



images

Il Magazine delle Gallerie degli Uffizi

Gli **Uffizi**
Corridoio **Vasariano**
Palazzo **Pitti**
Giardino di **Boboli**

7

novembre 2022



Gli Uffizi

Corridoio Vasariano

Palazzo Pitti

Giardino di Boboli

Images è pubblicata a Firenze dalle Gallerie degli Uffizi

Direttore responsabile

Eike D. Schmidt

Redazione

Dipartimento Informatica e Strategie Digitali

Coordinatore Gianluca Ciccardi

Coordinatore delle iniziative scientifiche delle Gallerie degli Uffizi

Fabrizio Paolucci

Hanno lavorato a questo numero

Andrea Biotti, Federica Calabrese, Antonella Madalese, Gianluca Matarrelli, Patrizia Naldini

ISSN n. 2533-2015

G

imagines
Il Magazine delle Gallerie degli Uffizi

7
novembre 2022

indice

n. 7 (2022, novembre)

VI

VALDO SPINI

IL CORRIDOIO VASARIANO
E LA LIBERAZIONE DI FIRENZE NEL 1944

1

ANGELA DILLON BUSSI

LA TABULETTA NOSTRE DOMINE
DI ANTONIO CASINI

11

FABIO SOTTILI

VENCESLAO WEHRLIN
RITRATTISTA NELLE CORTI ITALIANE
DEL SECONDO SETTECENTO

61

CARLA BASAGNI

CORRADO RICCI E LE ORIGINI DELLA "RACCOLTA ICONOGRAFICA"
DEL GABINETTO DEI DISEGNI E DELLE STAMPE DEGLI UFFIZI

71

MARIA VITTORIA THAU

ALLE ORIGINI DEL GABINETTO RESTAURI

167

ELENA ROMANELLI

UNA MOSTRA PER RIAPRIRE LA GALLERIA DEGLI UFFIZI
NEL SECONDO DOPOGUERRA



Valdo Spini

Membro del Consiglio di Amministrazione degli Uffici

IL CORRIDOIO VASARIANO E LA LIBERAZIONE DI FIRENZE NEL 1944

Nell'agosto 1944 gli Alleati avanzano verso Firenze. In particolare, l'VIII armata britannica dalle colline del Chianti scende verso la città. Hitler ha deciso che l'occupazione tedesca del territorio italiano vada difesa strenuamente, palmo a palmo, e questo avviene anche sul nostro territorio. In previsione dell'arrivo delle truppe alleate a Firenze, nella notte tra il 3 e il 4 agosto, i genieri tedeschi fanno saltare tutti i ponti sul fiume, compreso quello a Santa Trinita, un capolavoro del Rinascimento, per impedire ai carri armati alleati di passare l'Arno. I tedeschi risparmiano il Ponte Vecchio che non osano distruggere, ma fanno saltare gli edifici dall'una e dall'altra parte del ponte stesso, minando le macerie, in modo da ostruirne comunque il passaggio. Anni dopo il console tedesco Gerhard Wolff ricevette la cittadinanza onoraria per il suo impegno perché il Ponte Vecchio fosse risparmiato e per altre preziose benemerenzze di quel periodo.

Gli Alleati arrivano dunque in Oltrarno ma si devono fermare. Nella città il Comitato Toscano di Liberazione Nazionale (Ctln), formato dai cinque partiti della Democrazia Cristiana, del Partito Comunista Italiano, del Partito d'Azione del Partito Liberale Italiano e dal Partito Socialista Italiano, sta preparando l'insurrezione dei partigiani, parte dei quali è già presente in città e parte dovrà scendere dai monti circostanti.

La città è tagliata in due: gli alleati e i partigiani si trovano quindi ad essere separati dal fiume Arno e nell'impossibilità di comunicare.

Il fatto che il Ponte Vecchio sia rimasto in piedi dà alla resistenza fiorentina un'inaspettata possibilità cui i tedeschi in ritirata non hanno evidentemente pensato. Il 4 agosto il partigiano del Partito d'Azione, Enrico Fischer riesce a forzare l'ingresso del Corridoio Vasariano dalla parte di Palazzo Vecchio e si rende conto che è ancora percorribile. Il 5 agosto, tre esponenti del Partito d'Azione, il presidente del Ctln, lo storico dell'arte Carlo Ludovico Ragghianti, lo stesso Enrico Fischer, e il comandante militare colonnello Nello Niccoli, passano audacemente sul corridoio, che era minato nella parte del lungarno Archibusieri, scendono da Palazzo Pitti e raggiungono l'Oltrarno. Si presentano agli Alleati e annuncia-



La fotografia a pagina VI è stata scattata nell'aprile 1945 dagli Alleati e documenta la distruzione di Via Guicciardini e Borgo San Jacopo, oltre ai danni subiti da Ponte Vecchio e Corridoio Vasariano. L'immagine in questa pagina risale invece al 1944 raffigura Ponte Vecchio visto da un edificio all'incrocio tra Via Guicciardini e Via de'Bardi (le fotografie sono conservate nel Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi).

no l'intenzione della Resistenza fiorentina di insorgere per liberare la città. I tre hanno anche fatto passare un cavo telefonico con cui il comando partigiano e il comando alleato potranno rimanere in contatto.

È la prima volta che gli Alleati si trovano nella loro avanzata in Italia di fronte ad una situazione del genere. Con un pragmatismo tutto britannico accettano ben volentieri che i partigiani liberino la città dalla presenza dei paracadutisti tedeschi e dei franchi tiratori fascisti e riconoscono nel Comitato Toscano di Liberazione Nazionale il legittimo rappresentante del popolo fiorentino e ne accettano le nomine per le magistrature cittadine, a cominciare da quella del Sindaco.

L'11 agosto 1944, la campana della Martinella di Palazzo Vecchio chiama all'insurrezione. Si combatterà per tutto il mese di agosto prima di riuscire a liberare Careggi, Fiesole e le periferie della città.

Per questi fatti Firenze viene insignita della medaglia d'oro al valor militare che verrà consegnata al gonfalone della città dal Presidente del Consiglio Ferruccio Parri l'11 agosto successivo, nel 1945.

Il collegamento tra Palazzo Vecchio e Pitti era stato progettato da Giorgio Vasari nel 1565 su ordine di Cosimo I, che voleva assicurare la sicurezza del passaggio dei membri della famiglia Medici dalla residenza di Palazzo Pitti alla sede del governo in Palazzo Vecchio. Ecco che a quattro secoli di distanza il Corridoio Vasariano prestava un grande servizio alla causa della libertà del popolo fiorentino in lotta contro l'occupazione nazifascista. Dopo la guerra, il Corridoio Vasariano è stata la sede della preziosissima galleria di autoritratti che arricchisce gli Uffizi, una grande attrazione artistica.

Oggi ne aspettiamo con ansia la riapertura, consapevoli che rappresenterà per Firenze un avvenimento di portata internazionale. Chi visiterà il Corridoio Vasariano sentirà soprattutto una grande emozione artistica e anche paesaggistica per il passaggio al di sopra dell'Arno, ma potrà anche pensare di ripercorrere i passi di un'impresa, ormai leggendaria, di quei tre uomini, Ragghianti, Fischer e Niccoli, e al loro cammino verso la libertà.



Angela Dillon Bussi

LA TABULETTA
NOSTRE DOMINE
DI ANTONIO CASINI

La recentissima mostra “Masaccio, La Madonna del solletico. L’eredità del cardinale Antonio Casini, principe senese della Chiesa”, a cura di Marilena Cacciorgna e Cristina Gnoni Mavarelli, tenuta a Siena nella cosiddetta cripta del Duomo (22 maggio - 2 novembre 2021), ha riportato l’attenzione su un quadro (fig.1) sparito per secoli e riemerso solo verso la metà del secolo scorso (1947). Le circostanze del suo ritorno alla luce fanno capo a Rodolfo Siviero, il ben noto agente governativo che riuscì a recuperare tante opere d’arte trafugate, in Italia, durante la seconda guerra mondiale. Allo stesso Siviero si deve l’indicazione che il dipinto fu sequestrato a Firenze l’8 aprile 1947. Roberto Longhi¹, cui fa capo l’attribuzione e l’intitolazione dell’opera, ha scritto che pochi mesi prima della morte (27 luglio 1948) Aldo de Rinaldis, direttore della Galleria Borghese, gliel’aveva mostrata in segreto. Tutto lascia credere che Antonio Casini (1378-1439), cardinale di San Marcello, ne fu il committente e il primo proprietario. La tavoletta reca infatti sul retro il suo stemma (fig.2) che, per essere sormontato dal cappello cardinalizio, fornisce un elemento di datazione *post quem*: il titolo gli fu conferito nel 1426, all’età di 48 anni. Il piccolo quadro non fu oggetto di disposizione testamentaria ed è “rimasto ignoto per cinque secoli”². Se ne propone con questo articolo il riconoscimento in un regesto dell’archivio dell’opera del Duomo di Firenze, datato 19 giugno 1441, in cui si dispone per una “*tabuletta nostre domine, olim cardinalis sancti Marcelli*”³. La notizia del ritrovamento dell’opera, che era stata già brevemente pubblicata nel 1997⁴ ma sfuggita per essere in un contesto estraneo al mondo della pittura in senso stretto, viene qui riproposta, discussa e ampliata per sostenere l’interpretazione del regesto allora avanzata e per chiarirne il significato completo. Il suo dettato dispositivo ha potuto infatti essere compreso grazie ai successivi studi⁵, in particolare alla pubblicazione del testamento. Dalla tesi proposta deriva la possibilità di ipotizzare che la tavoletta, alla morte di Antonio Casini, passò all’Opera del Duomo di Firenze in parte come bene ereditario, in parte per acquisto.

Le presentazioni nel catalogo della mostra⁶ dedicata ad Antonio Casini dicono bene e ampiamente le fondatissime ragioni dell’iniziativa culturale e la sua im-



1

Tommaso di ser Giovanni di Mone detto Masaccio, *Madonna con bambino detta Madonna del solletico (recto)*, 1426-28, tempera su tavola, 24,5 x 18,2 cm, Firenze, Gli Uffizi.

portanza per la ricostruzione della Storia. In questo personaggio mi ero imbattuta anch'io, non pochi anni fa. Il breve saggio che segue ha come scopo quello di congiungere la notizia (che allora pubblicai⁷ e sfuggì alla critica⁸) nell'interesse della ricerca storica e del suo progredire, così da avere un quadro aggiornato del cammino percorso dalla ricerca, sulle orme di un uomo che si distinse nella sua epoca e cui

2



2

Tommaso di ser Giovanni di Mone detto Masaccio,
Stemma cardinalizio (verso), Firenze, Gli Uffizi.

la Fama, che lo raggiunse allora, è tornata al fianco, grazie all'iniziativa senese. Durante la visita della mostra si è fatta strada un'indicazione che mi sembra degna di essere considerata, tanto più perché in rispondenza con miei analoghi pensieri. Pertanto mi pare opportuno darle voce, come segno della difficoltà che sempre accompagna la ricerca e della cautela che deve stare al suo fianco costantemente, fino

3

al pacificante, ma sempre difficile, raggiungimento della Verità. Concerne l'attribuzione della tavoletta a Masaccio, dovuta a Roberto Longhi e pertanto magistrale, come tutto quello che scrisse questo straordinario rappresentante della critica storico-artistica italiana. Ricorro alla citazione parziale di una parte del suo articolo del 1950⁹, per corroborare il mio giudizio e riproporre un modello di elogio vibrante di entusiasmo, ma anche coraggioso, perché tutto basato su apprezzamenti che in ultima analisi fanno capo quasi solamente allo stile. L'illustre studioso, terminata l'argomentazione attributiva della tavoletta a Masaccio, sottolinea a chiusura:

Né potrà sorprendere il silenzio degli scrittori antichi su un esemplare, pure così squisitamente autografo, del grande maestro. Infatti, il formato minuscolo (cm 18 x 24,4) indica subito la destinazione privatissima del dipinto, sottratto perciò, "ab origine", all'accesso comune, alla discussione e, dunque, alla fama che ne sarebbe conseguita. E se mai se ne parlò una volta, questo fu ancora nella stanzuccia-bottega di Masaccio stesso, tra amici e compagni d'arte come il Brunelleschi, Donatello, Luca, l'Angelico, e forse anche, ma come curiosi, il Ghiberti e Gentile da Fabriano. Nessun umanista. Quanto agli storici dell'arte ancora non usavano, e neppure cronisti strafalcioni. Né l'Alberti era rientrato a Firenze. Amorosamente custodito per il fine di devozione casalinga, il quadretto riappare così, senza citazioni intermedie (io almeno non ne conosco), dopo più che cinque secoli. Letargo favorevole del resto, se gli dobbiamo la buona sorte di riveder l'opera intatta come una rosa. Perché monda dalle insidie dei restauratori troppo ambiziosi.

Grazie a lui dunque sembra oggi indiscutibile ed è stato ormai generalmente accettato che a Masaccio fa capo la solida costruzione d'assieme, animata da un'ideazione sublime e senza precedenti, quella cioè di narrare una singolare vicenda di tenerezza materna. Ma dove si ferma il pittore? Al solletico della Madre, o racconta di più? Cioè, piuttosto, di una reazione del Bambino, che afferra il suo polso per allontanare la causa del lieve fastidio che sta provando? E, approfondendo l'indagine, di un suo riso non spontaneo e che fa dunque meno contrasto con la malinconica serietà materna, facendoci intuire una identità sentimentale fra loro prima del solletico¹⁰? Si è accennato, sopra, anche a un'ipotesi nuova, che concerne l'ambito autoriale. In particolare quella suggerita dalla gentilezza dei lineamenti, dalla tenerezza degli affetti. Intravedervi Masolino (tornato dall'Ungheria nell'estate del 1427, quindi presente a Firenze in una data vicina a quella fino a oggi tentativamente assegnata all'opera) è parsa cosa possibile, come manifestazione, cioè, di un intreccio esistito, però arduo da sciogliere per capire gli effettivi apporti dei due artisti, in ispecie la natura della loro collaborazione, magari solo la compresenza.

1441, Giugno 19, *Item constituerunt eorum et dicte opere sindicum et procuratorem Gualterottum de Riccialbanis ad exigendum sex partes unius tabulette nostre domine olim cardinalis sancti Marcelli et finiendo si et in quantum dicta sex[sic] pars non sit minus fl. II (Delib., 1436-1442. c. 144)*¹¹.

Questo regesto (2124) compare due volte nell'indice analitico del repertorio dell'archivio storico del Duomo di Firenze, contenuto nel secondo volume: a pagina 334, alla voce: *Eredità del Cardinale di San Marcello, Tavola*; a pagina 381, alla voce: *Tavole, Eredità del Cardinale di San Marcello*. Va sottolineato che in nessuno dei due rinvii al documento (2124) si identifica l'alto prelato. Ma che si tratti di Antonio Casini da Siena è reso certo da una terza voce d'indice, a pagina 327, così formulata: *Cardinali: di S. Marcello (Antonio Casini da Siena)*, in cui peraltro non si fa rinvio al regesto 2124, ma a tutti i rimanenti che riguardano il personaggio, cioè i numeri 2417-2421, per cinque registrazioni, in successione numerica completa, riguardanti beni pervenuti al Duomo fiorentino (attraverso la sua sacrestia), lui *dante causa*, nonché disposizioni che li concernono o di spesa o che stabiliscono obblighi per l'erede. La loro natura, cioè quali materialmente siano i beni, si deduce dalla voce d'indice della pagina 334, sopra citata, dove si succedono i seguenti oggetti: *Arazzi raffiguranti la Storia di Simon Mago (2005-2006)*; *Messale (1772, 2003, 2417)*; *Paramenti (1772, 2003-2004)*; *Camice (2418)*, *Dalmatica (2418-2419, 2421)*; *Pianeta (2418-2419)*; *Piviale (2418-2419, 2421)*; *Tonicella (2418-2419, 2421)*; *Tavola (2124)*; *Tovaglia (2418)*; *Vaso di cristallo (1885)*. Accanto a cinque dei sei regesti citati nelle precedenti voci d'indice (2124, 2417-2419, 2421 – l'assenza del sesto, il 2420, deriva dal suo contenuto che concerne l'obbligo perpetuo per l'erede di tenere una lampada accesa davanti all'altare del *Corpus Domini*, in ricordo di Antonio Casini¹²) ne compaiono sei nuovi: 1772, 1885, 2003-2006. Un esame d'insieme dei loro dettati assicura che anche in essi si tratta di beni appartenuti al Casini. Ma la loro provenienza giuridica permette una distinzione importante per la *tabuletta nostre domine* (2124) che, insieme agli arazzi raffiguranti la storia di Simon Mago (2005-2006) e al vaso di cristallo (1885) non è ricollegabile a disposizioni testamentarie specifiche, a differenza degli altri beni. Gli arazzi vengono infatti acquistati dalla sagrestia di San Marcello a Roma: è probabile che fossero in qualche modo strettamente legati al cardinale senese, ma non è precisato; il vaso di cristallo è invece oggetto di riparazioni di cui è annotato il costo; lo si dice della "redità del cardinale di sancto Marcello". Quanto alla "tabuletta" (2124) si esplicita la sua appartenenza al Casini, sia pure indicandolo solo attraverso il suo grado ecclesiastico cardinalizio e in assenza del nome, ma non si specifica a quale titolo sia nelle mani dei deliberatori¹³. L'assenza, in questo caso, di riferimenti a eredità o lasciti, costanti invece per tutti

gli altri suoi beni, rende pressoché certi che essa fu trovata vicina a lui che – è opinione comune – la volle di modeste dimensioni per poterla portare sempre con sé¹⁴. Descritta (2124) con solo due elementi, uno attinente alle sue dimensioni non comuni, l'altro alla sua provenienza, quando mi imbattei nel documento che, unico nel repertorio Poggi – Haines, ne parla, proposi la sua identificazione (cfr. n. 4) suggerita e confortata, accanto ai primi due, da un terzo, forte elemento, cioè la presenza dello stemma di Antonio Casini sul retro della tavoletta. A sostegno della mia posizione, richiamai sia pure brevemente i dati biografici dell'insigne prelato, i suoi legami ininterrotti lungo pressoché tutta la vita con la città di Firenze, il gusto raffinato di collezionista che si mosse sempre – come in questo specifico caso – nel mondo artistico di primo Quattrocento scegliendo con sicurezza di fine intenditore e mostrando una visione penetrante e lungimirante dei nuovi valori che promosse con le sue committenze e che contribuirono a rendere anche più fondata l'affermazione critica. La presenza della tavoletta a Santa Maria del Fiore nel momento in cui fu redatta la deliberazione a suo riguardo (19 giugno 1441, poco più di due anni dopo la scomparsa del proprietario, ultima in ordine di tempo, ma non lontana “dall'attività di sistemazione” seguita a testamento e lasciti, così da poterla considerare ancora compresa) mi pare da potersi supporre senza dubitarne (cfr. n. 11). Prendendo poi in considerazione la devozione straordinaria del suo proprietario-committente per la Vergine, è difficile non vedervi un'ulteriore ragione a conferma della supposizione che questo oggetto fosse insieme a lui nel luogo dove si spense (Schmidt¹⁵ lo paragona al *tablet* dei giorni nostri; Brügggen Israëls¹⁶ lo descrive come “un pannello portatile” aggiungendo “gli può aver fatto comodo, visto che aveva molte residenze”)¹⁷. È ancora Machtelt Brügggen Israëls, la studiosa che più estesamente ha dedicato ricerche a un mecenate così straordinario da potergli riconoscere un vero e proprio influsso nel corso della storia dell'arte¹⁸, che nel suo ultimo contributo su di lui esordisce affermando: “La Madonna è l'amore della vita di Antonio Casini, cardinale di San Marcello”¹⁹ e prosegue dimostrando in modo stringente la verità dell'asserzione con una pagina che spazia tra massima precisione e commossa rievocazione, delineando una devozione per la Vergine così profonda da ricordare quella di San Bernardo. È la stessa autrice, tuttavia, che mutando il luogo di morte del personaggio dalla sempre asserita Firenze (dove si sarebbe spento per idropisia)²⁰ a Roma²¹, incrina una ricostruzione che, per quanto riguarda in particolare le vicende della tavoletta, si presenterebbe piana, cioè senza ostacoli, e naturale, accettando il decesso nella città toscana e la traslazione romana, in ottemperanza ai desideri espressi ripetutamente da quel testatore iperpreciso che fu il Casini. L'autrice basa la sua asserzione sulla nota che conclude il lungo testamento del Casini e che recita: “*Prefatus reverendissimus cardinalus [sic] obiit Rome primo nonae Februarii anni 1439, sepultus ad Sanctam Mariam Maiori*”²². Sembra inoppugnabile, ma va almeno rilevato che in assenza, per ora,

di un completo esame paleografico e archivistico del documento, si deve sottolineare che, per motivi cronologici, dovette essere un'aggiunta al testamento e che la sua credibilità sembra attualmente senza riscontri a sostegno. Se l'inumazione del corpo del Casini avvenne, come sono propensa a credere, a breve termine dalla morte, la sua notizia, che per l'importanza del personaggio dovette avere immediata divulgazione, poté essere fraintesa, e Roma assunta anche come luogo del decesso. Se le argomentazioni finora esposte già giustificano la presenza della tavoletta a santa Maria del Fiore in sede di deliberazione, maggiori certezze si derivano esaminando il suo contenuto, cioè quanto disposto a riguardo del piccolo dipinto. Due sono gli ordini per Gualterotto dei Riccialbani, nominato sindaco e procuratore per trattare e definire la posizione giuridica del piccolo oggetto: *exigere*, cioè reclamare le sei parti della tavoletta, e *finire*, cioè determinare il valore venale di un sesto, precisando se sia meno di due fiorini e di quanto eventualmente lo sia. È di ogni evidenza che la divisione virtuale in sei parti della tavoletta è un riflesso obbligato della volontà testamentaria del Casini che aveva individuato nel corso degli anni sei eredi universali (con l'aggiunta della precisazione che per tutti s'intenda come erede la relativa sagrestia), cioè in un primo tempo (29 dicembre 1431) tre: il Convento dei Servi di Maria presso San Marcello a Roma, la Cattedrale di Siena, la Cattedrale di Firenze; aggiungendo poi, in successione (23 aprile 1436): la Cattedrale di Grosseto e da ultimi, insieme (2 ottobre 1438): l'abbazia di San Savino dell'ordine di San Benedetto della diocesi di Pisa e la basilica di Santa Maria Maggiore di Roma. Nel suo procedere a disposizioni testamentarie ispirate dalla massima chiarezza per la loro attuazione, Casini aveva infatti stabilito che tutto il suo patrimonio superstite, una volta soddisfatti legati e codicilli, dovesse essere diviso in sei parti uguali tra gli altrettanti coeredi designati, prevedendo anche come possibilità la vendita e la conversione in denaro dei beni mobili e immobili che ne facevano parte, così da facilitare o rendere possibile la divisione fra detti coeredi. Non è giunto il documento di pagamento, ma non si è lontani dal vero pensando che con la spesa di circa dieci fiorini (due per ognuno dei cinque coeredi) la sagrestia di santa Maria del Fiore divenne proprietaria della Madonnina masacesca.

NOTE

- 1 Longhi 1950, pp. 3-5.
- 2 *Ibid.*
- 3 Poggi – Haines 1988.
- 4 Dillon Bussi 1997.
- 5 Brügggen Israëls 2003.
- 6 Caciorgna – Gnoni Mavarelli 2021.
- 7 Dillon Bussi 1997 pp. 88, 95, 96, nota 32.
- 8 Cfr. Brügggen Israëls 2003; in particolare p. 113, nota 330.
- 9 Longhi 1950.
- 10 Cfr. Cavazzini 2002, pp. 136-138, che ugualmente rileva la dinamica della scenetta, ma dà un'interpretazione solo parzialmente simile.
- 11 Poggi – Haines (1909)1988, II, p. 141, nr. 2124, (da qui in poi: 2124). Lo stesso sistema di citazione è seguito per gli altri registi citati (1772, 2003, 2005-2006, 2417-2421).
- 12 All'epoca non era ancora stato designato un solo altare per il *Corpus Domini*.
- 13 La presenza dell'oggetto si deduce dal dettato del regesto, che la presume.
- 14 Brügggen Israëls 2003, p. 49, n. 9; Schmidt 2021, p. 13.
- 15 *Ibidem.*
- 16 Brügggen Israëls 2003, cit.
- 17 Per le residenze del cardinale si veda Ivi, p. 215, dove si apprende che nel 1436 aveva casa a Firenze nel convento di Ognissanti dell'Ordine degli Umiliati; p. 218, che il 2 ottobre 1438 abitava nel Monastero di San Savino vicino a Pisa. Per i suoi frequenti spostamenti va sottolineata la sua presenza accanto a papa Eugenio IV nelle sedi del concilio. Ma occorreranno ricerche ulteriori per stabilirne le date e l'effettività. Qui si può solo ricordare che il concilio si trasferì da Ferrara a Firenze e che il papa con sei cardinali vi giunse il 27 gennaio 1439, pochissimi giorni prima della sua morte, che avvenne il 4 febbraio successivo.
- 18 Ivi, p. 11 e *passim*.
- 19 Brügggen Israëls 2021, p.26.
- 20 Brandmüller 1978, pp. 351-352.
- 21 Brügggen Israëls 2021, p. 48.
- 22 *Id.* 2003, p. 218.

BIBLIOGRAFIA

- Brügggen Israëls 2003: Brügggen Israëls Machtelt, *Sassetta's Madonna della neve: an image of patronage*, Leiden 2003.
- Brügggen Israëls 2021: Brügggen Israëls Machtelt, *Il cardinal Casini committente di Masaccio e Masolino a Santa Maria Maggiore a Roma* in Caciorgna – Gnoni Mavarelli 2021 pp. 26-51.
- Brandmüller 1978: Brandmüller Walter, *Casini, Antonio* in *Dizionario biografico degli Italiani*, XXI, 1978.
- Caciorgna – Gnoni Mavarelli 2021: *Masaccio, Madonna del solletico. L'eredità del cardinal Antonio Casini, principe senese della Chiesa*, catalogo della mostra (Siena, 22 maggio - 21 novembre 2021), a cura di M. Caciorgna, C. Gnoni Mavarelli, Livorno 2021.
- Cavazzini 2002: L. Cavazzini, *Madonna con il Bambino (Madonna del solletico)* in Bellosi Luciano (a cura di), *Masaccio e le origini del Rinascimento*, Milano 2002.
- Dillon Bussi 1997: A. Dillon Bussi, *La miniatura quattrocentesca per il Duomo di Firenze* in Fabbri Lorenzo, Tacconi Marica (a cura di), *I libri del Duomo di Firenze*, Firenze 1997.
- Longhi 1950: R. Longhi, *Recupero di un Masaccio* in "Paragone", I, 5, 1950.
- Poggi – Haines (1909)1988: G. Poggi, *Il Duomo di Firenze*, a cura di M. Haines, Firenze 1909-1988.
- Schmidt 2021: E. D. Schmidt, *Un gioiello in pittura tra Firenze e Siena*, in Caciorgna – Gnoni Mavarelli 2021.

imagines





WINCISLAUS WEHREIN. F. A.

CCCLXVI



Fabio Sottili

VENCESLAO WEHRLIN RITRATTISTA NELLE CORTI ITALIANE DEL SECONDO SETTECENTO

Venceslao Wehrin (Torino, 1745 - Firenze, 1780) nacque come figlio d'arte e fu attivo per alcune delle corti italiane più importanti del secondo Settecento. I testi sono pochi nel riportare notizie su di lui¹, nonostante si dimostri figura rappresentativa del periodo di passaggio fra i vezzi *rocaille* e il classicismo illuminista, attraverso un'attività di ritrattista modernamente neofiammingo, espressa da quadri di piccolo formato e dal carattere privato, ben accetti sia alla corte sabauda che a quella lorenese.

Suo padre era Giovanni Adamo Wehrin (Norimberga, 1700 ca. - Torino, 1776), restauratore di Carlo Emanuele III (il titolo era di "Ispettore delle Gallerie di Sua Maestà Sarda") e capostipite di una generazione di artisti all'opera ininterrottamente per i Savoia² (fig. 1): oltre a Venceslao, ricordiamo i figli Cristiano (nato nel 1731 circa e attivo dal 1756 al 1774) e Pietro Paolo Wehrin (notizie dal 1771 - Torino, 1810), il primo noto come pittore animalista al lavoro principalmente nella decorazione della Palazzina di caccia di Stupinigi³, il secondo restauratore di corte e conservatore del patrimonio artistico sabauda, carica assunta nel 1777 dopo la morte del padre⁴.

La produzione di Venceslao Wehrin si concentrò invece in raffinati ritratti di personaggi di rango, immortalati all'interno di ambientazioni domestiche vivacizzate da piccoli animali da compagnia: noti sono soprattutto quelli realizzati per Pietro Leopoldo, il granduca di Toscana. Dal 1776 l'artista fu poi nominato ritrattista dei Savoia. Altrettanto florida è però la sua attività di pittore di scene di gruppo "in conversazione" e di pittore di genere, che lo vedono concentrato in ambientazioni popolari di tipo nordico, dipinte con un'attenzione fiamminga e spesso illustranti allegorie, gradite al gusto del tempo.

Nei suoi pochi anni di attività (accertati dal 1767 al 1780) mise a punto uno stile personale in cui l'*horror vacui* si coniuga a una lucida razionalità, che conduce a restituire i soggetti con smania da cesellatore, capace di portare l'osservatore a indagare in ogni angolo del quadro, realizzato su piccole tavolette di legno. Nonostante l'apprezzamento dimostrato dai suoi committenti, un suo contemporaneo e fine conoscitore dell'arte come Giuseppe Pelli Bencivenni, all'epoca direttore della Galleria degli Uffizi, criticava il Wehrin perché dipingeva "di piccole figure sul gusto fiammingo, ma non dà troppo lume a' suoi quadretti"⁵.



1

G. A. Wehrin, *Autoritratto*, 1765 ca., Torino, Accademia Albertina di Belle Arti.

Nato a Torino nel 1745⁶, finora niente si sa della sua formazione, anche se dallo stile e dalle scelte pittoriche risulta evidente che sia stato fortemente influenzato dal padre e dal fratello maggiore Cristiano, che lo hanno indirizzato verso una pittura di tipo nordico, miniaturistica e preziosa, con forti componenti allegoriche, in antitesi con la ritrattistica ufficiale di tipo francese promossa nella corte torinese da Maria Giovanna Clementi detta la Clementina. I ritratti di Giuseppe Duprà, pittore al servizio del re Carlo Emanuele III a partire dal 1750, devono poi aver affascinato il Nostro, grazie all'atteggiamento nuovo attestato attraverso il loro carattere privato, l'insistente soffermarsi sulla decorazione, sulle stoffe, i ricami, e i particolari dell'ambientazione in cui far vivere i suoi protagonisti.

Fin da subito i dipinti di Venceslao Wehrin si dimostrarono modernamente naturalistici e sofisticatamente garbati nell'indulgere a raffigurare interni privati, stracolmi di dettagli ma non opprimenti, illuminati da una luce chiara e rasserenante. Ne sono una dimostrazione le prime opere che oggi conosciamo della sua produzione, *Il concerto* e *L'atelier del pittore (Autoritratto al cavalletto)*, due oli su tavola datati 1767 concepiti a *pendant*, entrambi racchiusi in eleganti cornici rococò⁷. Ne *Il concerto* (fig. 2) una sofisticata dama guarda lo spettatore mentre suona la spinetta, accompagnata da un violoncellista e da due violinisti che seguono uno spartito mu-

imagines



2

V. Wehrin, *Il concerto*, 1767, ubicazione ignota, già asta Christie's New York 2007.



3

V. Wehrin, *L'atelier del pittore (Autoritratto al cavalletto)*, 1767, ubicazione ignota, già asta Christie's New York 2007.

sicale sul quale si individua la parola “*violon*” a indicare il loro strumento. Il quadro ha una cura del dettaglio tale da permetterci di identificare i dipinti appesi: sulla parete di fondo troviamo una tela e due incisioni raffiguranti scene di genere ambientate in villaggi fiamminghi del tipo divulgato da David Teniers il Giovane, mentre la parete sinistra sembra mostrare una scena amorosa (*Rinaldo e Armida?*) forse allusiva all’aria che il quartetto sta suonando. Il copricamino posto dietro i musicisti è decorato da un paesaggio con due uccelli acquatici che si librano in volo, secondo un naturalismo che dimostra la dipendenza da immagini della vita di animali di gusto *rocaille*, per le quali era noto il fratello Cristiano Wehrin. Nell’altro dipinto (fig. 3) il pittore si autoritrae al cavalletto (basta compararne le fattezze con quelle dell’*Autoritratto* degli Uffizi e con la *conversation* Fiaschi), osservato alle spalle da un gentiluomo che sembra compiaciuto dell’opera (plausibilmente il committente), e affiancato dal suo servitore nano con lo sguardo rivolto verso l’osservatore: lo stesso servitore ricompare nel personaggio che Wehrin sta dipingendo, riconoscibile dalla stessa giacca blu e dal cappello nero che tiene nelle mani. Tale particolare, unito al contrasto fra la sua corporatura e l’alta statura del pittore, inducono a interpretare il quadro sul cavalletto in chiave giocosa. Infatti nella figura dell’uomo a cavallo ritengo vi si debba riconoscere il celebre Don Chisciotte della Mancia, aiutato nelle sue peripezie dal fedele Sancho Panza, i quali vengono ironicamente equiparati all’asino ragliante e alla capretta (anche i rispettivi colori corrispondono), protagonisti anch’essi della tela che l’artista sta dipingendo. Al cialtronesco modo con cui nel racconto di Cervantes il cavaliere Don Chisciotte si muove in battaglia, viene contrapposto il reale mondo della guerra, celebrato in età tardo barocca dai più importanti battaglisti, qui evocati con due grandi quadri di combattimenti appesi alle pareti: raffigurano nello specifico la *Battaglia di Luzzara* combattuta nel 1702 (fig. 4) e la *Battaglia di Torino* del 1706 (fig. 5), eseguiti da Jan van Huchtenburg su commissione del principe Eugenio di Sassonia per esaltare i propri successi militari, e acquistati a Vienna da Carlo Emanuele III di Savoia nel 1737, durante la prima fase della trattativa che condusse all’arrivo a Torino dell’intera quadreria di Eugenio nel 1741, insieme al padre di Venceslao Wehrin⁸. La deformità e la bizzarria dei nani, che dal Cinquecento al Settecento nelle famiglie aristocratiche furono una presenza fida e buffonesca, in questo quadro servono per divertire il committente, anche perché propongono un’incursione nel primo romanzo moderno della letteratura spagnola, capace di mediare fra il genere epico-cavalleresco e quello picaresco. Nel quadro appare già il tappeto appoggiato in maniera casuale sul tavolo all’estremità destra, quasi un marchio di fabbrica della pittura del Wehrin, elemento che in maniera pressoché continuativa viene riproposto nella maggioranza dei suoi dipinti. La presenza delle due battaglie di Jan van Huchtenburg nella tavola con *L’atelier del pittore* e della parola francese “*violon*” sullo spartito de *Il concerto* permettono di accertare l’esecuzione della coppia di dipinti a Torino per un committente appartenente all’*entourage* della corte sabauda.

imagines



4

J. van Huchtenburg, *Battaglia di Luzzara*, 1710-1717 ca., olio su tela, Torino, Galleria Sabauda (© MiC - Musei Reali, Galleria Sabauda).



5

J. van Huchtenburg, *Battaglia di Torino*, 1712, olio su tela, Torino, Galleria Sabauda (© MiC - Musei Reali, Galleria Sabauda).



6

V. Wehrin, *Ritratto del padre Giovanni Adamo Wehrin*, 1768, Graz, Alte Galerie (foto Alte Galerie - Universalmuseum Joanneum GmbH).

Con lo scopo di omaggiare il padre l'anno successivo il Nostro ne eseguì il ritratto, immortalandolo al lavoro nel suo studio, in un prezioso olio su tavola ora a Graz⁹ (fig. 6). Qui Giovanni Adamo Wehrin viene colto mentre si è appena seduto al tavolo dell'atelier in un momento di pausa durante la sua attività quotidiana: in una mano tiene molti pennelli e una tavolozza ovale sulla quale si notano dei grumi di pigmenti a olio, mentre nell'altra ha una spatola per mescolare i colori. Sopra i pantaloni e la camicia indossa una veste da lavoro a righe azzurre, e in testa ha un berretto bianco. Dietro a lui si riconosce un cavalletto sul quale è stata poggiata una tela di cui vediamo solo il retro, con la seguente scritta: "*Wincislaus Wehrin Adami Filius pinx: anno MDCCLXVIII*". A sinistra della parete di fondo è appeso un quadro visibile solo parzialmente, dal quale si intuisce trattarsi di una tela seicentesca raffigurante una *Morte di Adone*, con putti piangenti per la morte del bellissimo giovane del quale appaiono i piedi, opera che probabilmente è stata oggetto di restauri da parte



7

V. Wehrlin, *Ritratto del conte Giovan Battista Carburì nel suo studio con Allegoria del Tempo*, 1768, collezione privata, già asta Dorotheum Salisburgo 2019.

di Giovanni Adamo Wehrlin, ma ancora da individuare. Sul tavolo accanto al pittore è poggiato un tappeto restituito come in una miniatura, finemente dipinto nei toni del rosso, blu e nero, e sopra una scatola di pastelli colorati sul cui coperchio si legge la dedica “*a Monsieur / Monsieur Jean / Adam Wehrlin inspec- / teur de gallerie de sa Majeste le Roi de / Sardaigne. Turin*”. Il quadro, mantenuto nella dominante dei colori bruno-verdastri del fondo, si accende con i bagliori cromatici dati dal camice da lavoro a righe bianco-azzurre e dal manto blu scuro che circonda la figura, improntata da un forte realismo e da un’attenzione lenticolare, alla pari delle figure incise mirabilmente dal conterraneo Carlo Antonio Porporati.

Con i suoi ventitré anni Venceslao Wehrlin nel 1768 si dimostrava già un pittore maturo, le cui qualità di ritrattista cominciarono a essere richieste da esponenti di spicco della corte torinese, e prova ne è il *Ritratto del conte Giovan Battista Carburì nel suo studio con Allegoria del Tempo* (fig. 7) ambientato in un locale colmo di libri, stru-



8

V. Wehrlin, *Ritratto del conte Giovan Battista Carhuri nel suo studio con Allegoria delle Vanità*, 1768, Wimpole Hall (foto National Trust).

menti scientifici e materiali utilizzati in esperimenti naturalistici. Il personaggio effigiato è certamente lo stesso medico veneziano Giovan Battista Carhuri ritratto nel medesimo anno in un altro quadro del Wehrlin ora a Wimpole Hall in Inghilterra (fig. 8), e, ad accertarne l'identità è la scritta settecentesca "Ritratto di Gio. Batta Carhuri / Verlino Pittore in Turino / F. 1769" che si trova sul retro della prima tavola, la quale in parte contrasta con quella autografa lasciata nascosta dal pittore all'interno di uno degli scaffali della libreria dipinta sul fondo ("Winc. Wehrlin F. 1768") ed emersa soltanto con il recente restauro: è grazie a lei infatti che la datazione di questo dipinto si attesta sicuramente al 1768¹⁰.

Giovan Battista Carhuri¹¹ (Cefalonia, 1722 - Padova, 1802), discendente da una nobile famiglia veneziana trasferitasi in Grecia, fu medico e il maggiore dei cinque famosi fratelli di Cefalonia, dediti tutti alle scienze. Laureatosi a Bologna, venne chiamato a Torino nel 1750 per occupare la cattedra di medicina teorica, per poi passare quattro anni dopo a quella di medicina pratica fino al 1770, quando lasciò l'incarico e si trasferì dapprima a Padova e poi in Francia; introdusse per primo la pratica delle

cartelle cliniche e autoptiche fra i suoi allievi, e a Parigi fu medico consultore della famiglia reale di Luigi XVI e della contessa d'Artois. La sua collezione di strumenti di fisica e di reperti naturalistici nel 1764 venne acquistata dal re di Sardegna con lo scopo di andare a far parte del nascente museo di storia naturale di Torino. Sospettato di appartenere all'ordine dei Rosacroce e di essere un massone, introdusse a Torino le idee di riforma della pratica terapeutica promosse alla scuola del medico Antonio Cocchi, legato alla loggia massonica degli inglesi che a Firenze facevano perno attorno all'ambasciatore Sir Horace Mann. Tutti i fratelli Carburi, quattro uomini e una donna, ebbero una vita singolare, tale da legare la loro professione di scienziati con quella di affaristi, lavorando per svariate corti europee: oltre a Giovan Battista, ricordiamo il più noto Marino, fisico e specializzato in scienze meccaniche, che operò per la corte russa dell'imperatrice Caterina II, poi Marco, che divenne titolare della prima cattedra di chimica dell'Università di Padova, e infine Paolo (padre di Valiano, noto scienziato) e Maria.

In questo dipinto Giovan Battista Carburi si presenta seduto accanto a un tavolo, coperto da un tappeto persiano, ricolmo di ampolle, strumenti scientifici, bulbi di piante fatti crescere in vasi di vetro, vari compassi, un matitatoio, un calamaio con la penna, una conchiglia, lettere, spartiti musicali e un piccolo ritratto "a cammeo" col profilo, si pensa, dello stesso pittore (il naso puntuto pare il suo), forse realizzato a cera su una piccola lastra di ardesia com'era in uso all'epoca. Alla parete posta dietro le spalle del conte sono appesi un barometro e una gabbia con un uccellino, mentre a destra è raffigurato un camino con sopra un busto all'antica. Quale allusione al passare del tempo, sulla sinistra emerge solo in parte una figura seduta, forse un bambino, ai cui piedi si trovano un samovar e, poco lontano, un fuso con arcolaio²²: un bambino visto di spalle con i simboli del tempo (fuso, arcolaio, bolle di sapone) ritornerà anche in altri suoi dipinti, come la *Scena d'interno con filatrice* dell'anno successivo (fig. 11) e il *Negoziò dell'antiquario* del 1779 (fig. 36). Sullo sfondo, all'interno di un giardino all'italiana con fontana e boschetto delimitato da una quinta di verde ad arcate, appare un cervo che guarda nella direzione dello spettatore, richiamando alla mente quello di Stupinigi che era stato posto in opera da Francesco Ladatte solo due anni prima, e quindi qui utilizzato come omaggio alla casa regnante dei Savoia che aveva assegnato al conte-medico la cattedra di professore di medicina presso la Regia Università sabauda: infatti il dipinto è stato realizzato a Torino, come cita la scritta retrostante. Il disegno per la statua del cervo era stato concepito da Cristiano Wehrlin, la cui influenza artistica si evidenzia anche nel sopraporta visibile alla sommità della porta-finestra aperta sul giardino, in cui sono raffigurate delle anatre in uno stagno: vi si ritrova la stessa vivacità delle scene con animali eseguite dal fratello pochi anni prima quale decorazione di alcune sale dell'appartamento di levante nella Palazzina di caccia di Stupinigi, espressione del gusto sofisticato per le *chinoiserie*

promosso dal duca di Chiabrese, e dello stile che domina nella carta da parati, nelle statuette e nei vasi disseminati all'interno della stanza qui raffigurata.

Anche il *Ritratto del conte Giovan Battista Carburi nel suo studio con Allegoria delle Vanità*³ (fig. 8) è firmato e datato “Wincesl. Wehrin F. 1768”, ma in questo caso sotto il clavicembalo. Il medico è vestito con un turbante e un'ampia veste da casa ricamata sulla quale è appollaiato un pappagallo; siede in poltrona di fronte a uno strumento a tastiera ricolmo di bronzi, incisioni, cineserie e strumenti che denunciano i suoi interessi scientifici. Qui il Carburi viene ritratto nella stessa stanza che Wehrin ha immortalato nel precedente dipinto. Infatti, oltre a ritrovare la stessa camicia, panciotto e turbante, riconosciamo anche lo stesso mappamondo a terra, molte delle medesime ampole e strumenti scientifici, e lo stesso tappeto persiano, molto simile a quello che aveva dipinto nello stesso anno all'interno del *Ritratto del padre Giovanni Adamo Wehrin*. Sul clavicembalo sono stati sparpagliati vari strumenti, piccoli insetti, e il solito piccolo ritratto “a cammeo” in silhouette col profilo del pittore, presente anche nell'altro ritratto del Carburi. Il pappagallo posto sullo schienale alle spalle del medico ha un atteggiamento vivace e inquieto, debitore dei dipinti eseguiti dal fratello Cristiano pochi anni prima per Stupinigi e fortemente improntati a uno stile cinese, che qui ricorre anche nel candeliere in porcellana, personificato da una figura in abiti tradizionali dell'estremo Oriente. Grande è la capacità miniaturistica dell'artista di raffigurare la realtà, abilità che lo porta a mostrare la finestra e il microscopio riflessi sulla campana di vetro posta a terra che contiene vari bulbi vegetali e oggetti scientifici. A destra, sulla parete dietro al clavicembalo, si trova un'altra finestra dalla quale si gode di un paesaggio agreste dominato dall'accesso fortificato di una villa in primo piano che si affaccia su uno specchio d'acqua. Dietro la testa dell'uomo invece fanno bella mostra di sé due incisioni entrambe tratte da noti dipinti di Antoine Watteau: si tratta de *L'imbarco per Citera* (1733) inciso da Nicolas Henri Tardieu (fig. 9) e de *Il matrimonio del villaggio* (1729) riprodotto su matrice di Charles Nicolas Cochin (fig. 10), che suggeriscono la contrapposizione tra un matrimonio onesto e una vita dedicata ai piaceri, contro la quale si pongono anche gli oggetti sul pavimento che devono essere intesi come un monito sulla caducità umana. Allegoricamente il dipinto appare come una *vanitas*: infatti a destra in primo piano Cupido crea delle bolle di sapone circondato da oggetti che sono simboli di potere (corona, tiara papale), ricchezza (gioielli, scarpa) e sapienza (strumenti scientifici). Nell'immaginario poetico tardo barocco il Tempo viene visto come la forza che soppesce le passioni e il suo principale antagonista è Amore. I continui rimandi all'Amore e alla Bellezza (vedi le stampe dei dipinti a tema amoroso di Watteau sulla parete e l'incisione posta sul clavicembalo con *Venere che consegna una lettera ad Amore*, oltre alla statuette con *Cupido che scocca le frecce*) servono a indicare la loro fallacia, e il messaggio sulla transitorietà della vita viene affermato dal teschio a terra che guarda Cupido. Anche il bronzetto,

imagines



9

N. H. Tardieu (da J. A. Watteau),
L'imbarco per Citera, 1733, incisione.



10

C. N. Cochin (da J. A. Watteau),
Il matrimonio del villaggio, 1729, incisione.



11

V. Wehrlin, *Scena di interno con filatrice (Allegoria della Vanità)*, 1769, collezione privata, già asta Il Ponte Milano 2021.

che riproduce il *Bacco* del Museo Pio-Clementino, può essere visto quale riferimento all'errore del perdersi nei piaceri.

Per gli artisti europei del secondo Settecento era fondamentale compiere un viaggio di formazione che li avrebbe portati nelle maggiori capitali italiane (Venezia, Firenze, Roma e Napoli) per confrontarsi con i maestri del passato, studiare l'antico e aggiornarsi sulle novità proposte dai contemporanei, talvolta trasferitisi in quelle città dall'estero. Nel 1769 il Wehrlin deve aver iniziato il suo viaggio in giro per l'Italia, secondo quanto è testimoniato dai documenti degli anni successivi, e si pensa che, prima di approdare a Firenze nel 1770, possa aver soggiornato a Venezia, tappa imprescindibile per qualunque *Grand Tour*, “per studiare l'opera de' migliori antichi professori”¹⁴ di quella città. Ad avallare tale ipotesi si pongono due dipinti eseguiti in quell'anno, nei quali l'artista si firma “venetis” (“veneziano”), mentre solo un anno prima, nel *Ritratto del conte Giovan Battista Carhuri nel suo studio*, si qualificava come “Pittore in Torino”.

Nel 1769 quindi fu nella capitale della Serenissima per imparare lo stile dei veneti¹⁵, e in quel luogo deve aver dipinto la *Scena di interno con filatrice (Allegoria della Vanità)*, passata dal mercato antiquario di recente¹⁶ (fig. 11). Anche questa raffigura una *vanitas*:



12

V. Wehrlin, *Ritratto di gentiluomo e di sua moglie in un salotto (La famiglia Federighi?)*, 1769, ubicazione ignota, già asta Christie's Londra 2008.

infatti l'allusione al passare del tempo, dato dall'atto del filare la lana che compie l'anziana protagonista del quadro e dalle bolle di sapone che fa il ragazzo seduto vicino, si unisce alla contrapposizione fra la vecchiaia della donna e la giovinezza del fanciullo, contrasto esaltato dall'abbondanza dei gioielli su un corpo in decadenza, e ribadito dagli abiti che la donna indossa, troppo eleganti rispetto alla povera cucina in cui vive. Inoltre il suo volto sembra avere ironicamente le sembianze di un vecchio uomo.

L'altro quadro nel quale Venceslao Wehrin si è qualificato come "venetis" è il *Ritratto di gentiluomo e di sua moglie in un salotto (La famiglia Federighi?)* sempre del 1769¹⁷ (fig. 12). All'interno dell'elegantissima biblioteca di un palazzo privato viene ritratta una coppia di nobile rango, intenta nelle sue faccende quotidiane: il marito è impegnato a seguire la corrispondenza, leggere la gazzetta e controllare lo stato delle proprietà, mentre invece la moglie sta ricamando. È presente una serva di colore occupata ad aggiungere legna al fuoco del camino, abbigliata all'orientale e ingioiellata, a indicare la ricchezza della famiglia raffigurata. Sulla libreria emerge in alto un cartiglio con la scritta "ISTOR" come riferimento al tema storico presente nei testi conservati negli scaffali, allusione alla cultura del committente. Si ritiene che l'uomo effigiato

sia un funzionario del granducato di Toscana, visto che sul tavolo è posta una lettera indirizzata all'imperatore d'Austria; inoltre l'uomo tiene in mano un compasso per prendere misure sulla planimetria di un cabreo, e il dipinto sopra il camino sembra raffigurare Giuseppe II d'Asburgo. Potrebbe quindi ritrarre il senatore Giovanni Francesco Federighi (Firenze, 1716-1784) con la consorte Anna (figlia del cavaliere pisano Piero Gaetano Prini), anche perché Giuseppe Pelli Bencivenni ci informa che il Wehrlin prima del 1772 aveva raffigurato la "famiglia del senator Federighi"¹⁸: costui fu un alto funzionario lorenese, che ricoprì molte cariche granducali, ma, soprattutto, dal 1759 al 1781 fu sovrintendente dello Scrittoio delle Reali Possessioni di Toscana, e luogotenente dell'Accademia del Disegno dal 1772 al 1784. Sul collare del cane dovrebbe essere scritto il cognome della famiglia, similmente a quanto avviene nel *Ritratto della famiglia Fiaschi* di poco posteriore: purtroppo nell'unica immagine fotografica reperita, a causa della sua scarsa qualità, il cognome non è leggibile, e risulta impossibile individuare l'attuale ubicazione dell'opera. Dietro al padrone di casa è presente un busto della dea Minerva: questa statua, così come il compasso e la squadra nei decori alle pareti, oltre al fascio che tiene in mano la serva, sembra indicare un'affiliazione alla massoneria, che a Firenze aveva accolto importanti membri della corte e dell'aristocrazia anglofila. I pappagalli qui presenti vivacizzano la scena con degli atteggiamenti e una vitalità che derivano da quelli concepiti dal fratello Cristiano per Stupinigi, e più nello specifico da quelli studiati nell'album ora conservato a Palazzo Madama.

Del suo passaggio veneziano rimane memoria anche attraverso la presenza di due suoi dipinti all'interno della quadreria del nobile Bartolomeo Vitturi: nell'inventario della sua casa di Venezia, posta sotto la diocesi della parrocchia di San Vitale, documento redatto in occasione della morte avvenuta nel 1776, si trova indicato un "quadretto di due ritratti alla fiaminga dicesi di Venceslao Verlin" e un altro ritraente "un statuaria nella stanza" (da intendersi come la raffigurazione del laboratorio di uno scultore), opere che devono essere state concepite nella città lagunare e a oggi non rintracciate¹⁹.

Dopo Venezia il suo percorso lo condusse a Firenze, città nella quale il pittore torinese dovrebbe aver vissuto principalmente dal 1770 al 1773, secondo quanto risulterebbe dai documenti e dalle opere datate a questi anni, che lo vedono lavorare su commissioni fiorentine o per istituzioni di quella città. È certo infatti che nel 1770 Wehrlin risiedette nella capitale del granducato di Toscana dove divenne un valente copista. Infatti il 30 maggio di quell'anno ottenne il permesso di copiare un quadro degli Uffizi, che la Borroni Salvadori propone di identificare con la copia in piccolo della *Venere di Urbino* di Tiziano, all'epoca l'opera più richiesta, ma in realtà tale autorizzazione gli venne concessa definitivamente soltanto il 24 giugno 1771²⁰. Inoltre il 16 giugno 1770 fu eletto Accademico delle Arti del Disegno di Firenze²¹ insieme al blasonato Anton Raphael Mengs e al meno noto pittore genovese Carlo Giuseppe Ratti.



13

V. Wehrlin, *Ritratto di Domenico Agostino Bracci*,
1770, ubicazione ignota, già asta Christie's Parigi 2012.

25

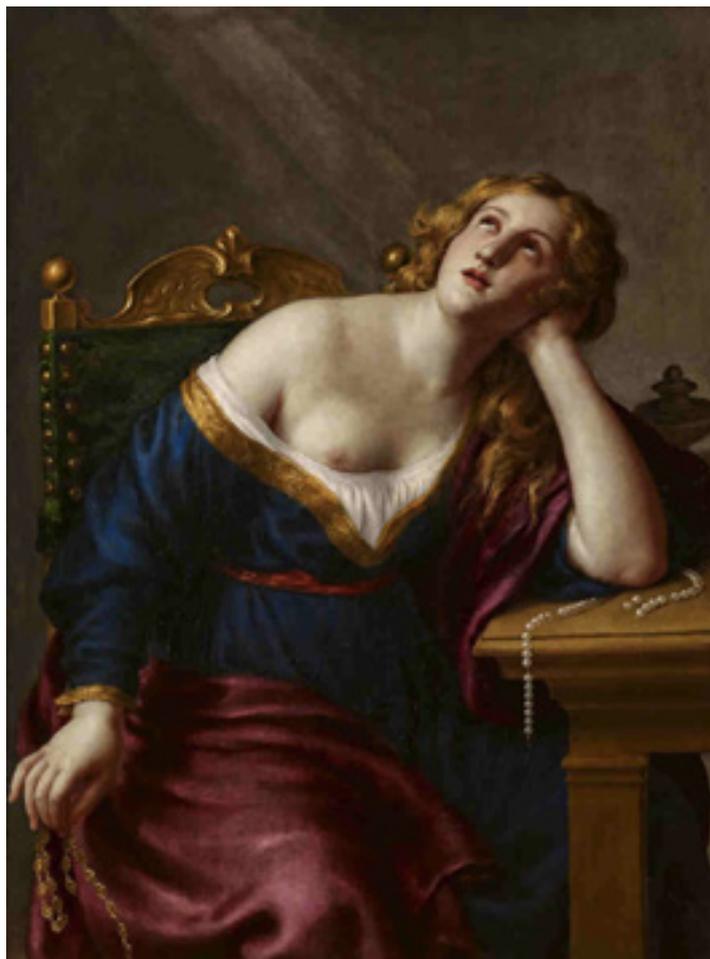


14

L. Spada, *Giuditta consegna alla fantesca la testa di Oloferne*,
olio su tela, 1618, Parma, Galleria Nazionale.

A Firenze il Nostro entrò subito in contatto con i personaggi più in vista del mondo culturale toscano e infatti venne incaricato nello stesso 1770 di eseguire un quadro col ritratto di un amante d'arte che finora non era stato individuato, ma nel quale si deve sicuramente riconoscere il *Ritratto di Domenico Agostino Bracci*²² (fig. 13), antiquario e intellettuale fiorentino di primo piano, seduto nel suo studio.

Domenico Agostino Bracci (Firenze, 1717-1795), abate “di carattere rozzo, e nemico dell'abate Winckelmann”²³, appassionato di arte classica tanto da trasferirsi a Roma fra il 1748 ed il 1769, fu conosciuto in Italia e all'estero per l'attività di archeologo e di guida ai visitatori alle antichità di Roma, Napoli ed Ercolano, tanto da venire accolto nella Reale Accademia delle Antichità di Londra e da essere onorato di un ritratto concepito da Anton Raphael Mengs. Perennemente in contrasto con Winckelmann del quale invidiava la carica di commissario alle antichità, fu criticato da questi per non conoscere la lingua greca, e Bracci a sua volta attaccò duramente lo studioso tedesco mettendo in discussione la sua competenza nel campo della glittica.



15

A. Turchi detto l'Orbetto, *Maddalena penitente*, olio su tela, 1630 ca., ubicazione ignota, già asta Van Ham Colonia 2020.

L'erudito rappresentato in questo quadro esibisce alcuni importanti dipinti seicenteschi e reperti dell'antichità con cui sembra stabilire un dialogo muto. Si rivolge con lo sguardo verso un *Busto di Marco Aurelio* posto su un piedistallo con epigrafe inneggianti allo stesso imperatore, all'epoca particolarmente ammirato per le sue doti militari e di governo, mentre sulla parete di fondo troneggiano due tele barocche allusive al pericolo della Bellezza: una è la *Giuditta consegna alla fantesca la testa di Oloferne* di Lionello Spada²⁴ (1618) o una sua replica (fig. 14), sovrastata da una *Maddalena che rinuncia alle vanità del mondo* di Alessandro Turchi detto l'Orbetto, dipinta verso il 1630²⁵ (fig. 15). L'individuazione di Domenico Agostino Bracci nel personaggio effigiato dal Wehrlin è accertata dalla grande somiglianza con il profilo delineato nelle monete che lo raffigurano, forgiate verso il 1775 da Giovanni Zanobi Weber²⁶ (fig. 16), e dal fatto che davanti al protagonista del quadro, su un tavolo coperto con un tappeto che ritroviamo sul davanzale nell'*Autoritratto* degli Uffizi, è poggiato un famoso clipeo romano in argento: si tratta del *Piatto di Ardaburio Aspare*



16

G. Z. Weber, *Medaglia di Domenico Augusto Bracci*, 1775 ca., bronzo, collezione privata.

(fig. 17) che era stato rinvenuto solo un anno prima (1769) a Marsiliana (provincia di Grosseto), subito entrato nella collezione del granduca Pietro Leopoldo²⁷ (ora è conservato al Museo Archeologico di Firenze), e sul quale il Bracci pubblicò a Lucca nel 1771 un'importante dissertazione nella cui nota introduttiva si difese dai giudizi negativi che Winckelmann aveva espresso fino alla sua morte²⁸. La composizione di questo quadro si collocherebbe quindi nel momento in cui lo studioso fiorentino, avendo già dovuto abbandonare Roma nel 1769, era riuscito a tornare nella sua città natale grazie ai buoni auspici di Giovanni Bottari e all'aiuto di Pier Francesco Foggini. In questa occasione aveva cercato di riscattare la propria fama proprio attraverso la scoperta dell'antico piatto d'argento. Il Wehrlin nel quadro riporta l'effettiva scritta incisa sul bordo dell'antico clipeo: "*Fl(avius) Ardabur Aspar vir inlustris com(es) et mag(ister) militum et consul ordinarius*", ovvero "Flavio Ardabur Aspar, uomo illustre, conte, ufficiale e console ordinario"; invece al centro sono riportate le parole "*Ardabur iunior / pr(a)etor*". Infatti a fianco di Aspar si trova il giovane figlio, pure lui chiamato Ardabur, mentre sopra i due sono collocate le immagini raffiguranti Ardabur (padre di Aspar) e Plinta (parente di Aspar). Aspar era figlio di Ardabur, un generale di discendenza alana e di fede ariana che fece carriera in Oriente, diventandone uno dei personaggi maggiormente influenti. Ancora più



17

Piatto di Ardaburio Aspare, 434 d. C., argento,
Firenze, Museo Archeologico Nazionale. Su concessione del Museo Archeologico
Nazionale di Firenze (Direzione regionale Musei della Toscana).
Sono vietate ulteriori riproduzioni o duplicazioni con qualsiasi mezzo.

potente fu suo figlio Aspar che ebbe il ruolo di principale generale orientale fino al 471, quando fu assassinato da una congiura. Il Missorio era nato per ricordare l'elevazione di Aspar al consolato per l'Occidente nel 434, quale premio per la vittoria contro i Vandali di Genserico, e una volta scoperto nel 1769 divenne oggetto di interesse per gli amanti d'arte del *Grand Tour*, tanto da venire raffigurato in primo piano nella famosa *Veduta della Tribuna degli Uffizi* di Zoffany del 1776, accanto a una delle più celebrate sculture dell'antichità conservate agli Uffizi, vale a dire il *Busto dello pseudo-Cicerone* che venne rappresentato anche nei *Commentatori di Cicerone*, dipinto da Giovanni Domenico Ferretti nel 1748 per i Sansedoni²⁹ e nella *conversation piece* finora attribuita al Mac Pherson (ma la cui paternità potrebbe essere ricondotta a Giovan Battista Benigni) della Galleria d'Arte Moderna di Firenze³⁰. Di fronte al Bracci, e parzialmente coperta da una voluminosa tenda a righe, il pittore ha dipinto una libreria quale segno di erudizione antiquariale del protagonista, in cui si leggono malamente alcune lettere sulla costola dei libri collocati sullo scaffale più basso: uno di questi sembra essere una raccolta di opere di Plutarco ("PLUT OPA").

Nello stesso 1770 Venceslao Wehrlin dipinse anche quelli che, dalla descrizione, sembrerebbero un *Autoritratto* e una *Scena pastorale*, finora non rintracciati, ma attestati nell'Ottocento in una collezione privata praghese³¹.

Nel Settecento l'Accademia romana dell'Arcadia rappresentò uno dei momenti più alti della poesia nell'epoca dei Lumi, tesa ad abbandonare gli eccessi barocchi a favore di un rinnovato classicismo. Aristocratici, principi della Chiesa, artisti e uomini di cultura facevano a gara per essere ammessi. A Firenze in quegli anni la regina dei salotti era Maria Maddalena Morelli (Pistoia, 1727 - Firenze, 1800), in Arcadia ribattezzata Corilla Olimpica, poetessa e improvvisatrice apprezzata da tutta Europa, tanto da essere incoronata d'alloro in Campidoglio nel 1776 ottenendo il diploma di "Poetessa laureata" e di "Nobile romana"³². Secondo quanto attesta Giuseppe Pelli³³, per celebrarne le doti, il Wehrlin dipinse *La Conversazione di Corilla Olimpica con Allegoria dell'Amore e dell'Arcadia* (fig. 18), dimostrando ancora più chiaramente quanto il pittore torinese fosse gradito all'interno della cerchia degli intellettuali e dei potenti del granducato. Ancora oggi conservato nel palazzo fiorentino della famiglia Ginori, che ne dovette essere committente, il bellissimo quadro riporta la data (1770) e la firma dell'autore³⁴. Vi viene ritratta la poetessa coronata d'alloro, mentre Cupido le offre una lira e un rametto di mirto, pianta sacra a Venere e quindi allusiva alla Bellezza. Nel salotto domina una spinetta su cui si trovano vari spartiti musicali, tra cui spicca il canto composto da Corilla nel 1764 in onore di Maria Teresa d'Austria, che le valse un invito a Innsbruck presso la corte imperiale. Sul fondo del salotto si apre la veduta di un paesaggio agreste che rimanda all'Arcadia, con Pan intento a suonare presso un corso d'acqua alimentato dalla raffigurazione classica di un fiume. La donna tiene vicino un piccolo cane bianco, evidente richiamo alla fedeltà amorosa fra la donna e il marchese Lorenzo Ginori, che quindi richiese al Wehrlin di immortalarla col presente dipinto quando era all'apice del successo.

A questo momento si deve ricondurre la *Scena di conversazione a Casa Fiaschi con la granduchessa Maria Luisa di Borbone e il pittore Venceslao Wehrlin* (fig. 19), un olio su tavola appartenuto alla collezione romana di Alessandra Di Castro, proveniente dal mercato antiquario statunitense³⁵. Anche se gli storici finora hanno riconosciuto in questa *conversation* soltanto un'immagine della famiglia patrizia dei Fiaschi, io ritengo invece che la donna seduta sia da individuare nella granduchessa di Toscana, Maria Luisa di Borbone-Spagna, ritratta mentre sta osservando il disegno del rinnovamento dell'Oratorio della Compagnia delle Sacre Stimmate a Bonistallo presso Carmignano (vicino a Prato), mostratole dallo stesso Venceslao Wehrlin in un salotto della vicina villa del Castellaccio appartenente ai Fiaschi di Firenze, famiglia che deve aver contribuito ai lavori di trasformazione di quella chiesa. Il nome dei Fiaschi si trova scritto sul collare del cane ("G. FIASCHI") a indicare il committente del dipinto posto in piedi al centro, il cavaliere Giuliano Fiaschi³⁶ (Firenze, 1733-1776), ragioniere dell'Ufficio del Bigallo, raffigurato mentre sta parlando con un ecclesiastico, si pensa Giovan Francesco Donnini priore della chiesa di Santa Maria a Bonistallo, che seguì le modifiche all'edificio sacro compiute entro il 1778³⁷. Sul fondo, al di là della porta aperta, il paesag-



18

V. Wehrlin, *La conversazione di Corilla Olimpica con Allegoria dell'Amore e dell'Arcadia*, 1770, Firenze, Palazzo Ginori.



19

V. Wehrin, *Scena di conversazione a Casa Fiaschi con la granduchessa Maria Luisa di Borbone e il pittore Venceslao Wehrin*, 1771 ca, ubicazione ignota, già Roma, Collezione Alessandra Di Castro.

gio è dominato dalla villa medicea di Poggio a Caiano, realmente visibile da Bonistallo, e necessaria a sottolineare il rapporto fra i regnanti lorenese e Giuliano Fiaschi, che da poco tempo aveva preso in affitto la fattoria annessa alla villa granducale, i cui poderi sono visibili attorno alla residenza medicea. La figura emergente della scena sembra comunque essere lo stesso pittore, estrosamente vestito con un abito leopardato, divenuto di moda negli anni settanta del XVIII secolo con il diffondersi della colonizzazione: sia in Inghilterra che in Francia indossare tessuti maculati indicava lo schierarsi fra gli eccentrici, i cosiddetti “maccheroni”, come si usavano indicare a Londra.

Nella fase successiva della permanenza fiorentina, collocabile fra il 1771 e il 1773, Venceslao Wehrin cercò di essere accreditato dalla famiglia regnante in Toscana e, proprio per ottenere le grazie del granduca, nel 1771 eseguì un *Autoritratto* (fig. 20) che venne donato a Pietro Leopoldo il 17 marzo 1773³⁸. È attestato che durante il regno di Pietro Leopoldo (precisamente nel 1777) questo dipinto andò ad abbellire la Stanza delle Porcellane a Palazzo Pitti insieme ai ritratti del Mengs e all'*Autoritratto* di Angelica Kauffmann vestita da giovane tirolese, segno dell'apprezzamento del dipinto³⁹; ma già dopo pochi anni (ante 1792) fu spostato nella seconda stanza dei ritratti dei pittori facente parte dell'ala di ponente degli Uffizi, quando venne descritto con le seguenti parole da Giuseppe Pelli Bencivenni:



20

V. Wehrlin, *Autoritratto*,
1771, Firenze, Gallerie degli Uffizi.

314.2 Vincislao Weherlein torinese, nato nel 1740 incirca, morto in Firenze nel 1780. Più che mezza figura giovanile in faccia entro una finestra, in veste rigata, che tiene con la sinistra il ritratto di S.A.R. l'arciduca granduca Pietro Leopoldo, e i pennelli e la tavolozza. Nel parapetto, in cui vedesi gettato un tappeto, leggesi «Wincislaus Weherlin fac. MDCCXXXI». Dietro al quadro, ch'è sull'asse, vi è scritto «Ritratto del signor Vincislao Weherlin, nato a Torino, d'anni 25, dipinto da lui stesso»⁴⁰.

In questo quadro il pittore si è autoritratto nell'atto di affacciarsi dal davanzale di una finestra coperto in parte da un tappeto, mentre con la mano sinistra stringe pennelli, una tavolozza e un'effigie del Granduca, memore del ritratto realizzato da Anton Raphael Mengs l'anno precedente su commissione di Carlo III di Borbone, suocero di Pietro Leopoldo⁴¹: la conoscenza e l'ammirazione che Wehrlin provava per la pittura di Mengs sono dimostrate da una sua lettera del 3 giugno 1773 indirizzata a Raimondo Cocchi, direttore delle collezioni artistiche lorenese, nella quale si danno notizie dell'*Autoritratto* che l'artista boemo stava realizzando per la galleria granducale e che venne consegnato a ottobre⁴². Nell'*Autoritratto* degli Uffizi il pittore torinese si presenta con una veste da lavoro a righe azzurre e bianche (la veste è



21

Busto di Plautilla, III sec. d. C., marmo,
Firenze, Gallerie degli Uffizi,
Galleria delle Statue e delle Pitture.



22

Busto femminile di Vestale detta la "Zingarella", I-III sec. d. C., marmo, Napoli, Museo Archeologico Nazionale.

Su concessione del Ministero della Cultura - Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Sono vietate ulteriori riproduzioni o duplicazioni con qualsiasi mezzo.

simile a quella indossata dal padre nel suo ritratto), dalla quale si intravede il medesimo panciotto leopardato presente nella *conversation* Fiaschi, e il tappeto raffigurato sul davanzale è lo stesso presente sul tavolo all'interno del *Ritratto di Domenico Agostino Bracci*. Alle spalle di Venceslao Wehrlin da un ripiano sporgono il *Busto di Plautilla* (fig. 21), moglie di Caracalla, che nel Settecento si trovava nella Tribuna degli Uffizi (secondo quanto attesta anche la *Tribuna* dello Zoffany), e il *Busto di una Vergine Vestale* il quale ripropone in controparte il modello della collezione Farnese ora al Museo Archeologico di Napoli (fig. 22): forse sono allusivi alla Purezza, attributo che il pittore assegna a Pietro Leopoldo. L'attenzione fiamminga nei confronti della realtà è una "peculiarità particolarmente rappresentata dall'Autoritratto della Galleria degli Uffizi [...], che alla prospettica incorniciatura dell'immagine, cara alla grafica olandesizzante contemporanea, accompagna un garbato classicismo, evidenziato dai caratteri dell'iscrizione e dal bassorilievo sottostante, gusto e stile ambedue bene accetti a Vittorio Amedeo III"⁴³. La composizione con il pittore alla finestra che mostra i suoi strumenti di lavoro è sicuramente derivata da precedenti olandesi del XVII secolo, quali l'*Autoritratto* di Gérard Dou del 1658 appartenente alla collezione degli Uffizi, a cui pare ispirarsi anche il fregio sotto il davanzale con giocosi putti; invece però di adottare una semplice apertura ad



23

V. Wehrlin, *Ritratto di una dama della corte di Firenze con Allegoria della Bellezza*, 1772, Bergamo, Collezione Mario Scaglia.

arco, il Wehrlin fiorentinizza l'immagine con una tipica finestra manierista sostenuta da plastiche mensole. Tale soluzione compositiva rispecchia anche il gusto proposto dal pittore austriaco Ludwig Guttenbrunn, uno dei più rappresentativi esponenti dello stile olandesizzante contemporaneo, particolarmente apprezzato a Roma e a Torino, dove diventò il ritrattista ufficiale del re Vittorio Amedeo III.

Legato sicuramente a una commissione granducale è il quadro che il Wehrlin firma e data al 1772 esprimente il *Ritratto di una dama della corte di Firenze con Allegoria della Bellezza*⁴⁴ (fig. 23). Lo sfondo aperto verso la Fontana dell'Oceano del Giambologna permette di collocare il soggetto nel Giardino di Boboli, e quindi all'interno della reggia fiorentina, ma il dipinto non sembra ritrarre né la granduchessa, né nessuna delle figlie di Pietro Leopoldo, all'epoca ancora bambine. Forse più che un'ignota "dama della corte di Firenze" il pittore torinese ha ritratto una delle virtuose del canto che si esibivano a Palazzo Pitti (la più conosciuta era in quegli anni Corilla Olimpica ma la figura qui ritratta non ha nessuna somiglianza con la predetta improvvisatrice), vista la rappresentazione della spinetta sulla quale il pittore ha lasciato il proprio nome



24

V. Wehrlin, *Minerva protettrice delle Arti e delle Scienze fiorentine*, 1773 ca, ubicazione ignota, già Museum of Fine Arts di Boston.

e la data di esecuzione. Alla sua bellezza allude la presenza del gruppo scultoreo con le *Tre Grazie* nella nicchia di fondo, e alla purezza rimanda la falce della luna sul gioiello che le incornicia l'elaborata acconciatura. È presente un piccolo paggio di colore che le porge un cesto di fiori in segno di omaggio alla sua avvenenza, ed è vestito all'orientale, a indicare l'importanza della giovane raffigurata. Il bianco levriero che la guarda (sul suo collare sembra scritto "B. C.") è lo stesso animale del quadro che ritrae *Corilla Olimpica*, e che ritroveremo riproposto in controparte nella *Rebecca al pozzo*.

Ancora intenzionato a migliorarsi nella tecnica artistica, Venceslao Wehrlin, sia nel 1772 che nel 1773, chiese di poter accedere agli Uffizi come copista⁴⁵, e proprio in questo periodo il direttore della Galleria, Giuseppe Pelli Bencivenni, dimostrò di averlo conosciuto e apprezzato: "Ho veduta una copia in piccolo della «Venere di Tiziano» di Galleria fatta dal signor Vincislao Werlein giovane pittore, venuto qua a tempo, molto abile, la quale è superba, e finita all'ultimo segno"⁴⁶.

Al 1773 deve essere poi assegnabile l'olio raffigurante *Minerva protettrice delle Arti e delle Scienze fiorentine* (fig. 24), appartenuto al Museum of Fine Arts di Boston⁴⁷.



25

Scultore toscano della prima metà del Seicento, *Apollo*, marmo, 1610-1630 ca., Canandaigua (New York State, USA), Sonnenberg Mansion.

Il fulcro della composizione è Minerva, omaggiata dalla Pittura che mostra alla dea i simboli delle Arti e gli strumenti qualificanti le Scienze. Infatti a terra si trova un libro chiuso, uno spartito musicale aperto, una scultura e il rocchio di una colonna scanalata a indicare la Letteratura, la Musica, la Scultura e l'Architettura, con la figura di Eros che ha in mano una maschera quale riferimento alla Commedia (o alla Verità), e che poggia l'altra su un mappamondo. Sullo scalino sono posti un'ampolla, una scatola cilindrica con scritto sopra "GALEN" (riferimento al medico Galeno), un archipendolo e un compasso, oltre a una pagina scritta col rametto di una pianta appoggiato sopra a indicare la Botanica. L'Allegoria della Pittura ha in mano tavolozza, pennelli e un dipinto ovale con la figura della Musica – simbolicamente identificata da *Apollo che suona la lira*, ripreso dall'altorilievo già in collezione Giustiniani⁴⁸ (fig. 25) – mentre presenta Amore a Minerva: in realtà la figura della Pittura potrebbe essere interpretabile come un'Allegoria di Firenze/*Florentia* a causa dei fiori che arricchiscono il suo vestito, derivanti dai modelli botticelliani della *Primavera* e della *Nascita di Venere*, e in tal caso sarebbe un'allusione alla capitale granducale e quindi a Pietro Leopoldo



26

V. Wehrlin, *Ritratto della famiglia del granduca Pietro Leopoldo*, 1773, Vienna, Kunsthistorisches Museum, in deposito al castello di Ambras (foto KHM-Museumsverband).

come protettore delle Arti e delle Scienze, sotto l'egida di Minerva e di Amore. Cupido però ha uno strano copricapo, la faretra a terra è vuota, è privo di arco, e non ha le ali: quindi il putto dovrebbe essere interpretabile come rappresentazione della Rinascita, in riferimento alla politica leopoldina, attraverso la quale si auspicava che la cultura fiorentina potesse avere un rinnovamento⁴⁹.

Avendo donato il suo *Autoritratto* alle collezioni granducali nel 1773 ricevendone “intera soddisfazione” dal sovrano regnante, in quello stesso anno il Wehrlin ottenne la commissione per l'esecuzione del *Ritratto della famiglia del granduca Pietro Leopoldo* (fig. 26), forse l'opera sua più impegnativa (con i suoi 67,5 x 81,5 cm è la più grande che abbia dipinto) e per la quale è maggiormente conosciuto; ora è esposta a Innsbruck presso il castello di Ambras, in deposito dalle collezioni del Kunsthistorisches Museum di Vienna⁵⁰. A dimostrare le sue doti di abile cronista ha eseguito un “ritratto di petulante minuzia quasi miniatoria della famiglia granducale”⁵¹, che raffigura Pietro Leopoldo (1747-1792) fedelmente a come lo aveva effigiato nell'*Autoritratto*, insieme con la moglie Maria Luisa di Borbone-Spagna (1745-1792) e i loro sei figli: l'arciduchessa



27-30

V. Wehrlin, *Ritratto di Maria Teresa arciduchessa d'Austria* (olio su tela);
Ritratto di Maria Teresa arciduchessa d'Austria (pastello su carta);
Ritratto di Ferdinando III granduca di Toscana (pastello su carta);
Ritratto di Carlo Ludovico arciduca d'Austria (olio su tela),
1773, Klagenfurt, Convento delle Elisabettine.

Maria Teresa (1767-1827), Francesco I (1768-1835), Ferdinando III (1769-1824), l'arciduchessa Maria Anna, (1770-1809), l'arciduca Carlo (1771-1847) e l'arciduca Leopoldo (1772-1795). Il quadro trasforma in piccolo formato la tipologia del ritratto di famiglia regnante “in conversazione” introdotta da Martin Van Meytens, in modo da renderlo più facilmente fruibile e conservabile; questa scelta verrà seguita dal Berczy e dal Piattoli che similmente negli anni successivi proporranno composizioni di piccole dimensioni e di gusto miniaturistico per la stessa casata regnante. La famiglia raffigurata con un tono infor-



31-32

V. Wehrlin, *Ritratto di Carlo Ludovico arciduca d'Austria* (olio su tela);
Ritratto di Carlo Ludovico arciduca d'Austria (pastello su carta),
 1773, Klagenfurt, Convento delle Elisabettine.

male è raccolta in una grande sala classicheggiante scandita da lesene corinzie, alla cui parete, per confermare i legami di sangue fra la stirpe asburgica e quella madrilena, sono esposti i ritratti della famiglia Asburgo Lorena (l'imperatore Giuseppe II e l'imperatrice Maria Teresa vedova) e Borbone (re Carlo III di Spagna)⁵², sovrastati da un fregio con trofei militari e simboli delle Arti e delle Scienze, intervallati dai ritratti 'a cammeo' di Francesco Stefano e Maria Teresa, genitori di Pietro Leopoldo. A destra si apre una grande arcata con la veduta su Firenze, ripresa non da Palazzo Pitti come finora è stato indicato nei vari testi, ma dalle pendici del colle di Fiesole che si trova dalla parte opposta di Firenze: si ritiene che l'inquadratura sia stata copiata dalla *Veduta di Firenze dal Convento de' Cappuccini di Montughi* realizzata da Giuseppe Zocchi per la sua famosa serie di incisioni del 1744, e che idealmente il punto di vista sia da collocarsi nel Casino Imperiale detto "della Quercia", fatto fabbricare poco prima da Pietro Leopoldo lungo la via Fiesolana che conduce a San Domenico, alle pendici di Fiesole⁵³. L'opera documenta l'impulso riformatore di Pietro Leopoldo che lo condusse ad aderire alle nuove idee pedagogiche: i figli più grandi lasciati liberi di muoversi giocando, e il più piccolo, posto in grembo alla madre, allevato senza fasciature, in modo da poter sgambettare senza alcuna costrizione⁵⁴. In una fase preliminare per comporre questa *conversation piece* il pittore torinese studiò la prole asburgica in opere separate. Infatti tre dei bambini presenti nel quadro sono stati raffigurati in modo analogo anche in sei ritratti, alcuni a olio, altri a pastello, tutti conservati ora nel Convento delle Elisabettine a Klagenfurt: due ritraggono Maria Teresa⁵⁵ (figg. 27-28), uno Ferdinando III⁵⁶ (fig. 29), e tre Carlo Ludovico⁵⁷ (figg. 30-32).



33

V. Wehrin, *Rebecca ed Eliezer*, 1773 ca.,
ubicazione ignota, già asta Stahl Amburgo 1997.

L'unica opera a oggi conosciuta che impegnò il Wehrin in un tema biblico è l'olio su tavola con *Rebecca ed Eliezer*⁵⁸ (fig. 33), che per motivi stilistici ritengo di dover assegnare al 1773 circa. È grazie a questo dipinto che il pittore torinese dimostra la sua filiazione al linguaggio modernamente classicheggiante di Mengs e Batoni, compostamente garbato e neoraffaellesco. L'episodio della *Genesi* narra il momento in cui Eliezer, servo di Abramo, giunto nel paese d'origine del proprio padrone per trovare la sposa a Isacco, nei pressi di un pozzo incontra Rebecca, nella quale riconosce la ragazza voluta da Dio per Isacco. Nel quadro si coglie l'attimo in cui, "quando i cammelli ebbero finito di bere, quell'uomo prese un pendente d'oro del peso di mezzo siclo e glielo pose alle narici e le pose sulle braccia due braccialetti del peso di dieci sicli d'oro"⁵⁹. Infatti, Eliezer viene raffigurato in eleganti abiti esotici nell'atto di offrire una collana alla donna, mentre sullo sfondo l'altro servitore accudisce i cammelli. Rebecca, con i capelli raccolti dietro la nuca e abbigliata da una ricca veste di seta azzurra, si mostra più come una modella raffaellistica che come una fanciulla mediorientale. Davanti a sé ha la brocca con cui ha appena dissetato i cammelli di Eliezer, e accanto a lui troviamo un cane, nota dissonante col racconto dell'Antico Testamento ma ricorrente nelle composizioni del Nostro, nel quale si riconosce in controparte il cane del *Ritratto di una dama della corte di Firenze*.



34

V. Wehrlin, *Costumi della città di Nettuno*, 1774, ubicazione ignota, già asta Cambi Genova 2013.

Venceslao Wehrlin continuò a peregrinare per l'Italia. Nel triennio 1773-1775 lo troviamo a Roma⁶⁰, tappa imprescindibile per la formazione di un giovane artista, dove dipinse i *Costumi della città di Nettuno* (fig. 34), una scena di genere dai colori tersi con un giovane che intona una serenata rivolgendosi a una elegante popolana seduta, omaggio dell'uomo che le sta a fianco. La scena si svolge all'aperto, fuori da un edificio rustico dove una bambina gioca con un cane, e a terra è appoggiato un cesto con un cavolo. La paternità del pittore torinese è attestata, oltre che dallo stile, dalla firma e dalla data in basso "Wincislaus Wehrlin / Roma 1774"⁶¹. La rappresentazione della donna in abito tradizionale nettunese si colloca nel clima di indagine sulle tradizioni popolari iniziato dalla seconda metà del Settecento, di cui si fece promotore Ferdinando IV nel 1783 con la commissione della fedele riproduzione dei costumi del Regno di Napoli. All'interno dello Stato della Chiesa il costume più rappresentato fu proprio quello delle donne di Nettuno, che in questa versione trova una delle immagini più antiche e importanti, essendo raffigurato come abbigliamento di maggior pregio con finissimi ricami d'argento, indossato da una donna di condizione agiata come si capisce dalla collana di corallo che le adorna il collo.



35

V. Wehrlin, *Ritratto d'uomo con cappello rosso che tiene in mano un libro*, 1777, ubicazione ignota, già asta Christie's New York 1987.

Nuovamente a Firenze, il 26 settembre 1775 Wehrlin fece richiesta di poter copiare la *Madonna* del Correggio posta nella Tribuna degli Uffizi⁶², che anche Zoffany aveva inserito nel suo famoso quadro.

Tornato nella sua patria, in conseguenza della “singolare perizia e distinta abilità di cui è dotato Venceslao Verlino nella formazione de' ritratti”⁶³, il 1 maggio 1776 venne nominato ritrattista di corte dei Savoia, e in quella veste realizzò due ritratti per volontà del re Vittorio Amedeo III di Savoia, mentre nel 1777 eseguì tre *Ritratti dei re di Sardegna*: in quest'ultimi si dovrebbero riconoscere quelli posti poi nel refettorio dell'Eremo dei Camaldolesi di Torino, che sembra siano andati dispersi al tempo della soppressione degli ordini monastici avvenuta agli inizi del XIX secolo. Come ritrattista sabauda, inoltre, nel 1778, licenziò il *Ritratto di Vittorio Emanuele di Savoia duca d'Aosta* e il *Ritratto di Maurizio Giuseppe di Savoia duca del Monferrato*, dipinti di grande formato richiesti dal principe Galitzin per conto della zarina, e ancora non riemersi.

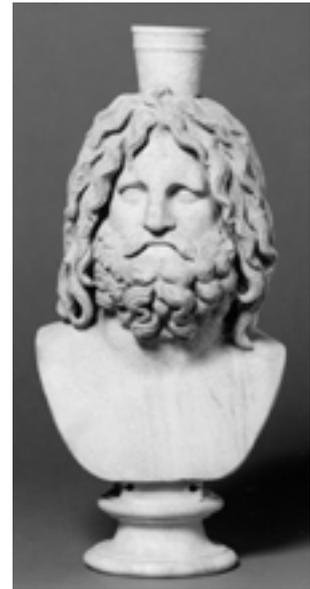


36

V. Wehrlin, *Il negozio dell'antiquario con Allegoria del Tempo* (*Le antichità di William Hamilton*), 1779, San Pietroburgo, Ermitage (immagine tratta da www.hermitagemuseum.org, per gentile concessione del Museo Statale dell'Ermitage, San Pietroburgo, Russia).

L'unico quadro rintracciato di questo periodo è il *Ritratto d'uomo con cappello rosso che tiene in mano un libro* del 1777 (fig. 35), un olio su tavola apparso a New York presso un'asta Christie's di qualche decennio fa⁶⁴. Non sappiamo chi possa essere l'uomo effigiato; dovrebbe trattarsi di un erudito abbastanza povero, raffigurato nello studio mentre legge davanti al suo elegante scrittoio sul quale sono poggiati una pipa, un calamaio e una semplice bottiglia che funge da portacandela, all'interno di una stanza spoglia.

L'artista torinese fu nuovamente in viaggio negli anni successivi, sicuramente stazionando a Firenze, ma ritengo si sia spinto fino a Napoli, richiamato dall'importanza della città e dai resti classici scoperti nel suo territorio, che calamitavano nella capitale del regno dei Borbone importanti collezionisti come Sir William Hamilton, diplomatico inglese alla corte dei Borbone dal 1764, archeologo e vulcanologo. Infatti all'Ermitage appartiene oggi una tavola del Wehrlin (fig. 36), datata 1779, esprime *Il negozio dell'antiquario con Allegoria del Tempo* (*Le antichità di William Ha-*



37-38

Il Vaso Hamilton, raffigurato nelle *Antiquités* di Sir William Hamilton, 1766, vol. I, tav. 55, incisione.

Giove Serapide, I-II sec. d. C., marmo, Londra, British Museum
 (© The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International [CC BY-NC-SA 4.0] licence).

milton)⁶⁵. Nella bottega che il Wehrlin colloca a Napoli, vista la presenza del Vesuvio fumante sullo sfondo, un anziano antiquario viene ritratto mentre ammira le pagine delle *Antiquités* di Sir William Hamilton⁶⁶, edite proprio nella capitale partenopea nel 1776, e nello specifico l'incisione dedicata al *Vaso Hamilton* (fig. 37), capolavoro della pittura vascolare apula oggi al British Museum, a cui era stato venduto nel 1772⁶⁷. Alle sue spalle troneggia una copia del gruppo dei *Lottatori* degli Uffizi⁶⁸, contornato da vari pezzi archeologici, molti dei quali si trovano oggi al British Museum di Londra, provenienti dalla famosissima collezione di William Hamilton⁶⁹. Accanto all'antiquario infatti si riconosce il busto marmoreo del I-II sec. d. C. con *Giove Serapide* offerto da Sir Hamilton nel 1776 al British Museum (fig. 38), mentre a terra si trovano un importante cratere a volute apulo, appartenuto all'ambasciatore inglese e riprodotto nel catalogo della sua collezione (fig. 39), e una delle versioni del *Rilievo dell'Apollo Citaredo* del I sec. d. C. raffigurante una Vittoria che versa una libagione di fronte ad Apollo, sicuramente anche questo ceduto al museo inglese nel 1776 (fig. 40). Nella parete di fondo sono appese delle armi antiche, sulle mensole sono poggiate delle lucerne romane e la zampa bronzea di un tripode con testa di sfinge, mentre in primo piano a sinistra sono accatastati altri manufatti archeologici di difficile comprensione, fra cui sembra di riconoscere uno dei piatti Hamilton con pesci dipinti del IV sec. a. C. (fig. 41). Quindi si pensa che il dipinto



39

Vaso apulo, raffigurato nelle *Antiquités* di Sir William Hamilton, 1767, vol. III, tav. 43, incisione.



40

Rilievo del Citaredo, I sec. d. C., marmo, Londra, British Museum
(© The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International [CC BY-NC-SA 4.0] licence).

sia stato commissionato da Sir Hamilton, ai cui interessi allude anche la vista del Vesuvio fumante, visibile dalla porta aperta; infatti il diplomatico britannico fu anche uno studioso di vulcani e svolse numerose osservazioni sul Vesuvio, sui Campi Flegrei e sull'Etna, dove raccolse materiale scientifico. Della conoscenza fra il pittore torinese e il gentiluomo inglese rende conferma la copia della *Danae* di Tiziano eseguita dal Wehrlin perché facesse parte della sua collezione⁷⁰. Un'altra ipotesi da poter proporre è che il dipinto sia stato voluto da un nobile russo (vista l'attuale collocazione presso il museo dell'Ermitage e la precedente appartenenza a una collezione privata russa), forse in conseguenza dei rapporti che il Wehrlin aveva stabilito l'anno precedente col principe Galitzin per eseguire i due ritratti dei principi di Savoia che dovevano arricchire le collezioni di Caterina II. In questa atmosfera antiquariale, la presenza dei due bambini dona leggerezza alla scena: il bambino a terra spulcia un cane⁷¹, mentre la bambina fila la lana vicino alla porta. È proprio grazie a loro che l'opera deve essere anche letta in chiave allegorica per la contrapposizione fra la vecchiaia dell'antiquario e la giovinezza dei due fanciulli, con l'allusione al trascorrere del tempo, indicato dall'attività della filatura, a cui secondo la mitologia antica erano intente le Parche.

Se pare quindi lecita l'ipotesi della presenza di Venceslao Wehrlin a Napoli nel 1779, non sembra però che tale permanenza sia durata a lungo, poiché alla fine di quell'anno l'artista tornò nuovamente a Firenze, dove sono state trascritte sue richieste come copista di opere degli Uffizi⁷². L'impulso pragmatico di Pietro Leopoldo aveva portato al progetto di musealizzazione delle collezioni cittadine, affidando al canonico Giuseppe Querci il compito di riorganizzare gli Uffizi, dopo avervi concentrato le opere più importanti che nei secoli erano andate ad arredare palazzi e residenze suburbane della famiglia granducale. In questo modo per molti pittori fu possibile realizzare delle repliche di dipinti fino ad allora inaccessibili. Nel novembre 1779, per farne fare una copia, era stato reso disponibile al Wehrlin il *Gesù Bambino che dorme sulla croce*, allora attribuito al Barocci (oggi ricondotto a Cristofano Allori), appena trasferito in luglio presso gli Uffizi dalla villa di Castello. Il 18 novembre 1779 lo stesso pittore chiese di poter copiare due *Paesi con amorini* dell'Albani, *Il cacciatore* di Metsu, *Venere e Adone* di Rubens, e il *Giudizio di Salomone* di Adriaan van der Werff. Il 22 dicembre 1779 fece poi richiesta di poter copiare due opere della Tribuna degli Uffizi: la *Sacra Famiglia* dello Schalken e il *San Pietro liberato dal carcere* dell'Albani.

Non mi è stato possibile reperire nessun documento inerente il decesso del Wehrlin; pertanto è soltanto grazie a quanto scrive Giuseppe Pelli e all'incisione di fine Settecento raffigurante il suo *Autoritratto* degli Uffizi⁷³ che possiamo datare la sua precoce morte nel 1780 a soli trentacinque anni e collocarla nella capitale granducale.

I tredici anni di attività del Wehrlin non sono bastati a lasciare una traccia durevole nell'ambiente artistico italiano anche a causa del carattere intimo dei suoi dipinti. Tuttavia possiamo trovare lacerti della sua eredità nei giovani artisti operanti nelle città



41

Piatto con pesci, fine IV sec. a. C., terracotta dipinta, Londra, British Museum
(© The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International [CC BY-NC-SA 4.0] licence).

da lui frequentate. Nella Firenze del periodo di governo di Pietro Leopoldo, se non teniamo in considerazione i piccoli *family group* granducali realizzati dal Berczy e dal Piattoli⁷⁴ o la levigata pittura miniaturistica del Mac Pherson⁷⁵, soltanto un altro pittore, l'ancora poco noto Giovan Battista Benigni, ha licenziato quadri con *conversation pieces*, e in questi l'influenza dello stile del Wehrin si percepisce chiaramente; lo si apprezza nei quadri commissionatigli dai Martelli e dai Gerini⁷⁶, ma anche nella *Conversazione nello studio del pittore* esposta a Pitti, finora indicata come possibile opera di Joseph Mac Pherson⁷⁷, e nella *Conversazione di membri dell'Accademia Colombaria a Palazzo Rucellai*⁷⁸, che a mio avviso devono essere ricondotte alla mano del suddetto, il quale addirittura si è autoritratto in entrambe. Più chiara è invece la strada intrapresa dalla ritrattistica piemontese, che dimostrò di seguire le orme del Wehrin propendendo anche per il genere artistico del ritratto di formato ridotto dal composto classicismo olandesizzante apprezzato da Vittorio Amedeo III; fu Ludwig Guttenbrunn⁷⁹, pittore austriaco che successe al Nostro nella carica di ritrattista della corte sabauda (ma attivo anche a Firenze, Roma e Napoli), a specializzarsi in piccoli dipinti su tavola dalla tecnica smaltata e dal virtuosismo minuto nel raffigurare la realtà, come dimostra l'*Autoritratto* del 1782, donato al granduca di Toscana e adesso parte della galleria fiorentina degli autoritratti.

NOTE

1 Lo si trova citato anche come Verlin, Verlino, Werlin, Wherlin, Werhlin, Werlyn e Wehrlein. Su Venceslao Wehrlein si veda la voce *Verlin Venceslao* in Thieme – Becker 1907-1950, vol. XXXIV, Leipzig 1940, pp. 259-260; Baudi di Vesme 1963-1982, vol. III, Torino 1968, pp. 1106-1107; Borroni Salvadori 1985, pp. 37-38, 55, 72.

2 Pochi sono i dati che i documenti ci tramandano su Giovanni Adamo Wehrlein. La prima menzione che lo riguarda è del settembre 1729 quando fu citato come testimone in un matrimonio che si svolse a Vienna, e in quell'occasione venne appellato quale "pittore" (Bredius – Moes 1905-1906, pp. 119-120): quindi nel 1730 doveva già avere circa trent'anni per presentarsi come un artista che aveva raggiunto una sua indipendenza e maturità, tanto da appartenere alla cerchia imperiale (cfr. Sani 1985, pp. 539-540, 555-558). Per quanto concerne il luogo di nascita, lui stesso dichiara di essere nato a Norimberga ("Norimbergensis") in un'incisione del 1753 che fece realizzare a Bonaventura Haeltzel per raffigurare il quadro di Claudio Beaumont esprime il *Miracolo del Corpus Domini di Torino*, il cui bozzetto è oggi al Castello di Racconigi. Supponiamo quindi che la sua nascita avvenne verso il 1700 in Germania, ma già nel 1729 si trovava a Vienna come pittore ben inserito nella corte, tanto che l'anno successivo favorì la famosa pittrice Rosalba Carriera durante il soggiorno di quest'ultima nella capitale asburgica: lei lo ringraziò inviandogli da Venezia una propria "testina" realizzata a pastello, e lui le scrisse a più riprese fino al 1736 per rifornirla di pastelli colorati, permettendoci di sapere che anche il Wehrlein nel 1731 si era cimentato nella tecnica del pastello nell'eseguire il *Ritratto della Contessa di Zollern*, nipote della contessa di Paar (cfr. Sani 1985, pp. 539-540, 555-558, 612-613; nelle lettere presentate nel suddetto testo il Wehrlein dimostra di scrivere molto bene in lingua italiana, tanto da lasciarci ipotizzare che fosse nato da padre tedesco e madre italiana). Sposatosi nel gennaio del 1731 con una certa Anna (?-post 1777), divenne padre del primogenito Cristiano e l'anno successivo di una bambina. Fra il 1736 e il 1741 ricoprì la carica di ispettore della galleria del principe di Liechtenstein a Vienna, fino a quando si occupò del trasferimento della preziosa collezione del principe Eugenio di Sassonia (rinomata soprattutto per i suoi quadri fiamminghi) fino a Torino presso la residenza del re di Sardegna, che l'aveva acquistata. Le trattative si erano trascinate per alcuni anni (dal 1737 al

1741), e di queste si era occupato Luigi Malabaila, conte di Canale e ambasciatore di Sardegna. A maggio 1741 Giovanni Adamo Wehrlein poté iniziare il viaggio verso Torino insieme al suo aiutante, il pittore boemo Francesco Antonio Mayerle, valicando il Passo del Semmering con una squadra composta da diciassette coppie di buoi e con un'altra costituita da dieci cavalli: il convoglio raggiunse Trieste, Venezia e Milano, per poi terminare il viaggio a Torino (cfr. Claretta 1893, pp. 116-117; Fabriczy 1898, p. 69; Pinto 1987, pp. 95, 202-203; Failla 2007, p. 168; Schirlbauer 2018, pp. 10-11, scaricabile al link www.anna-schirlbauer.com/publikationen). Da quel momento risiedette stabilmente nella capitale sabauda, dove fece condurre pure la propria famiglia, venendo nominato "Conservatore delle Gallerie, pitture e quadri" della corte regnante (1743); per il resto della sua vita si occupò di restauro anche per privati e per chiese (ad esempio sappiamo che nel 1755 restaurò la *Deposizione* di Giovanni Antonio Molineri per la chiesa di San Dalmazzo a Torino), e di lui conosciamo l'*Autoritratto* ora presso l'Accademia Albertina di Torino eseguito verso il 1765 (fig. 1), precedente al bel ritratto che di lui fece il figlio Venceslao nel 1768, ora conservato a Graz (fig. 6). Morì il 25 dicembre 1776 per un colpo apoplettico.

3 Cristiano Matteo Wehrlein fu il primogenito di Giovanni e si specializzò come pittore di animali. Gli vennero commissionati dipinti per la Palazzina di caccia di Stupinigi e per il Palazzo Reale di Torino (cfr. Claretta 1893, pp. 274-275; Telluccini 1924, p. 9, tavv. 22-23, 31-34; Bernardi 1958, pp. 90-93, 102-106; Dreier 1982, pp. 347-353; Griseri 1996). Formatosi alla scuola di Claudio Francesco Beaumont (1756), dimostrò fin da subito uno spirito avventuriero, che nel 1759 in qualità di disegnatore lo portò a recarsi ad Alessandria d'Egitto al seguito di una spedizione scientifica di Vitaliano Donati per conto di Carlo Emanuele III, allo scopo di eseguire ricerche e raccogliere pezzi per la collezione di storia naturale dei Savoia e studiare la condizione produttiva di quel paese; durante la sua permanenza in Egitto realizzò due tele con uccelli. L'animo di Cristiano Wehrlein è ricordato dalla quartina "Verlino ha tal coraggio, / che ritrarrebbe d'Affrica / le bestie più terribili, / ma sempre con gran spirito" del pittore-poeta piemontese Ignazio Nepote (Nepote 1770, p. 67), e si riflette nella vitalità degli animali da lui raffigurati su una moltitudine di sopraporta, quadri e specchiature: spiritosi e aggressivi come nelle scene

con gruppi di animali selvatici di Angelo Maria Crivelli, vengono interpretati attraverso una pittura di forte ascendenza tedesca che predilige masse dure e rigide, ma tali da non annullare la piacevolezza delle composizioni. Fra il 1761 e il 1768 lavorò nell'appartamento di levante di Stupinigi afferente al duca di Chiabrese (antica camera, sala da gioco) allietando le pareti e le volte con sovraporte, pannelli e affreschi popolati da uccelli e altri animali colti con un gusto orientale estremamente nuovo, che ritroviamo anche nella sala cinese di palazzo Graneri di Torino, decorata dallo stesso nel 1765. Era tale la sua capacità di cogliere la vivezza del mondo animale, che in quell'anno dipinse alcuni cartoni preparatori all'ideazione scultorea del cervo sommitale di Stupinigi, collaborando al modello del Ladatte l'anno successivo. Secondo il Vesme a Novembre 1768 fu a Venezia per imparare lo stile dei veneti e poi tornare a Torino, ma non ritengo tale notizia attendibile. Penso infatti che la lettera citata dal Vesme (Baudi di Vesme 1963-1982, vol. III, Torino 1968, p. 1104), secondo la quale il figlio di Giovanni Adamo Wehrlin si era recato a Venezia a spese di suo padre nel novembre del 1768 per "acquistare que' maggior lumi che si crede necessario nella pittura", non si riferisca a Cristiano ma a Venceslao, poiché ormai il maggiore dei fratelli era un pittore maturo e affermato, mentre il Nostro stava cominciando in quel momento a farsi conoscere, e per continuare a raffinarsi nella pittura andava ancora chiedendo di copiare opere degli Uffizi; inoltre di Venceslao esistono almeno due quadri in cui si firma come "veneziano", perché forse eseguiti in quella città nel 1769 (la *Scena di interno con filatrice* e il *Ritratto di gentiluomo e di sua moglie in un salotto*). Nel 1774 Cristiano lasciò il Piemonte per l'Inghilterra e da quel momento non sono note sue notizie. Anche se sappiamo che fra il 1768 e il 1769 licenziò quadri per Stupinigi e per la principessa Giuseppina di Savoia, di questi ne sono stati finora rintracciati pochi: al di là di una *Natura morta con selvaggina e frutti* del Musée des Beaux-Arts di Strasburgo, si conoscono soltanto altre due tele di ubicazione ignota attraverso fotografie della Fondazione Zeri, e un album di disegni, l'*Album Wehrlin*, conservato nel Museo di Palazzo Madama a Torino. Il Vesme affermava che opere sue si trovavano nella biblioteca reale sabauda e nella quadreria Riccardi Gattino di Torino, così come due sue *Cacce* furono esposte a Torino nel 1820 (Baudi di Vesme 1963-1982, vol. III, Torino 1968, p. 1105). Diversi dipinti con animali e piante passati da alcune aste fra il XVIII e il XX secolo soprattutto a Gand in Belgio, finora attribuiti al padre, devono invece essere ricondotti a Cristiano Wehrlin: si tratta però di

quadri non rintracciati (la trascrizione di questi cataloghi è visibile on line nel database del Getty Provenance Institute sotto la voce Verlin).

4 L'ultimo dei Wehrlin, Pietro Paolo, seguì invece le orme paterne diventando restauratore: nel 1771 venne incaricato di restaurare quaranta ritratti di imperatori conservati alla Venaria, e nel 1772 si occupò del restauro e dell'ingrandimento di ventotto ritratti delle principesse di Casa Savoia e poi di altri otto ritratti femminili per Moncalieri (cfr. Claretta 1893, p. 275; Pinto 1987, pp. 208-210; Failla 2007, p. 168; Gallo - Padovani 2013, p. 74). In seguito alla morte del padre, nel 1777 gli succedette nella carica di restauratore della corte sabauda, e successivamente compilò un nuovo inventario dei quadri dei più eccellenti pittori italiani, fiamminghi e olandesi appartenenti alle collezioni reali torinesi (il *Catalogues des Tableaux*).

5 G. Pelli Bencivenni, *Efemeridi*, BNCF, Mss. NA 1050, Serie I, XXIX, 1772, p. 41.

6 Che l'anno di nascita sia stato il 1745 lo si ricava dalla scritta apposta sul retro dell'*Autoritratto* degli Uffizi ("nato a Torino, di anni 25") che sappiamo dipinto nel 1771, e da quella vergata sotto la versione in incisione dello stesso autoritratto ("nato in Torino nel 1745"), eseguita nel 1795 da Carlo Bozzolini (disegnatore) e da Giovan Battista Cecchi (incisore) per la *Raccolta di 324 ritratti di pittori eccellenti* curata da Carlo Lasinio (cfr. Lanzeni 1999).

7 Misurano 31,4 x 47,5 cm e sono passati all'asta Christie's di New York del 4 ottobre 2007 (lotto 95), provenienti dagli eredi di Mr. e Mrs. Wayne H. Hammon di Houston, che li avevano acquistati nelle Newhouse Galleries di New York. Sono siglati "W. W. F.", il primo sul lato sinistro della spinetta, il secondo sul cavalletto da pittore e sulla scatola in basso a sinistra; anche sul retro sono entrambi firmati e datati "Wenceslaus Wehrlin Fecit 1767" secondo quanto riporta il catalogo Christie's.

8 Vedi nota 2. Cfr. Spantigati 2012, pp. 192-197.

9 Il piccolo dipinto misura 31,7 x 23,8 cm ed è conservato a Graz nell'Alte Galerie, Universalmuseum Joanneum, inv. 558. È il quadro citato al numero 453 della *Mostra storica del ritratto* allestita nel 1880 nella Künstlerhaus di Vienna, quando era proprietà di Alfred Nitzelberger (1836-1886), professore di matematica e fisica presso l'Akademisches Gymnasium a Vienna. È stato acquisito dal museo di Graz nel 1954 da un mercante d'arte viennese (Galleria St. Lucas). Cfr. *Katalog* 1880, p. 104; Woisetschlager 1961, pp. 200-201.

10 Il piccolo olio su tavola (24,4 x 17,8 cm) sul retro conserva anche una scritta ottocentesca molto abrasa e in massima parte incomprensibile “Entro l’Anno 1872 ... (illeggibile) ... Venezia ... (illeggibile)”. Oggi appartiene a una collezione privata, proveniente dall’asta Dorotheum di Salisburgo del 19 novembre 2019 (lotto 42), prima della quale si conservava in una collezione privata tedesca, forse confluita da quella di “un principe di Germania” al quale venne venduto “il più e il meglio” della ricca biblioteca del Carburì, dopo la sua morte avvenuta nel 1802 (De Tipaldo 1834-1845, vol. IX, Venezia 1844, p. 109).

11 Sulla figura di Giovanni Battista Carburì si consulti Bonino 1824-1825, vol. II, Torino 1825, pp. 177-179; Zecchinelli 1841, pp. 8, 31; Sprengel 1839-1843, vol. 5, Firenze 1842, pp. 809-810; Masarachi 1943, pp. 143-154; De Tipaldo 1834-1845, vol. IX, Venezia 1844, pp. 106-109; Novati - Greppi 1911, pp. 230-232; Delpiano 1997, pp. 51-61; Carpanetto 2002, pp. 188-189, 195-196; Finzi - Grieco 2015, pp. 53-59.

12 Si noti che la tavola non è stata ridotta di dimensioni, presentandosi oggi con il taglio originario smussato a quartabono su tutti e quattro i lati.

13 L’olio su tavola misura 35 x 42 cm e fa parte della collezione d’arte esposta a Wimpole Hall nel Cambridgeshire (inv. NT 207799). Insieme a tutta la tenuta di Wimpole Hall fu lasciato in eredità al National Trust da Elsie Kipling, moglie di George Bambridge (1896-1976) e figlia di Rudyard Kipling. Cfr. Avery *et alii* 2015, cat. 173, p. 2.

14 ASF, *Miscellanea di Finanze A*, filza 323, 10 giugno 1771.

15 Vedi nota 3.

16 È un olio su tavola di cm 39,5 x 29, venduto a Genova da Wannenes il 31 maggio 2017 (lotto 562), e poi nuovamente a Milano presso la casa d’aste Il Ponte il 21 ottobre 2021 (lotto 626). È firmato in basso a destra “Wencislaus Wehrin venetis P. 1769”, mentre sul verso è scritto “Wencislaus Wehrin F. 1769 / Daniel Rougier” e “Questo quadretto antica memoria / di famiglia, in sul procinto di / esulare pel Piemonte, donava / alla sua sorella Loduvina / l’ottobre 1853 / Odoardo Rougier”, dimostrando che nell’Ottocento è appartenuto alla famiglia Rougier, di cui era membro Odoardo (1814-1891), noto filantropo milanese. Sul retro si trova anche parte di un cartellino strappato (sembra di poter leggere parte di una “J” maiuscola) che era fissato alla

tavola con sigilli di ceralacca su cui sono impresse le iniziali “F J” in caratteri gotici.

17 Il dipinto è stato realizzato a olio su tavola, misura 44,5 x 52,7 cm, è firmato e datato “WINCISLAUS WEHRLIN Venetis 1769” (sul giornale in basso a destra), e vi si legge “A Sua Maestà L’Imper... Arcidu... Boem... a” (sulla lettera) e “.. No. 27 /..IER /..RIN 1769” (sulla gazzetta). Era il lotto 250 dell’asta organizzata a Londra da Christie’s il 3 dicembre 2008.

18 G. Pelli Bencivenni, *Efemeridi*, BNCF, Mss. NA 1050, Serie I, XXIX, 1772, p. 40; Borroni Salvadori 1985, pp. 37-38, 55, 72.

19 Cfr. Getty Provenance Institute, catalogo I-4927, nn. 191, 233.

20 ASGF, filza II, n. 59; ASGF, filza III, n. 25; ASF, *Miscellanea di Finanze A*, filza 323, 10 e 14 giugno 1771. Cfr. Borroni Salvadori 1985, pp. 37-38, 55, 72. Tale concessione fece scoppiare una polemica, dal momento che negli anni precedenti era stata negata a Marcello Vieri e a Joseph Mac Pherson; i rifiuti continuarono anche nel lustro successivo.

21 Zangheri 2000, p. 332 (il documento di riferimento è conservato presso l’AAADF, *Atti*, f. 21, c. 91v).

22 Anche questo è un olio su tavola (40,6 x 31,2 cm), apparso a Parigi come lotto 30 nell’asta Christie’s del 21 giugno 2012, ed è firmato e datato “Wencislaus Wehrin F. 1770” in basso a sinistra sulla base del piedistallo. Per notizie sul Bracci si rimanda a Parise 1971; Bacchelli *et alii* 2010, pp. 184-189. Da segnalare che il Bracci tenne un carteggio con Antonio Cocchi.

23 G. Pelli Bencivenni, *Efemeridi*, BNCF, Mss. NA 1050, Serie II, XXI, 1793, c. 4806v.

24 La tela appartiene ora alla Galleria Nazionale di Parma, proveniente dalla collezione Sanvitale.

25 Contemporaneamente a Guido Reni, il Turchi in molte sue opere dipinse la figura della Madalena. Questa versione della santa che rinuncia alle vanità del mondo è stata replicata più volte, come dimostrano la piccola versione su rame che nel 1740 faceva parte della collezione del famoso banchiere Pierre Crozat e la grande tela (122,5 x 92 cm) passata a Colonia nell’asta Van Ham del 28 Maggio 2020 (lotto 1015) che sembra fosse già attestata in Francia alla fine del XVIII secolo.

26 La stessa epigrafe NIL NISI PRISCA PETO, impressa sul verso della moneta del Bracci, si

trova scritta anche sul verso della moneta forgiata da Marcus Tuscher nel 1738 per commemorare il barone Philipp von Stosch, antiquario e collezionista prussiano ma vissuto per la maggior parte dei suoi anni a Firenze, ed esponente della loggia massonica degli inglesi.

27 Cfr. Zaccagnino *et alii* 2012. Della scoperta di questo importante clipeo d'argento ci ha lasciato una lunga descrizione anche Giuseppe Pelli Bencivenni nelle sue *Efemeridi*: "A dì 3 detto [agosto 1769] giovedì. Tempo simile. Verso Roselle nelle Maremme è stata trovata non è molto una sottocoppa cesellata con suo piede basso, di diametro tre quarti di braccio in circa, la quale è d'argento, pesa libbre 6 denari 4, 8 ed è alla lega di 11, 8; rappresenta nel piano una figura di vecchio barbato sedente in alto con una mappa nella destra, ed uno scettro nella sinistra con due teste, una di vecchio, ed una che pare di un giovane. A' piedi in disparte ha un giovanotto, e sopra la testa si legge «ARDABUR. IUNIOR. PRETOR.»». Sopra sono due scudi con due busti coronati di figure senza barba, che hanno uno scettro simile a quello già detto. Presso lo scudo a destra si legge «ARDABUR.» presso quello a sinistra «PLINTA.»». Da basso il vecchio ha da destra un soldato armato con picca. Dall'altra parte accanto al giovane vi è una donna stolata con la testa ornata di fiori, un'asta nella destra, ed un fiore nella sinistra. Nel piano pare che vi siano delli scudi. Il lavoro è simile a quello di alcuni dittici. In giro si legge in lettere benissimo fatte «FL. ARDABUR. ASPAR. VIR. INLUSTRIS. COM. ET MAG. MILITUM. ET. CONSUL. ORDINARIUS.»». Questo pezzo è stato acquistato da Sua Altezza (per la Galleria). È noto nella storia la famiglia Ardaburia di nazione alana, ed addetta all'arianismo, che cadde vittima della sua potenza in Costantinopoli l'anno 471 sotto Leone Imperatore (Muratori ne' suoi *Annali*). Io stimo che il nostro personaggio sia quell'Ardaburio, che fu console nel 427 e nel 447, che fu generale di Teodosio II Augusto, riacquistò Ravenna, sconfisse più volte i Persiani ecc., ma bisognerebbe fare delle ricerche per illustrare questo monumento, che io veddi giorni addietro, le quali non sono ora in voglia d'intraprendere, perché mi manca il tempo, ed i libri mi mancano pure" (G. Pelli Bencivenni, *Efemeridi*, BNCF, Mss. NA 1050, Serie I, XXIV, 1769, pp. 105-107).

28 Bracci 1771.

29 Per un'analisi di questo dipinto si veda Sottili 2018, pp. 42-49; Sottili 2019, pp. 222-224.

30 Il quadro è stato finora pubblicato col titolo *Conversazione nello studio di Zoffany*. È un olio su tela

di 50 x 64 cm ed è esposto nella Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti (inv. 1890, n. 3404). Si veda in merito la scheda di Silvia Meloni Trkulja pubblicata in Giusti 2006, p. 222; quella di G. Fusco in Conticelli - Paolucci 2011, pp. 166-167; e quella di V. Conticelli in Arbeid *et alii* 2016, p. 87.

31 Il probabile *Autoritratto* è un olio su tavola (29,8 x 22,8 cm), forse *pendant* della *Scena pastorale* conservata nell'Ottocento nella medesima collezione praghese. Viene citato in un libro del 1835 come un dipinto che raffigura "un artista, forse lo stesso pittore del quadro, in pelliccia e cappuccio di pelliccia, appoggiato a una cartella, con una matita nella mano destra; a sinistra una tenda e sotto una lampada tremolante, un libro e una testa di gesso; di Wenzel Wehrlin, alto 11 pollici e 3/4, largo 9 pollici; su tavola". Anche la *Scena pastorale* è stata realizzata a olio su tavola (29,8 x 22,8 cm), e viene così descritta nel medesimo testo: "Una pastorella canta con il suo liuto su una collina, dietro la quale un uomo sta di fronte a lei. Davanti a questo una pecora. A sinistra in primo piano una capra, con la firma a terra: *Wenzel Wehrlin F. 1770*. 11 pollici e 3/4 di altezza, 9 pollici di larghezza; su tavola." (Haase Söhne 1835, p. 42).

32 Ademollo 1887; Fabbri 2002.

33 G. Pelli Bencivenni, *Efemeridi*, BNCF, Mss. NA 1050, Serie I, XXIX, 1772, p. 40.

34 La faretra riporta la firma del pittore "WINCISLAO WEHRLIN" e la data "F. 1770". È stato dipinto a olio su una tavola di cm 40 x 31, ed è già stato pubblicato in Ginori Lisci 2020, pp. 194-196. Su questo quadro si veda Sottili 2021.

35 Misura 43,5 x 52 cm ed è firmato "V. Verlin". Cfr. Mannini 1999, pp. 163-164. Per gli approfondimenti sulla famiglia Fiaschi e la chiesa di Bonistallo ringrazio Carlotta Lenzi Iacomelli, ma soprattutto Paolo Benassai che mi ha generosamente fornito notizie inedite.

36 Era figlio di Tommaso Fiaschi e di Anna Rosa Salvatici, dama benvoluta dal conte di Richcourt, che fra il 1749 e il 1757 fu presidente del Consiglio di Reggenza del granducato; forse a causa di tale frequentazione allevò Giuliano con un lusso e "idee superiori alle sue sostanze". Fu l'ultimo della sua casata e non si sposò mai, pertanto l'ipotesi formulata fino a oggi, ovvero che la donna seduta nel quadro sia la moglie del Fiaschi, non può essere accettata, mentre la vicinanza delle sue fattezze con quelle dipinte dal Wehrlin per raffigurare la granduchessa nel *Ritratto della famiglia del grandu-*

ca Pietro Leopoldo, unite alla ricchezza del vestito e dell'acconciatura, portano a identificarla in Maria Luisa di Borbone. Giuliano Fiaschi visse a Firenze in un palazzo in via Sant'Egidio oggi noto come palazzo Galletti, e dal 1767 al 1776 prese in affitto la fattoria granducale di Poggio a Caiano, ma, non avendola saputa ben amministrare e indebitatosi per la consistente somma di 15.000 scudi, la lasciò, obbligando i suoi eredi a vendere la villa del Castellaccio per rimediare al debito (Gennai 2007, p. 105). Giuseppe Pelli Bencivenni descrisse il cavalier Fiaschi come "uno di quei tanti che per aver voluto spendere i guadagni sperati si è ritrovato più povero di quello che fosse nato. Il pubblico, ed i suoi amici erano incantati delle sue qualità, ma lo spirito è cosa distinta assai dal giudizio, ed il giudizio neppure basta sempre per norma della nostra condotta, quantunque lo spirito apra spesso la porta della fortuna" (G. Pelli Bencivenni, *Efemeridi*, BNCF, Mss. NA 1050, Serie II, IV, 1776, cc. 684r-v).

37 Si veda il testo di Claudio Cerretelli in Cerretelli *et alii* 1994, pp. 40, 43-44.

38 È un olio su tavola di 54,1 x 42,5 cm che fa parte della collezione degli autoritratti degli Uffizi (inv. 1890 n. 2008). Cfr. la scheda di Caterina Caneva in Petrioli Tofani 2001, pp. 102-103; e il testo di M. Guccini in Conticelli - Paolucci 2011, pp. 174-175. Si veda in merito anche la scheda di Giusi Fusco pubblicata in Sisi 2014, pp. 110-111.

39 Volkman 1777, p. 567.

40 Fileti Mazza - Tomasello 2004, p. 282.

41 Le due versioni che si conoscono sono conservate al Prado e nella Pinacoteca Ambrosiana. Cfr. Ceriana - Roettgen 2017, pp. 76-79.

42 ASE, *Carteggio di Artisti*, vol. XXI, ins. 23, lettera di Venceslao Wehrin a Raimondo Cocchi, da Roma a Firenze, cc. 316r-v. Uno stralcio della lettera è stato pubblicato in Roettgen 1999, cat. 275, doc. 1, p. 339 (con indicazione archivistica errata); cfr. Ceriana - Roettgen 2017, p. 38.

43 Pinto 1987, p. 95.

44 L'olio su tavola (40,5 x 31,3 cm) appartiene alla collezione di Mario Scaglia a Bergamo, proveniente dal mercato antiquario dell'est europeo. Cfr. la scheda di Maria Cristina Terzaghi in Di Lorenzo - Frangi 2007, pp. 200-201.

45 Il 3 ottobre 1772 domandò di poter copiare alcuni disegni della raccolta degli Uffizi (Wehrin fu il primo a chiedere di eseguire copie di disegni

della Galleria), mentre nell'aprile 1773 è stato registrato come copista, ma i documenti non specificano di quali opere. Cfr. ASGF, filza V, n. 32; ASGF, filza VI, n. 101; ASGF, filza VIII, n. 78, allegato col registro originale delle mance; ASE, *Miscellanea di Finanze A*, filza 323, 5 ottobre 1772. Cfr. Borroni Salvadori 1985, pp. 37-38, 55, 72.

46 G. Pelli Bencivenni, *Efemeridi*, BNCF, Mss. NA 1050, Serie I, XXIX, 1772, pp. 40-41.

47 Anche quest'opera è un olio su tavola, misura 47 x 36,5 cm, ed è stata battuta a Vienna presso Dorotheum il 7 giugno 1994 (lotto 9), proveniente dal Museum of Fine Arts di Boston (Murphy 1985, p. 114), a cui era stata lasciata in eredità da Elisabeth C. D. Chandler. Secondo quanto riporta il catalogo Dorotheum dell'asta del 1994, il quadro è firmato e datato in basso a sinistra "Verlin fecit 1753", ma ciò è impossibile poiché il Wehrin è nato nel 1745. Pertanto propongo una datazione al 1773 a causa dello stile pittorico e viste le vicinanze dell'abito di Minerva con quello della donna protagonista del *Ritratto di una dama della corte di Firenze* eseguito nel 1772. Inoltre il soggetto allegorico sarebbe perfettamente giustificabile quale esaltazione della politica culturale del Granduca di Toscana, da lui ritratto proprio nel 1773.

48 Oggi si trova nella Sonnenberg Mansion a Canandaigua (New York State, USA), come riportato in Deterling 2018.

49 La composizione potrebbe aver ispirato il progetto di un gruppo scultoreo con *Pallade che anima e dirige la Fisica*, concepito nel 1785 da Francesco Carradori, su idea dell'amico Giuseppe Pelli, per arredare il Gabinetto di Fisica di Pietro Leopoldo (Roani 2019, pp. 28, 30).

50 Anche questo eseguito a olio su tavola (Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. GG_8785), è firmato e datato "Wenceslaus Werlinus faciebat 1773". Cfr. Zahradnik 2016, pp. 107-111; Ceriana - Roettgen 2017, pp. 56-57, 70.

51 Pinto 1987, p. 95.

52 I modelli che Venceslao Wehrin ha usato per le effigi dei tre regnanti sono stati sicuramente i ritratti ufficiali di Anton von Maron (Giuseppe II e Maria Teresa) e di Anton Raphael Mengs (Carlo III), di cui si veda più approfonditamente in Ceriana - Roettgen 2017, pp. 56-57, 70.

53 La vista non può essere stata ripresa da Palazzo Pitti in quanto Palazzo Vecchio, il Duomo e il Campanile di Giotto sono stati raffigurati in

una successione che si ha soltanto guardando il centro dal lato nord della città.

54 Cfr. Contini – Gori 2004, pp. 56-57.

55 Uno è il *Ritratto di Maria Teresa arciduchessa d'Austria* dipinto a olio su tela (44,6 x 36,6 cm), l'altro è un pastello su carta (44 x 35,5 cm), conservati a Klagenfurt nel Convento delle Elisabetine, inv. 10 e 76.

56 Si tratta del *Ritratto di Ferdinando III granduca di Toscana*, pastello su carta, 44 x 35,5 cm, ora a Klagenfurt, Convento delle Elisabetine, inv. 75.

57 Nello specifico il *Ritratto di Carlo Ludovico arciduca d'Austria* (olio su tela di 44 x 36,5 cm), un altro sempre a olio su tela di 44,5 x 36,8 cm, e il pastello su carta (44 x 36 cm), conservati tutti a Klagenfurt nel Convento delle Elisabetine, inv. 133, 14 e 77. Nella stessa raccolta austriaca si trovano altri tre ritratti di infanti della famiglia Asburgo (due pastelli e un olio inventariati ai numeri 8, 17 e 69) che pare possibile attribuire sempre a Venceslao Wehrlein (per le immagini si veda Zahradnik 2016, pp. 110-111).

58 È un olio su tavola di 50,3 x 35,6 cm, passato ad Amburgo presso l'asta Stahl del 1 novembre 1997 (lotto 135), dopo essere stato battuto a New York da Doyle nell'asta dell'8 novembre 1995 (lotto 6).

59 *Genesi*, cap. 24, versetto 22.

60 Già il 3 giugno 1773 scriveva da Roma una lettera oggi conservata presso l'ASF: si veda in proposito la nota 42. Ancora nel 1775 risultava residente a Roma in Via Laurina, al secondo piano del n. 61 in casa del "Sig. Cavaceppi" (Paolo Cavaceppi, fratello del ben più noto Bartolomeo?), posta nel rione Campo Marzio (cfr. Marchionne Gunter 2005, pp. 252, 265 nota 241, dove però è riportata la notizia contraddittoria che il pittore a quella data aveva ventisette anni ed era nato a Torino nel 1746 circa). Ringrazio Francesca Fiorelli per la gentile segnalazione.

61 Si tratta di un olio su tavola di 69 x 59 cm, passato come lotto 368 all'asta Cambi di Genova del 2 dicembre 2013, e precedentemente a Roma presso la collezione di Alessandra Di Castro, proveniente da un'asta viennese del 2006. Cfr. Marigliani 2010, pp. 224, 296.

62 ASGF, filza VIII, n. 52. Cfr. Borroni Salvadori 1985, pp. 37-38, 55, 72.

63 La trascrizione del documento (*Controllo, Patenti*, LII, 124) è riportata in Baudi di Vesme 1963-1982, vol. III, Torino 1968, p. 1106.

64 Misura 33 x 25,4 cm, è firmato e datato 1777

ed è passato a New York nell'asta Christie's del 16 ottobre 1987 (lotto 114).

65 L'olio su tavola di 43,5 x 54,5 cm (San Pietroburgo, Ermitage, inv. n. GE-4046) è firmato e datato sul retro con una scritta a inchiostro in lingua russa "Венеславъ Верлиъ 1779 года" ("Venceslav Verlin 1779 anno") e altre scritte a lapis in russo: "ом Н. М. Владимировой" ("da N. M. Vladimirovoi"); "при ято по акту ом 25.X.26" ("accettato secondo l'atto del 25.X.26"). È entrato nelle collezioni del museo il 25 ottobre 1926, proveniente da una collezione privata.

66 *Hugues d'Hancarville 1766-1767*.

67 Su William Hamilton e la sua collezione si rimanda a Haskell 1982; Knight 1990; Jenkins – Sloan 1996.

68 Il gruppo è stato raffigurato anche nel famoso quadro con la *Veduta della Tribuna degli Uffici* di Zoffany del 1776. Di quest'opera nel Settecento vennero tratti calchi per repliche in gesso e diverse copie in marmo, soprattutto per collezionisti anglosassoni, come quella realizzata per Joseph Leeson, primo conte Milltown, da Giovanni Battista Piamontini nel 1754, e oggi alla National Gallery of Ireland di Dublino.

69 Londra, British Museum, inv. 1772, 0320.226; Ivi, inv. 1776, 1108.4, 1108.6.

70 Il dipinto viene descritto nel catalogo dell'asta Christie's di Londra ("Copy from the Danaë, by Werling, Painter to the King of Sardinia") dove venne venduto il 17 aprile 1801 insieme a parte della quadreria di William Hamilton (il catalogo si trova trascritto nel database del Getty Provenance Institute, catalogo Br-24, lotto 61, dove però è riportato erroneamente quale opera di Giovanni Adamo Wehrlein).

71 Il bambino che sta spulciando il cane ha i bigodini come gli aristocratici eccentrici dell'epoca, una moda attestata anche nel quadro *La Toilette* della serie *Il matrimonio alla moda* di William Hogarth (Londra, National Gallery) e in varie opere di Thomas Patch, fra cui *A punch party in Florence* (Cheshire, Dunham Massey).

72 ASGF, filza XII, n. 48 e 72. Cfr. Borroni Salvadori 1985, pp. 37-38, 55, 72.

73 L'incisione, eseguita nel 1795 da Carlo Bozzolini (disegnatore) e da Giovan Battista Cecchi (incisore) per la *Raccolta di 324 ritratti di pittori eccellenti* curata da Carlo Lasinio, nel cartiglio sottostante recita: "Vincelao Wehrlein Pitt. / nato in Torino nel 1745 morto in Firenze

nel 1780". Cfr. Lanzeni 1999; Fileti Mazza – Tomasello 2004, p. 282.

74 Cfr. le schede di Silvia Meloni Trkulja in Sisi - Spinelli 2009, pp. 288-291.

75 Rappresentativo in particolare modo il suo *Autoritratto* del 1778 ora agli Uffizi. Cfr. Giusti 2006, pp. 224-225.

76 In proposito si vedano le seguenti pubblicazioni: Civai 1990, pp. 90-92, 289; il testo di Monica Bietti in Scapecchi – Nencetti 2005, pp. 180-181; Ingendaay 2013, vol. I, pp. 117, 204.

77 Vedi nota 30.

78 Misura 56 x 76 cm e appartiene a una collezione privata. Cfr. il testo di Monica Bietti in Scapecchi – Nencetti 2005, pp. 180-181; Focarile 2019, pp. 112, 207.

79 Cfr. Busiri Vici 1976.

ABBREVIAZIONI

AAADF: Archivio dell'Accademia delle Arti del Disegno di Firenze

ASF: Archivio di Stato di Firenze

ASGF: Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine

BNCF: Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze

BIBLIOGRAFIA

Ademollo 1887: A. Ademollo, *Corilla Olimpica*, Firenze 1887.

Arbeid et alii 2016: *Winckelmann, Firenze e gli etruschi*, catalogo della mostra (Firenze, 26 maggio 2016 - 30 gennaio 2017), a cura di B. Arbeid, S. Bruni, M. Iozzo, Pisa 2016.

Avery et alii 2015: *Treasured Possessions: from the Renaissance to the Enlightenment*, catalogo della mostra (Cambridge, 24 marzo - 6 settembre 2015), a cura di V. Avery, M. Calaresu, M. Laven, Londra 2015.

Bacchelli et alii 2010: B. Bacchelli, M. Carta, R. Garbini, L. Suaria, *Sfumature e digressioni nel percorso di ricerca nella catalogazione della cartografia storica: una traccia epigrafica*, in M. Carta, L. Spagnoli (a cura di), *La ricerca e le istituzioni tra interpretazione e valorizzazione della documentazione cartografica*, Roma 2010.

Baudi di Vesme 1963-1982: A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, voll. 4, Torino 1963-1982.

Bernardi 1958: M. Bernardi (a cura di), *La Palazzina di Caccia di Stupinigi*, Torino 1958.

Bonino 1824-1825: G. G. Bonino, *Biografia medica piemontese*, voll. 4, Torino 1824-1825.

Borroni Salvadori 1985: F. Borroni Salvadori, *Artisti e viaggiatori agli Uffizi nel Settecento - 1*, in "Labyrinthos", IV, 1985, 7/8, pp. 3-72.

Bracci 1771: D. A. Bracci, *Dissertazione sopra un clipeo votivo spettante alla famiglia Ardaburia trovato l'anno MDCCLXIX, nelle vicinanze d'Orbetello ora esistente nel museo di S. A. R. Pietro Leopoldo Arciduca d'Austria, e Granduca di Toscana*, Lucca 1771.

Bredius - Moes 1905-1906: A. Bredius, E. W. Moes, *Oud-Holland. Nieuwe Bijdragen voor de Geschiedenis der Nederlandsche kunst, Letterkunde, Nijverheid, enz.*, Amsterdam 1905-1906.

Busiri Vici 1976: A. Busiri Vici, *Su un pittore austriaco a Roma nel Settecento*, in "Studi Romani", XIV, 1976, 4, pp. 524-529.

- Carpanetto 2002: D. Carpanetto, *L'università nel XVIII secolo*, in G. Ricuperati (a cura di), *Storia di Torino. Tomo V, Dalla città razionale alla crisi dello Stato d'Antico Regime (1730-1798)*, Torino 2002.
- Ceriana – Roettgen 2017: *I Nipoti del Re di Spagna. Anton Raphael Mengs a Palazzo Pitti*, catalogo della mostra (Firenze, 19 settembre 2017 - 7 gennaio 2018), a cura di M. Ceriana, S. Roettgen, Livorno 2017.
- Cerretelli et alii 1994: C. Cerretelli, M. Ciatti, M. G. Trenti Antonelli, *Le chiese di Carmignano e Poggio a Caiano*, Prato 1994.
- Civai 1990: A. Civai, *Dipinti e sculture in Casa Martelli. Storia di una collezione patrizia fiorentina dal Quattrocento all'Ottocento*, Firenze 1990.
- Claretta 1893: G. Claretta, *I Reali di Savoia munifici fautori delle arti. Contributo alla storia artistica del Piemonte del secolo XVIII*, in *Miscellanea di storia italiana*, vol. XXX, Torino 1893.
- Coticelli – Paolucci 2011: *Volti svelati. Antico e passione per l'antico*, catalogo della mostra (Firenze, 15 dicembre 2011 - 29 gennaio 2012), a cura di V. Coticelli, F. Paolucci, Livorno 2011.
- Contini – Gori 2004: A. Contini, O. Gori, *Dentro la Reggia. Palazzo Pitti e Boboli nel Settecento*, Firenze 2004.
- De Tipaldo 1834-1845: E. De Tipaldo (a cura di), *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII e de' contemporanei, compilata da letterati italiani di ogni provincia*, voll. 10, Venezia 1834-1845.
- Delpiano 1997: P. Delpiano, *Il trono e la cattedra. Istruzione e formazione dell'élite nel Piemonte del Settecento*, Torino 1997.
- Deterling 2018: J. Deterling, *Un 'Apollo' in altorilievo dalla collezione Giustiniani*, in "Prospettiva", 169/171, 2018, pp. 218-220.
- Di Lorenzo - Frangi 2007: A. Di Lorenzo, F. Frangi (a cura di), *La raccolta Mario Scaglia. Dipinti e sculture, medaglie e placchette da Pisanello a Ceruti*, Cinisello Balsamo (MI) 2007.
- Dreier 1982: F. A. Dreier, *Ein Getäfel aus Turin mit Chinesenmalerein von Christian Mattheus Wehrin*, in "Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz", 19, 1982, pp. 347-353.
- Fabbri 2002: M. Fabbri (a cura di), *Corilla Olimpica e la poesia del Settecento europeo*, Atti del Convegno (Pistoia, 21-22 ottobre 2000), Pistoia 2002.
- Fabriczy 1898: C. von Fabriczy, *Le Gallerie nazionali italiane: notizie e documenti*, 3, Firenze 1898.
- Failla 2007: M. B. Failla, *Lo Stabilimento del restauro de' quadri e la Galleria dei Classici Italiani nel Palazzo Reale di Torino degli anni venti del XIX secolo*, in P. D'Alconzo (a cura di), *Gli uomini e le cose. I. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo*, Atti del Convegno Nazionale di Studi (Napoli, 18-20 aprile 2007), Napoli 2007.
- Fileti Mazza – Tomasello 2004: M. Fileti Mazza, B. Tomasello (a cura di), *Catalogo delle pitture della Regia Galleria compilato da Giuseppe Bencivenni già Pelli. Gli Uffizi alla fine del Settecento*, Firenze 2004.
- Finzi – Grieco 2015: G. Finzi, O. Grieco (a cura di), *Dal salnitro alle problematiche di tutela. Un luogo unico che custodisce il genius loci del territorio*, Atti del Convegno di Studi sul pulo di Molfetta, Molfetta 2015.
- Focarile 2019: P. Focarile, *Allestimenti di ritratti e narrative storico genealogiche nei palazzi fiorentini, ca. 1650-1750*, Torino 2019.
- Gallo – Padovani 2013: L. Gallo, S. Padovani, *La "stupenda galleria" del castello di Moncalieri, oggi a Racconigi*, in M. Nervo (a cura di), *Cronache 4. Il Progetto neu_ART. Studi e applicazioni*, Torino 2013, pp. 73-75.
- Gennai 2007: P. Gennai, *La villa e la strada regia. Famiglie, mestieri e affari a Poggio a Caiano fra XVIII e XIX secolo (1774-1815)*, Prato 2007.
- Ginori Lisci 2020: L. Ginori Lisci, *Un palazzo fiorentino attraverso i secoli*, a cura di S. Balloni, Firenze 2020.
- Giusti 2006: *Arte e Manifattura di corte a Firenze dal tramonto dei Medici all'Impero (1732-1815)*, catalogo della mostra (Firenze, 16 maggio-5 novembre 2006), a cura di A. Giusti, Livorno 2006.
- Griseri 1996: A. Griseri, *Il Cervo: da Juvarra a Laddate*, in R. Gabetti, A. Griseri (a cura di), *Stupinigi. Luogo d'Europa*, Torino 1996, pp. 105-114.
- Haase Söhne 1835: G. Haase Söhne, *Verzeichniss der Kunstwerke welche sich in der Gemälde Gallerie der Privatgesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prag befinden*, Praga 1835.
- Haskell 1982: F. Haskell, *Ciarlatano o pioniere? Uno storico dell'arte a Napoli nel Settecento*, in C. De Seta (a cura di), *Arti e Civiltà del Settecento a Napoli*, Bari 1982.
- Hugues d'Hancarville 1766-1767: Pierre François Hugues d'Hancarville, *Antiquités Etrusques, Grecques et Romaines, tirée du cabinet de M. Hamilton, envoyé extraordinaire de S.M. Britannique en court de Naples*, voll. 4, Napoli 1766-1767.

- Ingendaay 2013: M. Ingendaay, "I migliori pennelli". *I marchesi Gerini mecenati e collezionisti nella Firenze barocca. Il palazzo e la galleria 1600-1825*, voll. 2, Milano 2013.
- Jenkins – Sloan 1996: J. Jenkins, K. Sloan, *Vases and Volcanoes: Sir William Hamilton and his collection*, catalogo della mostra, Londra 1996.
- Katalog 1880: *Katalog der historischen porträtausstellung im künstlerhaue (1680-1840)*, Wien 1880.
- Knight 1990: C. Knight, *Hamilton a Napoli. Cultura, svaghi, civiltà di una grande capitale europea*, Napoli 1990.
- Lanzeni 1999: L. Lanzeni, *Ancora su Carlo Lasinio e gli Autoritratti di Galleria*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XLIII, 1999, 2/3, pp. 665-691.
- Mannini 1999: M. P. Mannini, *Ritratti "in conversazione"*, in R. Fantappiè (a cura di), *Il Settecento a Prato*, Milano 1999, pp. 163-174.
- Marchionne Gunter 2005: A. Marchionne Gunter, *Parrocchia di Santa Maria del Popolo – Rione Campo Marzio*, in E. Debenedetti (a cura di), *Artisti e artigiani a Roma, II, dagli Stati delle Anime del 1700, 1725, 1750, 1775* (Studi sul Settecento romano, 21), Roma 2005, pp. 169-266.
- Marigliani 2010: C. Marigliani, *La Campagna Romana dai Bamboccianti alla Scuola Romana*, Roma 2010.
- Masarachi 1943: A. Masarachi, *Vite degli uomini illustri dell'isola di Cefalonia*, tradotte dal greco in italiano da N. Tommaseo, Venezia 1943.
- Murphy 1985: A. R. Murphy, *European Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston: an illustrated summary catalogue*, Boston 1985.
- Nepote 1770: I. Nepote, *Il pregiudizio smascherato da un pittore, colla descrizione delle migliori Pitture della Real Città di Torino. Ragionamento sdrucchiolo coll'Amico Fabrizio, diviso in quattro Giornate*, Venezia 1770.
- Novati – Greppi 1911: F. Novati, E. Greppi (a cura di), *Carteggio di Pietro e di Alessandro Verri dal 1766 al 1797*, Milano 1911.
- Parise 1971: N. Parise, voce *Bracci Domenico Augusto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 13, Roma 1971, pp. 611-613.
- Petrioli Tofani 2001: A. Petrioli Tofani (a cura di), *I mai visti. Capolavori dai Depositi degli Uffizi*, catalogo della mostra (Firenze, 15 dicembre 2001 - 3 marzo 2002), Firenze 2001.
- Pinto 1987: S. Pinto (a cura di), *Arte di corte a Torino da Carlo Emanuele III a Carlo Felice*, Torino 1987.
- Roani 2019: M. Roani, *Francesco Carradori*, Firenze 2019.
- Roettgen 1999: S. Roettgen, *Anton Raphael Mengs 1728-1779. Das malerische und zeichnerische Werk*, vol. 1, München 1999.
- Scapecchi – Nencetti 2005: P. Scapecchi, L. Nencetti (a cura di), *Cioccolata squisita gentilezza*, Firenze 2005.
- Sani 1985: B. Sani, *Rosalba Carriera*, Firenze 1985.
- Schirlbauer 2018: A. Schirlbauer, *Ephraim Hochhauser - ein kaum bekannter Malerkollege von Troger, Maulbertsch und Meytens*, 2018.
- Sisi 2014: *Nelle stanze dei granduchi. Dagli Uffizi ad Arezzo: opere scelte dalle collezioni medicee*, catalogo della mostra (Arezzo, 26 giugno - 5 ottobre 2014), a cura di C. Sisi, Firenze 2014.
- Sottili 2018: F. Sottili, *Alcuni dipinti della quadreria Sansedoni: Ferretti, Marinari, Casolani, Rustichino, il Mutolo, e altri*, in "Accademia dei Rozzi", XXV, 2018, 49, pp. 30-53.
- Sottili 2019: F. Sottili, *Sansedoni (Palazzo di Firenze)*, in C. De Benedictis, D. Pegazzano, R. Spinelli (a cura di), *Quadrerie e committenza nobiliare a Firenze nel Seicento e nel Settecento*, vol. 3, Ospedaletto (Pi) 2019, pp. 197-239.
- Sottili 2021: F. Sottili, *Una Olimpica visione: La Conversazione di Corilla Olimpica dipinta da Venceslao Wehrin per Lorenzo Ginori*, in "Valori Tattili", 2021, 18, pp. 40-51.
- Spantigati 2012: *I quadri del Re. Le raccolte del principe Eugenio condottiero e intellettuale. Collezionismo tra Vienna, Parigi e Torino nel primo Settecento*, catalogo della mostra (Venaria Reale, 5 aprile - 9 settembre 2012), a cura di C.E. Spantigati, Cinisello Balsamo (MI) 2012.
- Sisi - Spinelli 2009: *Il fasto e la ragione. Arte del Settecento a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, 30 maggio - 30 settembre 2009), a cura di C. Sisi e R. Spinelli, Firenze 2009.
- Sprengel 1839-1843: C. Sprengel, *Storia prammatica della Medicina, tradotta dal tedesco in italiano da R. Arrigoni, seconda edizione italiana accresciuta di note, aggiunte, di un discorso preliminare, e continuata fino a questi ultimi anni per cura del D. Francesco Freschi di Piacenza*, voll. 7, Firenze 1839-1843.
- Telluccini 1924: A. Telluccini, *Le decorazioni della già Reale Palazzina di Caccia di Stupinigi*, Torino 1924.
- Thieme – Becker 1907-1950: U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, voll. 37, Leipzig 1907-1950.

Volkman 1777: J. J. Volkman, *Historisch-kritische Nachrichten von Italien, welche eine Beschreibung dieses Landes der Sitten, Regierungsform, Handlung, des Zustandes der Wissenschaften und insonderheit der Werke der Kunst enthalten*, Leipzig 1777.

Woisetschläger 1961: K. Woisetschläger (a cura di), *Meisterwerke der österreichischen und deutschen Barockmalerei in der Alten Galerie am Landesmuseum Joanneum in Graz*, Wien 1961.

Zaccagnino et alii 2012: C. Zaccagnino, G. Bevan, A. Gabov, *The Missorium of Ardabur Aspar: new considerations on its archaeological and historical contexts*, in "Archeologia Classica", LXIII, 2012, pp. 419-454.

Zahradnik 2016: A. Zahradnik, *Die Kinder von Leopold und Maria Ludovica von Toskana*, in E. Kernbauer, A. Zahradnik (a cura di), *Höfische porträtkultur. Die Bildnissammlung der österreichischen Erzherzogin Maria Anna (1738-1789)*, Berlin-Boston 2016, pp. 107-116.

Zangheri 2000: L. Zangheri (a cura di), *Gli Accademici del Disegno. Elenco alfabetico*, Firenze 2000.

Zecchinelli 1841: G. M. Zecchinelli, *Di Giuseppe Montesanto mantovano e di ciò ch'egli operò*, Padova 1841.





Domenico Trentacoste,
Ritratto di Corrado Ricci,
1917, Palazzo Pitti, Galleria d'Arte Moderna

Carla Basagni

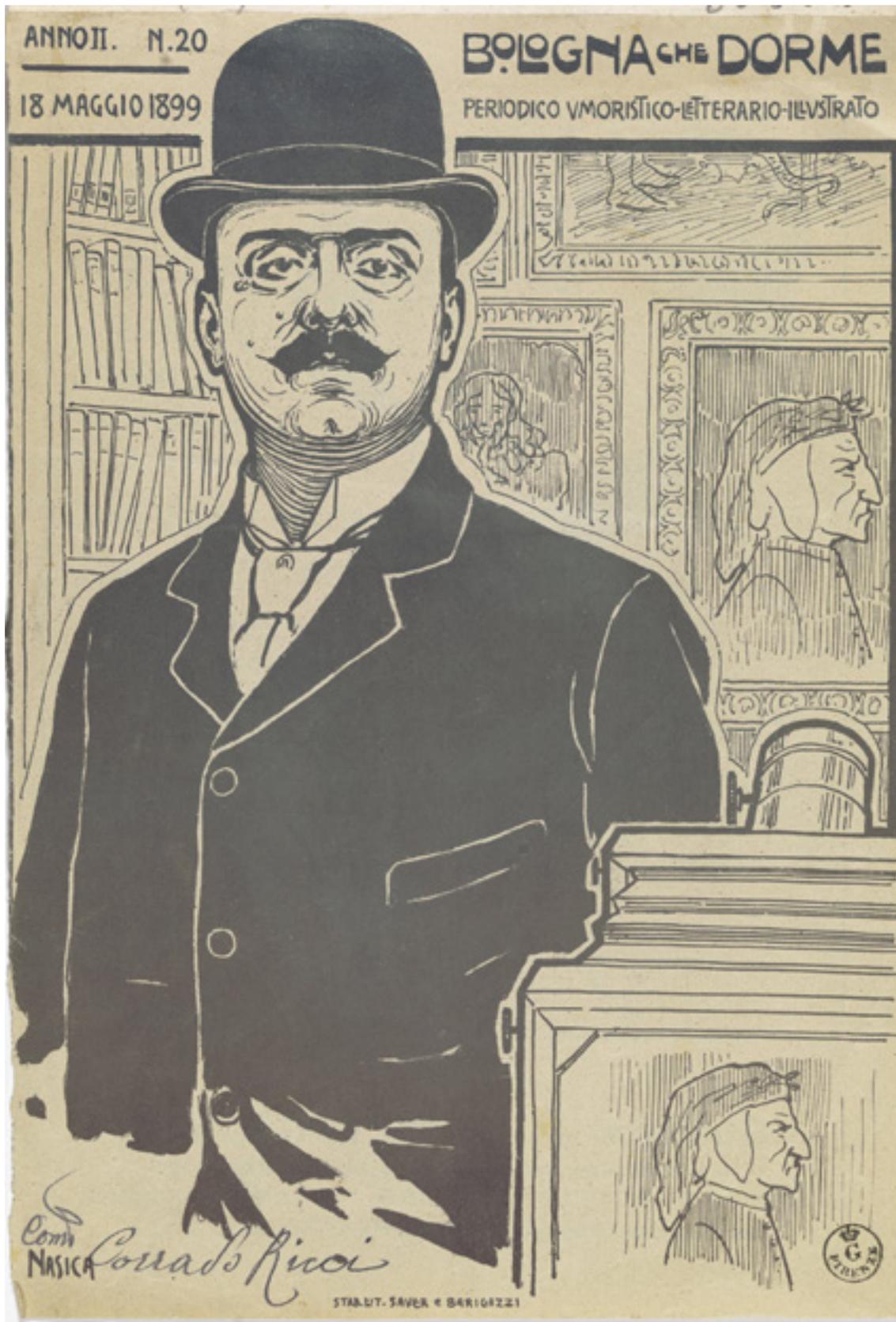
CORRADO RICCI E LE ORIGINI DELLA "RACCOLTA ICONOGRAFICA" DEL GABINETTO DEI DISEGNI E DELLE STAMPE DEGLI UFFIZI

Lavorare nel palazzo degli Uffizi offre, talvolta, la possibilità di scoprire luoghi nascosti e difficilmente accessibili agli studiosi esterni. L'anno passato, durante la forzata chiusura della Galleria e della Biblioteca dovuta alla pandemia di Covid-19, ho avuto modo di trascorrere diverso tempo in uno di questi luoghi segreti del palazzo, dove gli studiosi esterni, di solito, non arrivano perché vi ha sede il laboratorio fotografico del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi. Così ho potuto iniziare, indisturbata, le mie ricerche sulla cosiddetta "Raccolta iconografica", tuttora esistente nei locali dell'istituto. Ho potuto consultare direttamente molti dei 369 raccoglitori, ordinati alfabeticamente, da cui è formata la raccolta, e anche cominciare a studiare i volumi dell'inventario storico che ne descrivono il contenuto e che formano una serie ben distinta sia dagli inventari del deposito del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, sia da quelli del Gabinetto Fotografico degli Uffizi. Ho potuto, inoltre, constatare che questo interessante archivio d'immagini, conosciuto come "Raccolta iconografica", è formato esclusivamente da ritratti.

Quando Corrado Ricci giunse a Firenze come Direttore dei musei, manifestò un interesse evidente per il continuo incremento di questa collezione tanto che, nel 1905, fece acquistare, proprio per la "Raccolta iconografica", circa undicimila ritratti che raffiguravano diverse tipologie di personaggi: "dai pontefici, ai cardinali dai sovrani agli uomini politici, dai musicisti, letterati, artisti, alle donne celebri"¹.

Corrado Ricci era giunto agli Uffizi all'apice della sua esperienza professionale, dopo aver diretto e ripensato profondamente l'organizzazione di musei importanti, come la Pinacoteca di Parma, la Galleria Estense di Modena e la Pinacoteca di Brera a Milano, ispirandosi ai criteri della più avvertita storiografia artistica di fine Ottocento, rappresentata da figure di intellettuali come Adolfo Venturi².

Egli aveva imparato ad apprezzare la fotografia fin dalla più tenera età, interessandosi all'attività del padre, il fotografo e scenografo teatrale Luigi Ricci, che aveva un noto studio a Ravenna³.



1

Augusto Majani detto Nasica, Copertina della rivista 'Bologna che dorme' con dedica a Corrado Ricci, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 30852.

Ricci era, inoltre, un appassionato cultore della memoria storica e dell'importanza – documentaria più che artistica – della fotografia⁴, ritenendo, perciò, indispensabile dotare le istituzioni museali di adeguati servizi di supporto allo studio e alla conservazione delle opere d'arte⁵.

A Brera, Corrado Ricci fu il vero ideatore della “pubblica raccolta fotografica” o “ricetto fotografico”⁶, come allora veniva definito. Seppe coinvolgere nel suo progetto altre personalità di spicco dell'ambiente culturale milanese⁷, quali il presidente dell'Accademia di Belle Arti Camillo Boito, il direttore della Biblioteca Nazionale Braidense Giuseppe Fumagalli e il direttore dell'allora Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti, Gaetano Moretti, i quali aderirono all'idea con convinzione.

Il “ricetto fotografico” di Brera aveva un diretto precedente nel “Musée de photographie documentaire”, che era stato aperto a Parigi nel 1894⁸.

Le due iniziative nascevano nel quadro di un vasto dibattito culturale, noto come *mouvement documentaire*, che ferveva, a livello internazionale, fin dagli anni Settanta dell'Ottocento e sosteneva l'importanza di documentare il territorio attraverso il nuovo mezzo fotografico e l'opera di fotografi sia professionisti che dilettanti⁹.

Il progetto di Brera era stato diffuso tramite un pubblico annuncio a stampa, a Milano, nel novembre del 1899 e dichiarava la necessità di istituire un archivio fotografico presso la Pinacoteca di Brera, destinato non solo alla conservazione delle copie d'obbligo delle fotografie di opere d'arte del museo eseguite dai fotografi professionisti, ma anche all'esigenza di raccogliere fotografie di “luoghi, d'avvenimenti, di persone ragguardevoli in ogni campo dello scibile”, che potessero servire a varie categorie di studiosi; in tal modo, ad esempio, i critici e gli archeologi avrebbero potuto documentarsi sull'attività degli artisti, gli architetti avrebbero avuto “esempi di costruzione”, “i geografi vedute di paesi” e “gli storici una larga provvisione iconografica”¹⁰. Venivano così richieste donazioni di fotografie praticamente a tutta la cittadinanza¹¹ e il Ricci stesso, studioso di Dante Alighieri, dava il buon esempio donando al “ricetto fotografico” di Brera tutte le fotografie che erano state pubblicate a corredo della prima edizione della sua *Divina Commedia illustrata nei luoghi e nelle persone*, uscita a dispense dal 1896 al 1897 e poi in volume, nel 1898¹².

Appena giunto a Firenze, nel 1903, Corrado Ricci sottopose alla locale “Direzione dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti” lo stesso avviso a stampa del progetto pensato per Brera, cambiando solo il nome del museo in cui l'“archivio fotografico” avrebbe dovuto aver sede, indicato, questa volta, come “Palazzo degli Uffizi”¹³.

Il progetto che prese corpo agli Uffizi, però, fu del tutto diverso da quello che si concretizzò a Brera. Nel suo “piano regolatore delle collezioni fiorentine”¹⁴,

Numero progr. inv.	PROVENIENZA titoli giustificativi	DESCRIZIONE DEL <i>Ritratto</i>	Formato	Autore
46513	...	L. Bevilacqua Anon. - Porto - Litografia	20 X 30	Scacchi
46514	Arca del ... Cassa di ...	Manuale Guoli, Porto	10 X 14	Guoli
46515	ii	Manuale Guoli, Porto	14 X 11	Guoli
46516	ii	Edoardo Galvani, Porto	10 X 14	Guoli

2

RIGDSU (Raccolta Iconografica del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi),
Inventario, vol. X.

pubblicato sul “Marzocco” il 2 gennaio 1910, Ricci ripercorreva il “programma” seguito nel periodo della sua direzione e faceva il punto su quello che era riuscito a realizzare. Per quanto riguardava, in particolare, i servizi di supporto alle collezioni degli Uffizi, Ricci aveva pensato di “riordinare la biblioteca, istituire [...] un archivio fotografico, una collezione di topografia e una di iconografia”. Costatava, quindi, con soddisfazione, che “la maggior parte di tanto programma oggi è un fatto compiuto” e citava non uno, ma tre servizi di documentazione fotografica ben distinti: la “raccolta topografica”, o “Museo Storico-Topografico”, allestito presso l’“Ente Buonarroti”¹⁵, “l’archivio fotografico” e “quello iconografico”¹⁶.

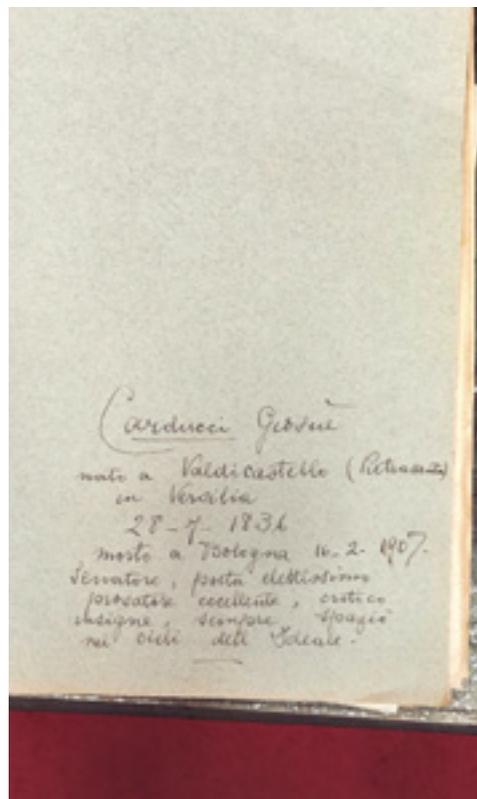
Negli inventari della “Raccolta iconografica” sono indicati alcuni “doni” qui inviati “dal commissario Corrado Ricci”; fra questi, l’effigie in “zincotipia”¹⁷ del direttore della Biblioteca Vittorio Emanuele II di Roma Domenico Gnoli¹⁸, spedita da Roma nel 1919 – insieme ad un bigliettino firmato dal Ricci, in cui si annunciava il prossimo dono di un ritratto del poeta Giosuè Carducci – e i ritratti in foto dello scrittore Edmondo De Amicis¹⁹ e dell’architetto Alfredo D’Andrade²⁰.

A Corrado Ricci non poteva sfuggire che, in un ambiente come gli Uffizi, i ritratti della “nuova” “Raccolta iconografica” si collegavano alla ben nota “Serie Gioviana” dei ritratti di uomini illustri²¹. Anzi, secondo il ricordo dell’amico conte Carlo Gamba²², Corrado Ricci aveva proprio voluto che la serie dei ritratti su tavola degli uomini illustri “avesse a complemento una sezione iconografica



3-4

RIGDSU, Cassettina siglata "RIC"
e fascicolo intestato a Ricci, Corrado, ivi contenuto.



5-6

RIGDSU, Cassettina siglata "CAR"
e fascicolo intestato a Carducci, Giosuè, ivi contenuto.

di stampe e fotografie da conservarsi nel gabinetto dei disegni e stampe, istituendo in tal modo un utilissimo corredo per studi storici”²³.

La cosiddetta “Serie Gioviana”, che comprende, attualmente, un insieme omogeneo di quasi 500 dipinti su tavola dello stesso formato, fu iniziata dal granduca Cosimo I de’ Medici, sul modello dell’analoga collezione di ritratti di uomini e donne illustri raccolti dall’umanista Paolo Giovio, nell’intento di documentare l’effigie sia di noti esponenti della cultura umanistica – non solo fiorentina – sia di grandi protagonisti della storia come regnanti, papi e condottieri. Collocati, in origine, nella cosiddetta “Sala del Mappamondo” in Palazzo Vecchio, i ritratti divennero, ben presto, così numerosi che il granduca Ferdinando I de’ Medici prese la decisione di spostarli nell’edificio vasariano che ospitava “gli uffizi” (uffici) delle magistrature fiorentine, collocandoli nella parte più alta dei corridoi, lungo il percorso museale di quella che divenne la Galleria degli Uffizi, dove tuttora si trovano. La “Serie Gioviana” dei dipinti di uomini e donne illustri, anche conosciuta come “collezione iconografica”, comprende ritratti in cui “l’interesse storico e documentario è preminente su quello artistico”²⁴ ed è legata alle origini stesse della galleria fiorentina.

A questo punto appare evidente la grandezza di Corrado Ricci come organizzatore culturale. Giunto agli Uffizi, egli non si limitò, infatti, a riprodurre pedissequamente l’idea del “ricetto fotografico” di Brera, ma seppe interpretare la peculiarità della galleria fiorentina dando vita alla “Raccolta iconografica” del Gabinetto Disegni e Stampe²⁵, che completava la “Serie Gioviana” dei dipinti su tavola con i ritratti di personaggi illustri in fotografia o in incisione; egli volle inoltre che questa collezione fosse mantenuta ben distinta dall’Archivio o Gabinetto Fotografico degli Uffizi – anch’esso fondato da Ricci – dove si conservano, da allora, soprattutto le immagini di opere d’arte e di città eseguite dai migliori studi fotografici dell’epoca, come Philpot, Brogi e Alinari²⁶.

imagines



7

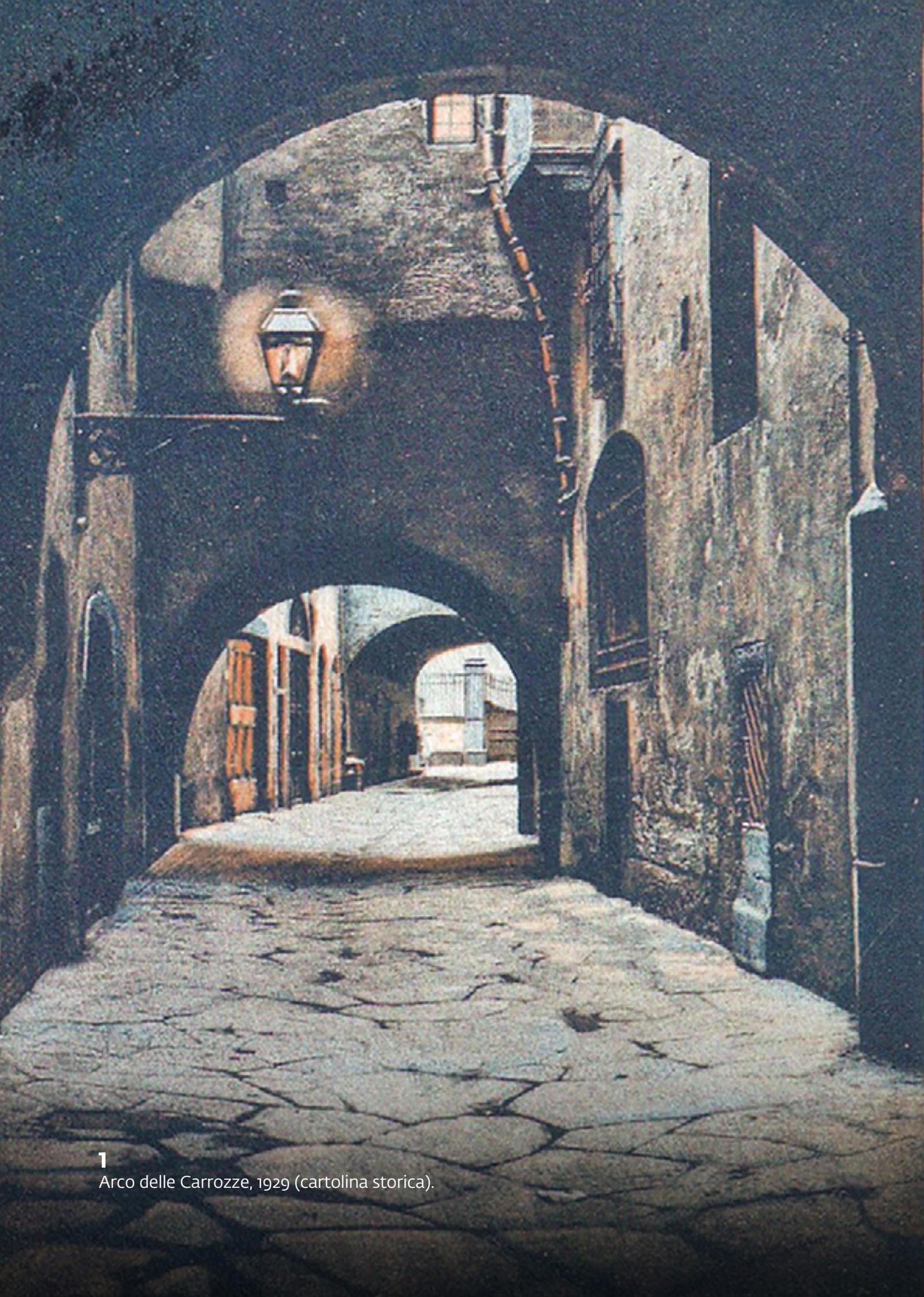
Ritratto fotografico di Giosuè Carducci con dedica firmata da Domenico Gnoli
"Al Comm[issario] Corrado Ricci affettuosamente, Bologna, 22 Aprile 1907",
RIGDSU, fascicolo intestato a Giosuè Carducci.

NOTE

- 1 Cfr. Fileti Mazza 2014, cit. p. 115
- 2 Cfr. Levi 2004, cit., pp. 51-63 e cfr. anche Gioli 2004, pp. 105-123.
- 3 Cfr. Sicoli 2007, cit., p. 510. Sulla “singolare educazione artistica” di Corrado Ricci cfr. anche Domini 2008, cit., pp.121-129.
- 4 Cfr. Canali 1999, pp. [267]-308 e cfr. Giuliani 2004, pp. 15-27.
- 5 Cfr. Strocchi 2005 e cfr. anche Paolucci 2008, cit. pp. 224-233.
- 6 Cfr. Serena 2021, p. 223.
- 7 Cfr. Ceriana 2000, cit., pp. 22-28.
- 8 A differenza del museo francese, però, “il ricetto” non era indipendente, ma nasceva all’interno di una prestigiosa istituzione culturale, come la Pinacoteca di Brera. A tal riguardo, Serena 2021, cit. p. 220.
- 9 Cfr. *Ivi*, cit., pp. 220-221.
- 10 Strambio 2000, cit., pp. 31-32.
- 11 Cfr. *Ivi*, p. 31.
- 12 Cfr. Ceriana 2000, cit. p. 25 e cfr. anche Ceriana 1999, cit., pp. 135-168.
- 13 L’avviso è pubblicato in appendice a Innocenti 2003, p. 373.
- 14 Ricci 1910a. Ricci aveva ricordato questo “piano” anche in altra occasione: Ricci 1910b; a tal proposito cfr. anche Borea 2004, p. 231.
- 15 Negli anni del secondo Dopoguerra il Museo Storico-Topografico divenne noto come “Museo di Firenze com’era”, cfr., a tal proposito, Lucchesi 2012, pp. 117-123.
- 16 Ricci 1910b.
- 17 Anche detta “zincografia”, “è l’applicazione sullo zinco dei vari procedimenti di impressione litografica” (Pampaloni 1937).
- 18 GDSU numero 46514.
- 19 *Ivi*, numero 46526.
- 20 *Ivi*, numero 46522. Anche in questo caso, uno dei ritratti è accompagnato da un bigliettino su carta intestata della “Direzione Generale di Belle Arti”.
- 21 Cfr. Meloni Trkulja 1980, p. 601. A tal proposito cfr. anche De Luca 2009 e cfr. Barbolani 2019, pp. 36-44.
- 22 Sul conte Carlo Gamba, che fu “funzionario onorario” della Galleria degli Uffizi, cfr. Todros 1989, pp. 7-35.
- 23 Gamba 1935, p. 154.
- 24 Cfr. Meloni Trkulja 1980, cit., p. 601.
- 25 Anche il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi fu completamente trasformato dal progetto museografico di Corrado Ricci, che procurò una nuova sede all’istituto, con sale per la biblioteca, per la consultazione delle opere e per le esposizioni temporanee. A tal proposito cfr. Fileti Mazza 2014, cit. p. 120.
- 26 Cfr. Tamassia 2011 e cfr. anche Fileti Mazza 2014, cit. pp. 126-127. Ciò non toglie che, subito dopo la partenza del Ricci da Firenze, molti ritratti fotografici della Raccolta iconografica fossero trasferiti al Gabinetto Fotografico, come documentano gli inventari della Raccolta stessa.

BIBLIOGRAFIA

- Barbolani 2019: A. Barbolani da Montauto, *La Serie Gioviana e la ritrattistica alla corte di Cosimo I de' Medici*, in *Arte di governo e la battaglia di Anghari: da Leonardo da Vinci alla Serie Gioviana degli Uffizi*, catalogo della mostra (Anghiari, Museo della Battaglia e di Anghiari, 1 settembre 2019 - 12 gennaio 2020), a cura di G. Mazzi, Sansepolcro 2019, pp. 36-44.
- Bonetti et alii 2021: M. F. Bonetti, F. Faeta, M. Maffioli (a cura di), *Lo specchio delle notizie differenti: memoria, fotografia, arti visive: studi per Marina Miraglia*, Roma 2021.
- Borea 2004: E. Borea, *Il "Bollettino d'arte" di Corrado Ricci*, in *Emiliani - Domini 2004*, pp. 225-233.
- Canali 1999: C. Canali, *Fotografia d'arte e fotografia artistica nei giudizi di Corrado Ricci*, in *Lombardini et alii 1999*, pp. 267-308.
- Ceriana 1999: M. Ceriana, *Corrado Ricci e l'edizione della Divina Commedia "illustrata nei luoghi e nelle persone" (1898)*, in *Lombardini et alii 1999*, pp. 135-168.
- Ceriana 2000: M. Ceriana, *Un ritratto di gruppo: i fondatori del "ricetto fotografico"*, in *Miraglia - Ceriana 2000*, pp. 22-28.
- De Luca 2009: *Santi, poeti, navigatori... Capolavori dai depositi degli Uffizi*, catalogo della mostra (Firenze, Reali Poste degli Uffizi, 16 dicembre 2009 - 31 gennaio 2010), a cura di F. De Luca, Firenze 2009.
- Domini 2008: D. Domini, *La formazione intellettuale (1878-1890)*, in *Emiliani - Spadoni 2008*, pp.121-129.
- Emiliani - Domini 2004: A. Emiliani, D. Domini, *Corrado Ricci storico dell'arte tra esperienza e progetto*, Atti del Convegno di Studi, Ravenna 27-28 settembre 2001, Ravenna 2004.
- Emiliani - Spadoni 2008: *La cura del bello: musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, catalogo della mostra (Ravenna, Loggetta Lombardesca, 9 marzo - 22 giugno 2008) a cura di A. Emiliani, C. Spadoni, Ravenna 2008.
- Fileti Mazza 2014: M. Fileti Mazza, *Storia di una collezione: i disegni e le stampe degli Uffizi dal periodo napoleonico al primo conflitto mondiale*, Firenze 2014.
- Gamba 1935: C. Gamba, *Corrado Ricci e i riordinamenti di gallerie*, *In memoria di Corrado Ricci*, Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte, Roma, 1935, pp. 149-157.
- Gioli 2004: A. Gioli, *L'ordinamento della Pinacoteca di Brera*, in *Emiliani - Domini 2004*, pp. 105-123.
- Giuliani 2004: C. Giuliani, *Il fondo Ricci alla Biblioteca Classense*, in *Emiliani - Domini 2004*, pp. 15-27.
- Innocenti 2003: P. Innocenti, *Corrado Ricci e gli Uffizi*, in *"Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte"*, 58 (III Serie, XXVI), 2003, pp. 323-373.
- Levi 2004: D. Levi, *Appunti su Corrado Ricci e la sua attività museografica*, in *Emiliani - Domini 2004*, pp. 51-63.
- Lombardini et alii 1999: N. Lombardini, P. Novara, S. Tramonti (a cura di), *Corrado Ricci: nuovi studi e documenti*, Ravenna 1999.
- Lucchesi 2012: L. Lucchesi, *Il Museo Storico-Topografico Firenze com'era: una scheda storica*, in *"Ananke 66"*, nuova serie, maggio 2012, pp. 117-123.
- Meloni Trkulja 1980: S. Meloni Trkulja, *La collezione iconografica*, in AA. VV., *Uffizi. Catalogo generale*, Firenze 1980, pp. 601-602.
- Miraglia - Ceriana 2000: *Brera:1899, un progetto di fototeca pubblica per Milano: il "ricetto fotografico" di Brera*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 17 febbraio - 25 aprile 2000) a cura di M. Miraglia, M. Ceriana, Milano 2000.
- Pampaloni 1937: L. Pampaloni, *Zincografia*, in *Enciclopedia italiana di scienze lettere ed arti*, vol. XXV, Roma 1937.
- Paolucci 2008: A. Paolucci, *Corrado Ricci a Firenze*, in *Emiliani - Spadoni 2008*, pp. 224-233.
- Ricci 1910a: C. Ricci, *Un piano regolatore per le collezioni fiorentine*, in *"Il Marzocco"*, 2 gennaio 1910.
- Ricci 1910b: C. Ricci, *L'inaugurazione della mostra sul ritratto*, in *"Bollettino d'arte"*, n. 1, 1910.
- Serena 2021: T. Serena, *Corrado Ricci e l'idea di archivio fotografico: il museo d'arte e i dilettanti fra XIX e XX secolo*, in *Bonetti et alii*, p. 223.
- Sicoli 2007: S. Sicoli, *Corrado Ricci*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, Bologna 2007, pp. 510-527.
- Strambio 2000: A. Strambio, *Profilo documentario della Fototeca di Brera*, in *Miraglia - Ceriana 2000*, pp. 31-32.
- Strocchi 2005: M. L. Strocchi, *La Compagnia della Ninna: Corrado Ricci a Firenze 1903-1906*, Firenze 2005.
- Tamassia 2011: M. Tamassia, *Primi anni di attività del Gabinetto fotografico: 1904-1919*, Livorno 2011.
- Todros 1989: R. Todros, *Locchio del conoscitore: vita e opere del conte Carlo Gamba*, in *Il figurino di moda: la donazione Carlo Gamba alla Biblioteca Marucelliana*, Roma 1989, pp. 7-35.



1

Arco delle Carrozze, 1929 (cartolina storica).

Maria Vittoria Thau

ALLE ORIGINI DEL GABINETTO RESTAURI

**Il complesso vasariano tra Galleria degli Uffizi,
Archivio di Stato, Biblioteca Nazionale,
Kunsthistorisches Institut e Gabinetto restauri***

Introduzione

Iniziato quando ciò che in parte stiamo ancora vivendo era lontano e inimmaginabile per ciascuno di noi, lo studio che presento aveva inizialmente il fine di capire come, quando e grazie a chi venne effettivamente istituito il Gabinetto restauri della Soprintendenza fiorentina. La ricerca di un decreto istitutivo, o quanto meno di una circolare ministeriale, si è dimostrata subito vana, ma il ritrovamento di una carta ha permesso di volgere questo lavoro verso un nuovo indirizzo, ben più ampio di quello immaginato, perché ha coinvolto l'intero complesso vasariano quale sede di più istituzioni culturali. L'articolo di Ugo Procacci sul "Bollettino d'arte" del 1936, da cui parte obbligatoriamente questo lavoro, rappresenta a tutti gli effetti lo strumento attraverso il quale venne data ufficialità dell'istituzione del Gabinetto nella sua veste novecentesca, tanto più tenendo conto della definizione di esso data da Mario Bencivenni, ossia "strumento di diffusione fra tutti gli addetti ai lavori al servizio di tutela dei contributi di studio e di analisi critica dei problemi connessi alla tutela del patrimonio storico artistico"¹. Al contempo è stato possibile scoprire nuovi e ulteriori protagonisti della scena culturale fiorentina dei primi anni Trenta del Novecento, della quale il Gabinetto restauri è certamente una delle espressioni più moderne e, anzi, anticipatrice di realtà nazionali ed estere analoghe.

Questioni d'archivio

Il Gabinetto Restauri era collocato alla Vecchia Posta nel complesso Vasariano accanto alla Loggia dei Lanzi, luogo che subì gravissimi danni durante l'inondazione dell'Arno nel 1966. È probabile che l'alluvione abbia ridotto quei documenti ad ammassi di fango e che non vi sia stato allora il tempo e il modo di salvarli. È possibile che siano stati ricoverati in qualche

altro locale in attesa di essere recuperati e poi se ne sia perduta memoria: il grande rischio è che qualcuno, per vuotare quei locali da destinarsi ad altri usi, abbia buttato al macero quelle carte infangate².

Benché sia ipotizzabile che la causa delle lacune storiche possa trarre origine dalle motivazioni di Monica Bietti appena riferite, è parimenti indubbio che l'Archivio Centrale dello Stato di Roma conserva gli incartamenti necessari per la ricostruzione dell'istituzione del Gabinetto restauri della Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna per la Toscana. Inoltre, la documentazione romana conferma quanto ipotizzato da Marco Ciatti nel 2006, ossia che la struttura era operante già prima della data informale di fondazione del nuovo laboratorio (1932), così come la sua caratterizzazione strettamente connessa alla tutela dei manufatti artistici del territorio³.

Per quanto riguarda la documentazione fiorentina, è utile soffermarsi sulle posizioni archivistiche dell'Archivio Storico delle RR. Gallerie, perché risulta evidente la mancanza di quella dedicata al Gabinetto restauri, malgrado il suo direttore Ugo Procacci⁴, sul "Bollettino d'arte" del 1936 – fondato nel 1907 sull'asse ministeriale⁵ –, riferisca che il

Gabinetto dei Restauri della Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna per la Toscana I, istituito da Corrado Ricci quando era direttore delle RR. Gallerie di Firenze, [cominciò] a funzionare, nella sua nuova sede apprestata all'uopo nei locali della Posta Vecchia, il 1° marzo del decorso anno 1934⁶.

Prendendo questa data come termine *post quem*, troviamo fascicoli con riferimento più o meno chiaro al Gabinetto restauri a partire dal 1933, ma non risulta una posizione archivistica a esso intitolata, contrariamente a quanto accade invece per l'Ufficio esportazione⁷ – le cui origini istitutive risalgono agli stessi anni –, al quale di norma è assegnata la Posizione 10⁸. Certo è che, nel momento in cui Piero Sanpaolesi⁹ pubblicava gli esiti del suo intervento sulla *Madonna* duecentesca della chiesa fiorentina di Mosciano (1935), leggiamo che questo lavoro era stato eseguito "nel rinnovato Laboratorio dei Restauri della Soprintendenza di Firenze"¹⁰. Il termine "rinnovato" obbliga a pensare che il giovane funzionario si riferisse a quella che era stata la stanza dei restauratori in epoca granducale, posta al secondo piano della Galleria degli Uffizi, in prossimità dell'imbocco del corridoio vasariano¹¹. Ciò spiegherebbe la mancanza di un decreto istitutivo, plausibilmente ritenuto superfluo, perché un laboratorio, benché in una forma ottocentesca, era già presente. A conferma di questa ipotesi è il riferimento inequivocabile al "gabinetto dei restauratori" nella circolare interna alle RR. Gallerie del 14 agosto 1909 intitolata *Norme per il restauro dei dipinti*, con la quale la Direzione Generale Antichità e Belle Arti esortava

la Soprintendenza a chiedere l'autorizzazione prima di intervenire sulle opere, allora spesso restaurate senza il *nulla osta* ministeriale¹².

In considerazione del materiale archivistico romano e fiorentino reperito e di quanto sin qui esposto, si è avuto riscontro dell'ipotesi avanzata, ossia che ci vollero molti anni perché il Gabinetto, nella veste oggi nota, trovasse una nuova sede, facendolo uscire così dall'aura di mistero in cui è stato avvolto sino a oggi.

L'analisi della documentazione conservata presso l'Archivio Storico delle RR. Gallerie, con le sue consistenze e le sue mancanze, ha inevitabilmente indirizzato la ricerca indietro nel tempo, costringendo ad ampliare il raggio d'azione a diversi fondi dell'Archivio Centrale dello Stato, primo tra tutti quello del Ministero dell'Interno, sotto la cui giurisdizione è rientrata la Direzione Generale Archivi di Stato sino al 1974, allorquando è stata trasferita al Ministero dei Beni Culturali e Ambientali, costituito per volere di Giovanni Spadolini con D.P.R. n. 805 del 3 dicembre 1975¹³.

Diversi sono i protagonisti di questa lunga vicenda, primi tra tutti Enrico Ridolfi¹⁴ e Corrado Ricci¹⁵, a cui vanno obbligatoriamente aggiunti Giovanni Poggi¹⁶, Demetrio Marzi¹⁷ e, per gli anni di piena operatività del Gabinetto, Ugo Procacci. Difatti, nel complesso vasariano avevano allora sede gli istituti da loro diretti, ovvero la Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna I, la Galleria degli Uffizi, l'Archivio di Stato e la Biblioteca Nazionale, oltre alle Vecchie Poste nei cui locali, una volta lasciati liberi, trovò sede il laboratorio di restauro.

La ricostruzione dei fatti relativi all'istituzione del Gabinetto restauri nella sua espressione novecentesca porta in sé molti e diversi elementi, primo tra tutti quello del miglioramento della funzionalità degli uffici territoriali dello Stato – per il cui raggiungimento era necessario avere una contiguità tra le sale – e quello museografico della Galleria degli Uffizi.

L'*iter* per la costituzione del Gabinetto restauri fu lungo e molto farraginoso, tanto per il numero dei soggetti coinvolti quanto per i continui rinvii delle direzioni generali dei vari dicasteri nel rispondere agli uffici periferici. Risulta evidente che il conseguimento dei risultati sia da attribuirsi alle singole figure direttive, così come sia indubbia, e oramai secolare, la lunghezza burocratica italiana. Certo è che con la nascita del Regno d'Italia furono ereditati diversi elementi (come la legislazione in ambito di tutela dei beni culturali), ma venne meno un congruo impegno nell'adeguarli a un nuovo Stato, rendendoli snelli ed efficienti.

Tra Enrico Ridolfi e Corrado Ricci

È a Corrado Ricci, direttore dei Musei e delle Gallerie fiorentine dall'ottobre del 1903 sino all'agosto del 1906, che si deve l'implementazione del progetto di rinnova-

mento delle Gallerie fiorentine in generale, e degli Uffizi in particolare, impostato dal suo predecessore, Enrico Ridolfi.

Direttore delle RR. Gallerie dal 1891 al 1903¹⁸, il lucchese aveva intrapreso un'espansione degli Uffizi, acquisendo diversi locali espropriati dal Comune nel Vicolo Vasari e tentando di ottenerne degli altri dall'Archivio di Stato a seguito del trasferimento della Biblioteca Nazionale Centrale, tra cui il Palazzo dei Giudici, "da congiungersi con molta facilità agli Uffizi mediante un cavalcavia"¹⁹. Alla base di ciò vi era l'"esigenza primaria" da parte di Ridolfi di conferire alle collezioni fiorentine un ordinamento più razionale, basato su una suddivisione delle opere per cronologia e scuole, per riparare alla "confusione" di dipinti di vario genere e "di tempi disparati" presente in alcune sale²⁰. Inoltre, come da lui stesso riferito nel testo del 1905, il Direttore aveva presentato al Ministero della Pubblica Istruzione un progetto di massima che prevedeva "un comodo Ufficio per i permessi di esportazione", dei "laboratori per le riparazioni, e locali di deposito per uso delle varie Gallerie, e del Museo Nazionale", e "anche una sala da buffet freddo, onde i visitatori [avrebbero potuto] rifocillarsi senza essere costretti a uscire"²¹. Complessivamente il lucchese andava a costituire "una iniziativa museografica capillare", "attestando a Firenze una qualche indiscutibile dinamicità", anche al duro confronto con le grandi gallerie internazionali e le loro diverse organizzazioni²². La natura del piano di riorganizzazione promosso da Ridolfi era quanto mai ampia, e spaziava da interventi di carattere architettonico (con ampliamenti e riordinamenti delle strutture preesistenti), a misure che interessavano in modo più mirato la componente museografica degli istituti²³.

È su questo asse che Corrado Ricci imperniò la propria direzione, sviluppando ulteriormente il progetto del suo predecessore e facendo del complesso vasariano quello che oggi chiamiamo 'polo museale'²⁴. Per ciò che riguarda la Galleria degli Uffizi, Palazzo Pitti, la Galleria dell'Accademia e il Museo del Bargello, il ravennate definì gli allestimenti per scuole ed epoche e mise in atto nuove misure di sicurezza, oltre a istituire l'archivio fotografico, incrementare le collezioni e, come riferito da Ugo Procacci, impostare il nuovo Gabinetto restauri. Certo è che ce ne volle prima di ottenere i nuovi locali ove insediare il laboratorio, perché questi si legavano inevitabilmente alla storia del suo 'contenitore', nel quale avevano sede gli istituti menzionati.

Il Palazzo degli Uffizi venne aperto come galleria di opere d'arte per volere del granduca Pietro Leopoldo nel 1789, dopo l'istituzione della figura del Direttore nel 1769 e l'organizzazione della stessa secondo i criteri di catalogazione sistematica, diventando al contempo depositaria della conservazione, della tutela e del restauro delle opere d'arte in essa custodite e di quelle - mobili e immobili - dispiegate su tutto il territorio di Firenze e Provincia²⁵.

Arrivato alla direzione delle RR. Gallerie fiorentine il 12 ottobre 1903, Corrado Ricci prese subito in esame alcune questioni pendenti, con l'intenzione di allineare

la realtà museale fiorentina con quelle estere (in particolare Vienna, Dresda, Berlino e Monaco di Baviera²⁶) e consona all'indirizzo museografico impostato alcuni anni prima dal senatore del Regno Giovanni Morelli²⁷. Il proposito del ravennate era di

isolare completamente tutti quanti gli Uffizi e di rimuover di là, insieme con la Biblioteca Nazionale, anche l'Archivio di Stato, per allontanare dalle tavole e dalle tele della pinacoteca superiore una così facile esca al fuoco, riunendo invece in quei locali una maggior copia di tesori artistici, oggi sparsi qua e là, i quali, mentre da un lato offr[iva]no un materiale meno infiammabile, dall'altro po[teva]no essere meglio vigilati e custoditi se collocati in un solo edificio a loro destinato, e separato, nettamente e decisamente, da qualsivoglia costruzione privata²⁸.

Il Palazzo degli Uffizi, oltre ad accogliere le collezioni d'arte granducali, ospitava il nucleo originario della Biblioteca Nazionale già dai primi del Settecento, l'Archivio di Stato di Firenze dalla metà dell'Ottocento e, dal 1866 al 1917, l'Ufficio postale cittadino, così come un certo numero di abitazioni private in cui trovavano alloggio i dipendenti pubblici²⁹. Severa la critica del 1910 di Demetrio Marzi, direttore dell'istituto archivistico dal 1908 al 1920, sulla decisione di "destinare quei locali ad uffici ordinari moderni, o ad usi privati", per via delle conseguenze da essa derivanti³⁰. Difatti, l'impiego delle stufette a carbone quale sistema di riscaldamento domestico e la presenza delle coperture lignee della Galleria degli Uffizi avevano destato allarme già ai tempi della Direzione di Enrico Ridolfi³¹.

Nel frattempo, come avevano insegnato i furti subiti nel 1904 dal Museo del Bargello e dalla stessa Galleria degli Uffizi³², si era palesata la necessità improrogabile di un servizio di sorveglianza che si inseriva in un più ampio progetto di manutenzione, ristrutturazione, adeguamento e distribuzione dei locali del complesso vasariano, al fine di un miglioramento della funzionalità degli uffici direttivi e amministrativi delle diverse istituzioni lì presenti³³. Inoltre, gli interventi del 1904 comprendevano il rifacimento dell'impiantito, la realizzazione di nuove pareti divisorie, nuovi accessi, la tinteggiatura e la sistemazione delle vetrate, lavori ai quali si aggiungevano l'adeguamento dell'Archivio fotografico e la ristrutturazione del locale adibito ai restauri³⁴.

Per l'attuazione del progetto era ovviamente necessaria la partecipazione dell'Archivio di Stato, della Biblioteca Nazionale e delle Poste, oltre a quella della Galleria degli Uffizi. Fu grazie soprattutto alla collaborazione tra i direttori di due degli istituti culturali più volte citati che si poté arrivare, con tutte le estenuanti lungaggini che avremo modo di vedere, alla distribuzione dei tanti locali del complesso architettonico e quindi all'acquisizione di quello da destinare a nuova sede del laboratorio di restauro

della Soprintendenza fiorentina prossima a essere istituita.

Nel 1906, in cambio di alcuni ambienti su via Lambertesca, l'Archivio di Stato aveva intenzione di cedere agli Uffizi una stanza prospiciente Via della Ninna, quella con l'antica porta della chiesa di San Pier Scheraggio, per farne il nuovo ingresso al museo. A seguito del sopralluogo compiuto dall'allora direttore dell'Archivio, Alessandro Gherardi³⁵, e da Corrado Ricci per le RR. Gallerie, era risultato subito evidente che lo scambio sarebbe risultato molto vantaggioso per entrambe le parti: per le Gallerie avrebbe rappresentato un miglioramento del servizio di biglietteria e molto altro ancora e, per l'Archivio, l'ottenimento di spazio in cui depositare parte dei documenti acquisiti e da acquisire³⁶.

Al contempo vennero demoliti alcuni ambienti angusti e non meglio identificabili destinati ai restauratori, i quali, a loro volta, vennero ospitati in una stanza al primo piano, la sola ad avere "la luce adatta", ma "troppo ristretta e di un accesso poco propizio al trasporto dei quadri"³⁷. Per ovviare a ciò veniva annunciato che presto sarebbe stato sottoposto all'attenzione del Ministero un progetto ("di facile esecuzione" e con "tutti i requisiti richiesti per il restauro dei dipinti") di allestimento di un locale spazioso, adeguatamente illuminato, con un pratico accesso per le opere di grandi dimensioni e dotato della debita sorveglianza³⁸. È quindi al 1906 che si data la primogenitura di un nuovo laboratorio di restauro di quella che da lì a breve sarebbe diventata la Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna per la Toscana.

Nell'ottobre 1906, nominato direttore generale per le Antichità e Belle Arti, Ricci lasciava Firenze alla volta di Roma. La Direzione delle RR. Gallerie passava così a Nerino Ferri³⁹, che nei suoi tre anni di reggenza (1906-1909) portò avanti quanto impostato dal ravennate. Certo è che quest'ultimo ebbe modo di attuare il proprio piano ancor più nella nuova veste di Direttore generale, tanto da annunciare su "Il Marzocco" del 22 marzo del 1908, assieme al sindaco di Firenze Francesco Sangiorgi⁴⁰, un programma di riordinamento generale di tutti gli Uffizi, per farne il museo dei musei sul modello del Louvre⁴¹. Ciò sarebbe stato possibile grazie al trasferimento dell'Archivio di Stato e della Biblioteca Nazionale, a seguito del quale la Soprintendenza alle Gallerie e Musei e quella ai Monumenti avrebbero ottenuto molti ambienti in cui collocare i propri uffici, oltre ad accogliere i dipinti dell'Accademia. Acclarato che la Biblioteca e l'Archivio non avrebbero lasciato il loro domicilio nell'immediato, il programma fu attuabile grazie al trasloco dell'ufficio postale nella sua nuova sede tra Piazza de' Davanzati e Via Pellicceria, sull'area messa gratuitamente a disposizione da Sangiorgi⁴².

Il progetto del museo dei musei, realizzato solo in parte e in maniera non totalmente corrispondente alle intenzioni di Ricci, prevedeva di allestire al piano terreno del complesso vasariano l'Ufficio esportazione delle opere d'arte, mentre l'Archivio di Stato avrebbe ottenuto nuovi locali al primo piano⁴³.

A seguito dell'elezione di Firenze a Capitale del Regno d'Italia, la Zecca fiorentina lasciò spazio all'ufficio postale⁴⁴. Utilizzato a tal fine sino al 1917, è esattamente questo l'ambiente identificato da Giovanni Poggi come centrale per lo svolgimento dell'attività della Soprintendenza alle Gallerie fiorentine da lui diretta.

Il progetto di adeguamento dei locali tra Via Lambertesca e la Loggia dei Lanzi venne affidato all'architetto Mariano Falcini (1804-1885)⁴⁵, che, tra il 1865 e il 1866, "ricavò dal preesistente cortile delle carrozze un grande ambiente" [...], coperto da un lucernario a padiglione sorretto da quattro esili colonne con struttura portante in ghisa e nobilitato da fregi e cornici in stucco alle pareti"⁴⁶.

Giovanni Poggi alle RR. Gallerie (1910-1949)

Nominato ispettore straordinario nel 1904, Giovanni Poggi andò ad affiancare Corrado Ricci, allora direttore delle Gallerie e dei Musei fiorentini e, assieme ad altri colleghi prese parte alla revisione e alla ricompilazione delle schede tecniche relative a ogni opera esposta e depositata nei magazzini delle Gallerie. Dopo aver diretto il Museo del Bargello dal 1907, nel 1910 venne designato soprintendente ai Monumenti per le Province di Firenze, Lucca, Massa, Livorno, Arezzo e Pisa e direttore della Galleria degli Uffizi nel 1912⁴⁷.

Va doverosamente ricordato che questi furono anni quanto mai fervidi per la storia dell'arte in generale e per la tutela e la conservazione delle opere d'arte in particolare. Per quanto riguarda la normativa, il 12 giugno 1902 venne promulgata la prima legge organica di tutela del patrimonio storico-artistico, la n. 185 (*Sulla conservazione degli monumenti e degli oggetti d'antichità*), anche detta legge Nasi, dal nome dell'allora ministro della Pubblica Istruzione, Nunzio Nasi, a cui seguì la legge n. 386 del 27 giugno 1907 istitutiva delle Soprintendenze (ai Monumenti; agli Scavi archeologici e alle Gallerie ai Musei medievali e moderni e agli oggetti d'arte); al 20 giugno 1909 risale invece la n. 364 (anche nota come legge Rosadi-Rava), che, rettificando la legge del 1902, regolamentava l'inalienabilità dei tesori storici, artistici e archeologici, arginando così le esportazioni e i commerci illeciti⁴⁸. In questi stessi anni (1906), Giovanni Poggi otteneva la libera docenza in storia dell'arte medievale e moderna, titolo conferitogli anche grazie all'abilità nella ricerca d'archivio applicata alla storia dell'arte, elemento, quest'ultimo, di congiunzione con Ugo Procacci, a cui sarà affidata la direzione del Gabinetto restauri, mentre l'elemento di continuità con il suo predecessore, Corrado Ricci, trovo che sia ravvisabile nella componente legislativa e amministrativa del bene culturale.

In merito al lunghissimo *iter* per l'acquisizione dei locali della Vecchia Posta da parte delle RR. Gallerie, questo iniziò nel 1903, allorquando il direttore dell'Archivio

di Stato di Firenze, Alessandro Gherardi, aveva evidenziato la mancanza di spazi per accogliere il versamento di nuovi fondi archivistici⁴⁹.

L'istituto archivistico, stabilito nella fabbrica degli Uffizi dal granduca Leopoldo II con decreto del 30 settembre 1852, rimase nella sua sede originaria sino al 1989, anno in cui fu trasferito nel palazzo appositamente costruito in Viale della Giovine Italia⁵⁰.

La denuncia di Gherardi venne accolta dal Genio Civile solo nel 1904⁵¹. Di fatto, il Genio Civile – su incarico del Ministero dei Lavori Pubblici – aveva compiuto un sopralluogo per prendere visione degli ambienti al fine di assegnarli agli enti richiedenti, ma non aveva potuto redigere la perizia degli stessi per mancanza di organico⁵². Gherardi chiedeva che, con “affidamento scritto”, venisse assegnato all'Archivio di Stato “il locale” che da lì a qualche anno sarebbe stato “lasciato libero dalla Direzione della Posta e in seguito quello o parte di quello” dismesso dalla Biblioteca Nazionale, perché “le carte che annualmente” arrivavano dagli uffici della Provincia non trovano lì “altra collocazione che sulla nuda terra torno torno agli scaffali e persino nel mezzo delle stanze”⁵³. Più esattamente, i locali a cui si riferiva Gherardi erano quelli occupati dall'ufficio postale in Via Lambertesca e in Via delle Carrozze (fig. 1), “aderenti a quelli dell'Archivio”⁵⁴: 31 al pian terreno e 37 al primo piano, per un totale di 68 vani⁵⁵.

Certo è che le cose non andarono speditamente, anche perché “la concessione parziale dei locali” all'Archivio di Stato – così come la loro ripartizione con le RR. Gallerie – era di spettanza dell'Intendenza di Finanza in accordo con la Direzione dell'Archivio stesso. Ciò avrebbe potuto avere luogo solo dopo che l'Amministrazione delle Poste avesse lasciato quegli ambienti, cosa che allora era prevista non prima del 1909⁵⁶. In più, la Guardia di Finanza era intenzionata a destinare ad abitazioni private alcune delle stanze richieste da Gherardi, contrariamente a quella che era la linea comune di tutte le amministrazioni coinvolte nel progetto allestitivo del complesso vasariano nella sua interezza⁵⁷.

La richiesta della Guardia di Finanza, che teneva a precisare che non avrebbe adibito quegli spazi ad alloggi, nasceva dal fatto che allora non risultava alcuna domanda di acquisizione di quei locali “per collocarvi l'Ufficio esportazione di Belle Arti” da parte delle RR. Gallerie⁵⁸. È Demetrio Marzi, assieme a Giovanni Poggi figura determinante per la spartizione degli ambienti, con la sua lettera del 14 novembre 1910 alla Direzione Generale dell'Amministrazione Civile del Ministero dell'Interno, a fare il punto della situazione⁵⁹. A questa data, l'Archivio di Stato aveva a disposizione il quartiere degli uscieri, lasciato libero a seguito dei provvedimenti di sicurezza, ed era prossimo a ottenere quelli delle RR. Poste, che da lì a breve sarebbero stati sgomberati per essere trasferiti nel nuovo palazzo allora in costruzione⁶⁰. In linea con i suoi predecessori, Marzi era quanto mai contrario a una

destinazione degli ambienti potenzialmente pericolosa per la fabbrica degli Uffizi, onde scongiurare incidenti come quello che aveva colpito il complesso vasariano il 26 ottobre 1862, risultato innocuo solo per caso fortuito. Il Direttore era disponibile a cedere parte dei locali che sarebbero stati lasciati liberi dalle RR. Poste, ma voleva che ciò fosse fatto con discernimento. In più, Marzi preferiva temporeggiare sull'allestimento con scaffalature delle stanze su Via Lambertesca (con accesso dal civico 6, corrispondente all'attuale ingresso all'Archivio Restauri delle Gallerie degli Uffizi), così da fare un unico lavoro al momento dell'acquisizione di altri locali delle Vecchie Poste, in modo da non appesantire le finanze pubbliche⁶¹. Nell'attesa che il palazzo delle Poste fosse pronto, e limitatamente a questo lasso di tempo, Marzi era disponibile a cedere le stanze di Via Lambertesca tramite l'Amministrazione Demaniale, a patto che fossero "prese e osservate tutte le necessarie prescrizioni contro i pericoli d'incendio"⁶². Sulla base di queste argomentazioni, il Direttore era riuscito a convincere l'Intendenza di Finanza di Firenze a far accordare all'Archivio di Stato la cessione in uso dei locali appena citati della Direzione Provinciale delle Poste, tanto più che l'Amministrazione Demaniale si era già "in massima", pronunciata favorevolmente; restava però da vedere se la consegna avrebbe riguardato o meno tutti e 68 gli ambienti allora occupati dalle Poste.

Un piccolo avanzamento nell'acquisizione degli spazi destinati al Gabinetto restauri si ebbe il 13 maggio 1911, allorquando il Demanio riferiva al Ministero dell'Interno che Marzi si era rifiutato di firmare i verbali di dismissione del "complesso di stabili in uso" all'Archivio di Stato e "quelli di riconsegna degli stessi locali, meno l'area ceduta alle RR. Gallerie"⁶³.

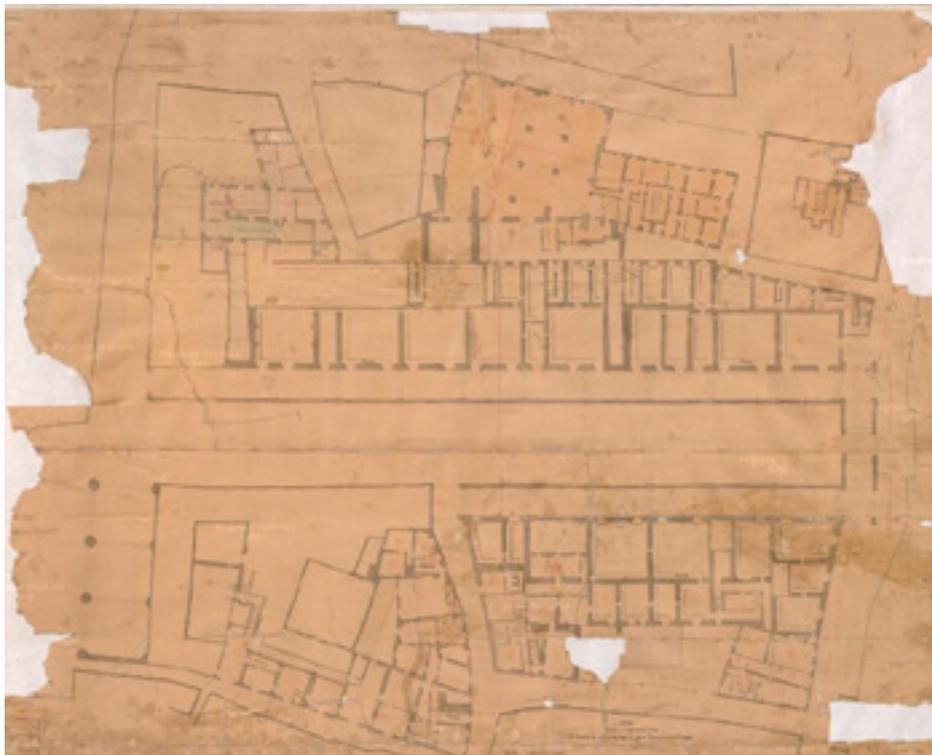
Risulta chiara la difficoltà di comunicazione tra alcune amministrazioni, perché in una sua lettera del 26 maggio al Ministero dell'Interno, Demetrio Marzi riferiva che i verbali di dismissione del fabbricato degli Uffizi e quelli di riconsegna dello stesso - "eccetto il nuovo cortile detto dell'Archivio di Stato con accesso e prospetto per Via delle Carrozze" - erano stati firmati il 18 ottobre 1909, così come l'11 aprile 1911 erano stati sottoscritti i verbali di dismissione e di riconsegna all'Archivio dello stesso fabbricato, meno alcuni ambienti ceduti provvisoriamente alle Poste⁶⁴.

Il quadro generale della ripartizione dei vani è reso dalle planimetrie del 1912 conservate presso l'Archivio di Stato di Firenze e consultabili *on line* grazie al progetto CASTORE (figg. 2-7)⁶⁵. Realizzate da Vincenzo Vignali, aiutante principale di seconda classe, le piante sono relative ai diversi piani del complesso degli Uffizi, in cui la distribuzione dei locali tra gli enti coinvolti è evidenziata con 3 colori diversi: blu per la R. Galleria degli Uffizi, rosso per la Biblioteca Nazionale e nessun colore per l'Archivio di Stato. È così possibile vedere chiaramente che a questa data, a seconda dei livelli, gli ambienti erano così distribuiti: a est la Galleria degli Uffizi occupava l'area della chiesa di San Pier Scheraggio, a ovest quella già delle Vecchie Poste sulla Loggia dei



2

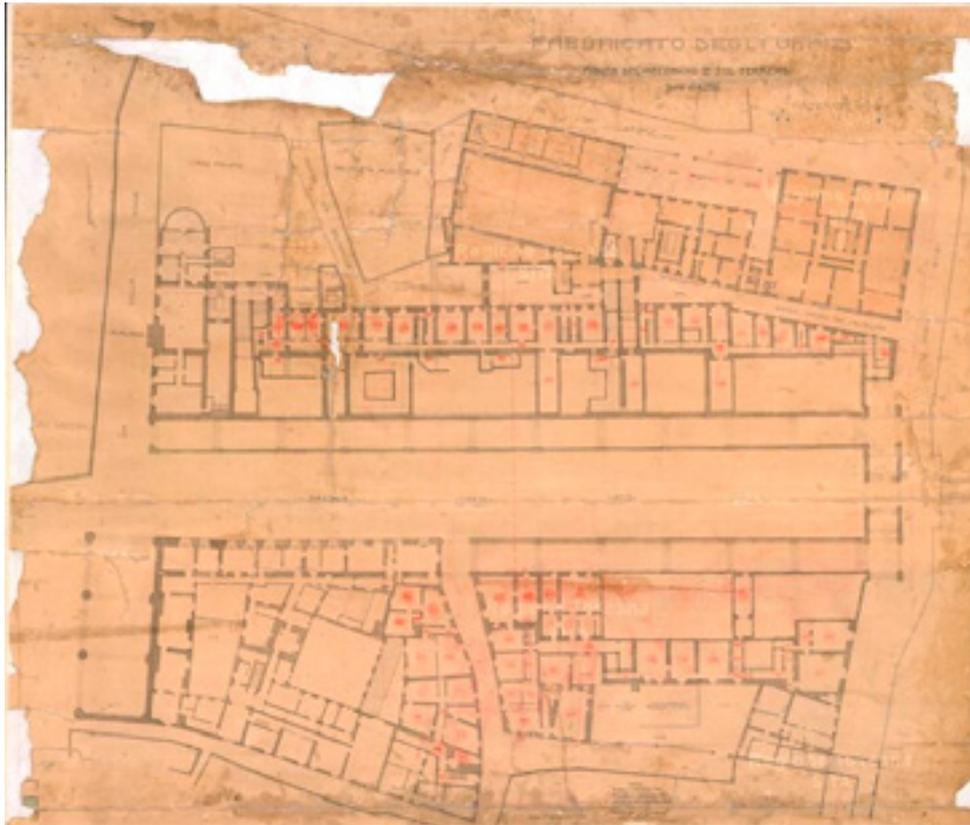
Fabbricato degli Uffizi,
planimetria del piano terreno.



3

Fabbricato degli Uffizi,
planimetria del mezzanino primo sul terreno.

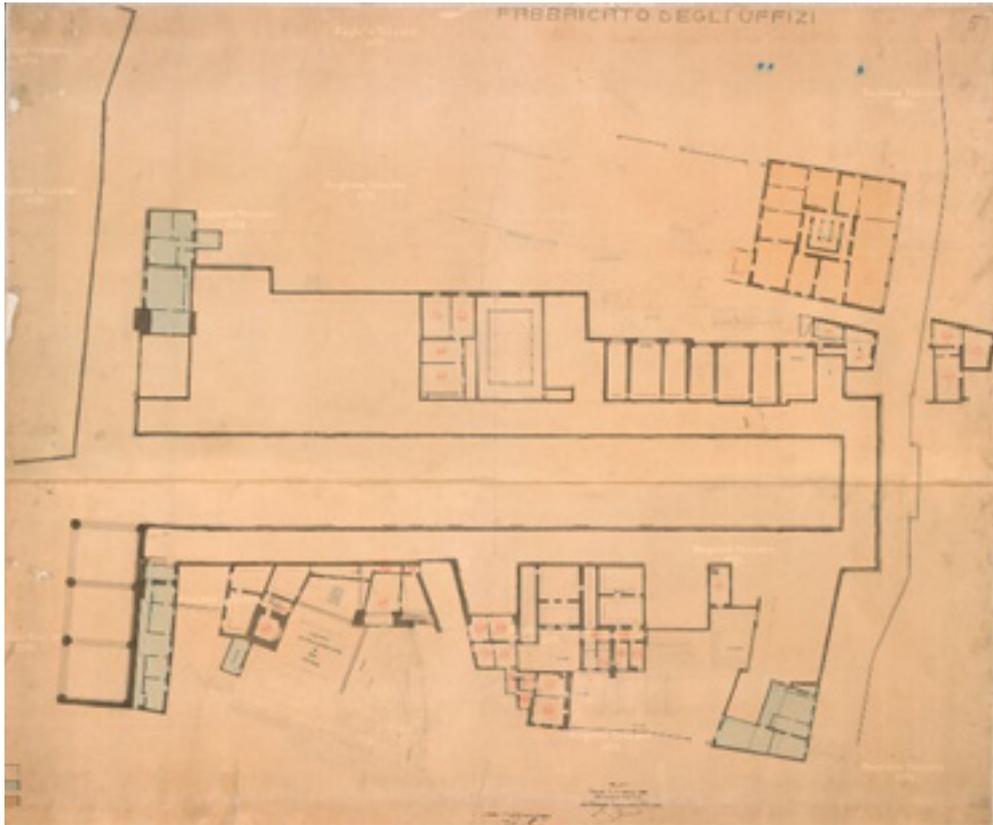
images



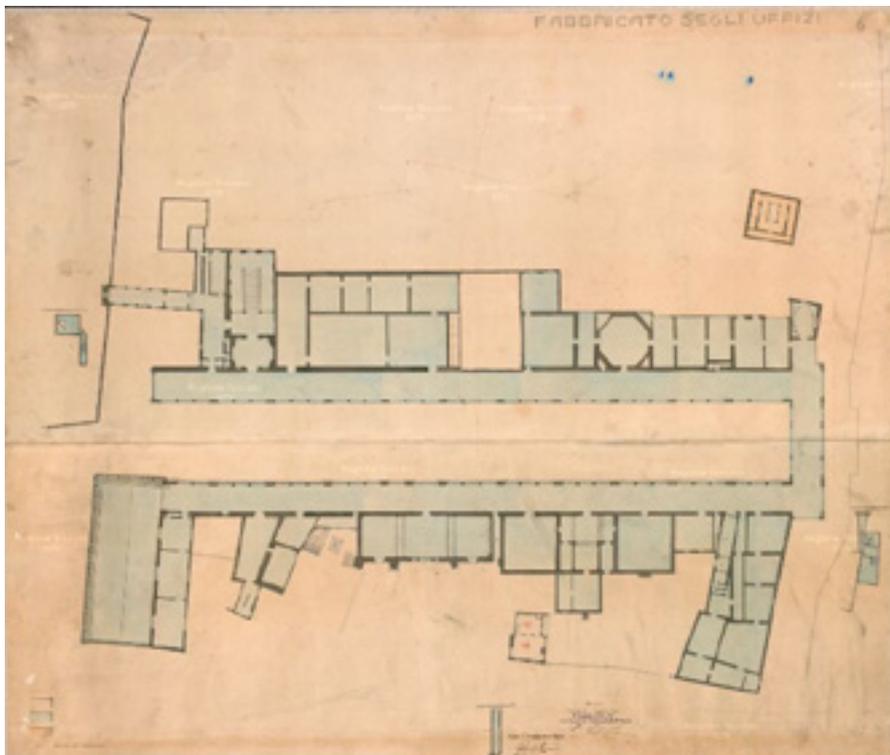
4
Fabbricato degli Uffizi,
planimetria del mezzanino secondo sul terreno.



5
Fabbricato degli Uffizi,
planimetria del piano della Loggia.



6
Fabbricato degli Uffizi,
planimetria del mezzanino sul piano della Loggia.



7
Fabbricato degli Uffizi,
planimetria del secondo piano.

Lanzi e l'ala lungo Chiasso dei Baroncelli-Arco delle Carrozze, oltre al secondo piano (ossia quello espositivo) nella sua interezza. L'Archivio di Stato era distribuito lungo tutto il mezzanino primo sul terreno, in alcuni locali sul lato est e su tutta l'area delle Vecchie Poste al mezzanino secondo sul terreno, in alcuni ambienti corrispondenti alla chiesa di San Pier Scheraggio, la Loggia dei Lanzi e l'angolo estremo tra il Lungarno e l'Arco delle Carrozze al mezzanino sul piano della Loggia. La Biblioteca Nazionale era disposta su quasi tutto il fianco est al mezzanino sul piano della Loggia, per tutta la metà del lato ovest lungo l'Arno al pian terreno, in gran parte del piano della Loggia di entrambi i corridori del mezzanino secondo sul terreno e in alcune stanze al centro dei corrispettivi lati del mezzanino sul piano della Loggia.

A conferma della farraginosità della vicenda è il sunto fatto da Demetrio Marzi nella sua carta del 10 marzo 1914 alla Direzione Generale dell'Amministrazione Civile del proprio Ministero⁶⁶. In attesa del trasferimento degli uffici postali alla nuova sede, l'Archivio di Stato aveva concesso alle Poste alcuni ambienti al pian terreno e al mezzanino degli Uffici corti, "locali in stretta connessione con quelli dell'Archivio stesso e quasi per ogni parte da esso circondati"⁶⁷. Oramai prossimi alla fine della costruzione del palazzo delle Poste, Marzi premeva perché l'Intendenza di Finanza prendesse una decisione circa l'assegnazione definitiva dei locali all'Archivio da lui diretto, tanto più che questa aveva riconosciuto l'opportunità di tale soluzione con nota del 18 febbraio 1914. In conclusione, Marzi chiedeva "di conoscere al riguardo con ogni sollecitudine le risoluzioni" del Ministero dell'Interno, destinatario della carta.

Una risposta arriverà solo il 4 settembre 1916, a seguito di un nuovo sollecito di Marzi del 31 luglio 1916 all'Amministrazione Civile del proprio Ministero, nel quale il Direttore riferiva di aver avuto conferma dalla Direzione delle RR. Gallerie dell'interessamento da parte di quest'ultima "affinché i locali lasciati liberi dalle Poste - "come fu ripetutamente promesso" - fossero assegnati alle RR. Gallerie e all'Archivio di Stato⁶⁸. Fatto sta che il 4 settembre il Ministero delle Finanze rispondeva a quello dell'Interno che la richiesta era "oggetto di speciale studio" e, non appena si fossero avuti "elementi precisi e proposte concrete della competente Intendenza", non avrebbe mancato di "risolvere con sollecitudine"⁶⁹.

Tra nuove Poste, Ministero della Guerra e Ufficio esportazione

La costruzione del nuovo edificio per il servizio postale tra Via Porta Rossa e Via Pellicceria rientrava nel programma di risanamento del centro storico di Firenze e la sua progettazione era stata affidata a Vittorio Tognetti⁷⁰, ingegnere capo dell'Ufficio tecnico del Comune, con copertura finanziaria a carico della Cassa di Risparmio e Depositi di Firenze. Le trattative iniziarono nel 1903, ma la questione andò molto

per le lunghe, tanto che nel 1916 furono aperti solo alcuni uffici, in attesa dell'inaugurazione che avvenne nell'aprile del 1917⁷¹.

Nel frattempo, Demetrio Marzi aveva portato avanti le 'trattative' con le RR. Gallerie per la spartizione dei locali. Il 28 novembre 1916 il Direttore dell'Archivio di Stato aveva comunicato alla Direzione Generale dell'Amministrazione Civile del proprio dicastero di aver rinunciato al progetto 'avveniristico' di allestimento *ad hoc* di tutti i locali che avrebbe ricevuto dalle Poste, acconsentendo, invece, alla cessione provvisoria di quelli desiderati dalle RR. Gallerie, vale a dire "il grande cortile centrale della lanterna e non molte altre piccole stanze adiacenti per collocarvi l'Ufficio Esportazione delle Opere d'arte"⁷².

Come se tutto ciò non bastasse, un articolo su "La Nazione" del 29 novembre 1916 riferiva dell'intenzione di Giovanni Poggi di collocare "l'uscita alla Galleria" dove allora si trovava il portone da cui passavano i portalettere, costruendo una scala in fondo al terzo corridoio della Galleria, come da progetto già presentato dallo stesso Direttore delle Gallerie all'Intendenza di Finanza⁷³. Questa nuova uscita sarebbe stata di grande utilità per i visitatori, perché, giunti in fondo al terzo corridoio, avrebbero potuto lasciare il museo senza essere costretti a tornare indietro sino alla porta d'ingresso.

Alcuni giorni dopo, l'Intendenza di Finanza faceva le sue proposte alla Direzione Generale del Demanio per "l'utilizzazione dei locali stessi mediante cessione" all'Archivio di Stato e alle RR. Gallerie di quelli già occupati dalle RR. Poste⁷⁴. Alla fine dell'anno, Marzi e Poggi poterono così arrivare all'accordo per la ripartizione sulla base del progetto compilato dall'Ufficio tecnico di Finanza⁷⁵. L'area interessata ai lavori di allestimento secondo le necessità dei nuovi assegnatari comprendeva il "gran salone di distribuzione delle corrispondenze" (quello coperto dal lucernario), "la stanza da adibirsi al Segretario dell'Ufficio Esportazione", le "due terrazze" del "grande lucernario", "la formazione di n. 2 abbaini in muratura al piano delle due stanze, per mettere in comunicazione i locali di accesso ai tetti e al piano del lucernario", il "grande stanzone" da adibire "a piano caricatore", il "grande stanzone" da destinare a "deposito delle casse" e l'androne d'ingresso di Via Lambertesca, per un importo totale di 199.000 lire⁷⁶.

Come se tutte le lungaggini occorse sin qui non bastassero, alla fine del gennaio 1917 assistiamo all'entrata in scena di un nuovo attore: il Ministero della Guerra⁷⁷. Questo, il 7 febbraio 1917, aveva avanzato la necessità di stanziarsi nei locali in precedenza occupati dalle Poste, per destinarli a magazzino di materie non facilmente infiammabili⁷⁸. Certo è che, essendo a conoscenza della cosa, Marzi scrisse immediatamente in via riservata alla Direzione Generale dell'Amministrazione Civile del proprio dicastero, denunciando la pericolosità di un siffatto affidamento, perché "anche un semplice posto militare stabilito negli Uffici" avrebbe dato "alla barbarie dei nemici un magnifico pretesto per bombardare il blocco più

considerevole dei più insigni monumenti della Città”. Quand’anche ciò non fosse accaduto, ma si fosse venuti a conoscenza di questa postazione militare, “i nemici” avrebbero avuto “buon giuoco per respingere le accuse loro rivolte di barbarie, dicendo che, se [avessero] distrutti monumenti sacri all’umanità, [sarebbe] stato perché vi erano posti militari” e avrebbero potuto accusare il Governo italiano di aver messo un corpo militare nel posto più centrale e monumentale di Firenze, “una delle città più artistiche dell’Italia”⁷⁹.

La posizione di Demetrio Marzi fu pienamente condivisa da Giovanni Poggi, così come dal Sindaco di Firenze⁸⁰. In un primo momento le considerazioni del Direttore dell’Archivio di Stato non vennero però accolte dal Ministero della Guerra, perché questo era nella “dolorosa” e “inderogabile” esigenza di occupare gli ambienti indicati per “assoluta deficienza di locali e da imprescindibili necessità di servizio”⁸¹. Per ovviare a questo sconcio, il Direttore dell’Archivio di Stato suggeriva al proprio dicastero di proporre a quello della Guerra l’occupazione dei locali in Via Laura che, a distanza di poche settimane, sarebbero stati liberati a seguito dello scarto degli atti della Corte dei conti lì conservati; in questo modo l’Archivio di Stato avrebbe finalmente potuto usufruire degli ambienti che le Poste avrebbero lasciato dal 22 aprile⁸².

La questione relativa al rischio di occupazione da parte dell’autorità militare venne risolta solo al principio della primavera, allorché la Direzione Generale Antichità e Belle Arti il 19 aprile 1917 scrisse a Giovanni Poggi che, “in seguito a vivissime premure” del Ministero della Pubblica Istruzione, l’amministrazione militare aveva rinunciato “alla temporanea occupazione dei locali lasciati liberi dalle Poste nel fabbricato degli Uffizi”⁸³.

Nel mentre, sebbene sembrasse che nulla più ostasse alla consegna dei locali all’Archivio di Stato e alle RR. Gallerie, di fatto questi ancora non erano stati affidati alle due istituzioni richiedenti. La vicenda era aggravata ancora una volta dal gran numero dei soggetti coinvolti. In questa occasione il problema consisteva nel fatto che gli ambienti in questione, prima di essere presi in carico da Marzi e da Poggi, avrebbero dovuto essere smessi dall’Intendenza di Finanza al Demanio⁸⁴. I verbali di dismissione e di consegna furono compilati dall’Intendenza di Finanza e inviati in 4 esemplari a Poggi ai primi del luglio del 1917⁸⁵. Fu così che le RR. Gallerie ottennero 24 ambienti al pian terreno, 16 al primo mezzanino, 34 al secondo mezzanino, 84 al primo piano, 24 al mezzanino sul primo piano e 72 al secondo piano; l’Archivio di Stato si vide assegnati 46 locali nel sotterraneo, 84 al pian terreno, 33 al primo mezzanino, 94 al secondo mezzanino, 122 al primo piano, 33 al mezzanino sul primo piano e 2 al secondo piano⁸⁶. A questo punto i lavori poterono essere effettuati, benché con diversi ritardi e in previsione di bilancio⁸⁷.

È con il 1918 che la questione sembra avviarsi a risoluzione. I primissimi di gennaio, Giovanni Poggi faceva richiesta a Demetrio Marzi delle “due stanze a

contatto del lucernario”, con accesso “dalla scala antistanti agli uffici delle Poste”, da allestire a Ufficio esportazione. La richiesta veniva benevolmente accolta dal Direttore dell’Archivio di Stato, ma solo “provvisoriamente, finché la cessione definitiva” non fosse stata “regolata con intervento del Demanio”⁸⁸. Non così benevola fu invece la risposta del Ministero della Pubblica Istruzione alla richiesta di copertura finanziaria delle spese per sistemare l’Ufficio esportazione, giacché invitava il dirigente fiorentino a fare affidamento unicamente sui fondi in dotazione⁸⁹.

Per la spartizione di altri locali, Poggi e Marzi agirono ancora una volta in autonomia, limitandosi a comunicare ai rispettivi ministeri le decisioni prese. Il 12 marzo, il Direttore delle RR. Gallerie chiedeva al Direttore dell’Archivio di Stato la disponibilità a cedergli due ambienti al pian terreno “situati fra l’androne su via Lambertesca, la via omonima e il cortile che già serviva per la distribuzione delle lettere”, ove depositare gli oggetti provenienti dai luoghi di guerra⁹⁰. Il giorno seguente, Marzi accordava quanto richiesto, a patto che quelle stanze fossero state “restituite nello stato primiero” non appena fosse cessato il “bisogno straordinario”, o quando l’Archivio di Stato fosse stato nelle condizioni di “adattarle per la conservazione dei documenti”⁹¹.

Se le contrattazioni per l’ottenimento dei locali da adibire a nuovo laboratorio di restauro andavano al rilento, di certo non procedevano più speditamente quelle relative all’acquisizione degli ambienti destinati ad accogliere l’Ufficio esportazione. Difatti, allo scadere del secondo decennio del Novecento rientrava in gioco il Ministero della Guerra, che dalle RR. Gallerie otteneva in consegna parte dei locali dell’Ufficio esportazione, ossia un grande magazzino, un androne di accesso e un cortiletto situati in Via Lambertesca, per depositarvi i materiali di Sanità Militare⁹². Sgomberati in data a noi ignota, certo è che nel marzo 1920 Poggi sollecitava il Comando del Corpo d’Armata a restituirli oramai sgombri, così da poterci finalmente installare l’Ufficio esportazione⁹³.

E Gabinetto fu!

Collateralmente alle trattative per l’acquisizione dei locali per il Gabinetto restauri e per l’Ufficio esportazione, procedevano quelle per la riqualificazione dell’intero complesso vasariano. A tal fine, il Consiglio dei Lavori Pubblici aveva approvato una perizia di 280.000 lire, relativa a una serie di interventi da compiere alle gronde del tetto, alle vetrate, alle persiane, alle inferriate e alle reti metalliche dei vani di luce su ciascun prospetto, oltre alla coloritura delle facciate e alla ripulitura e alla lavatura di tutti “i pietrami decorativi” del fabbricato degli Uffici per i locali di pertinenza dell’Archivio di Stato e delle RR. Gallerie⁹⁴.

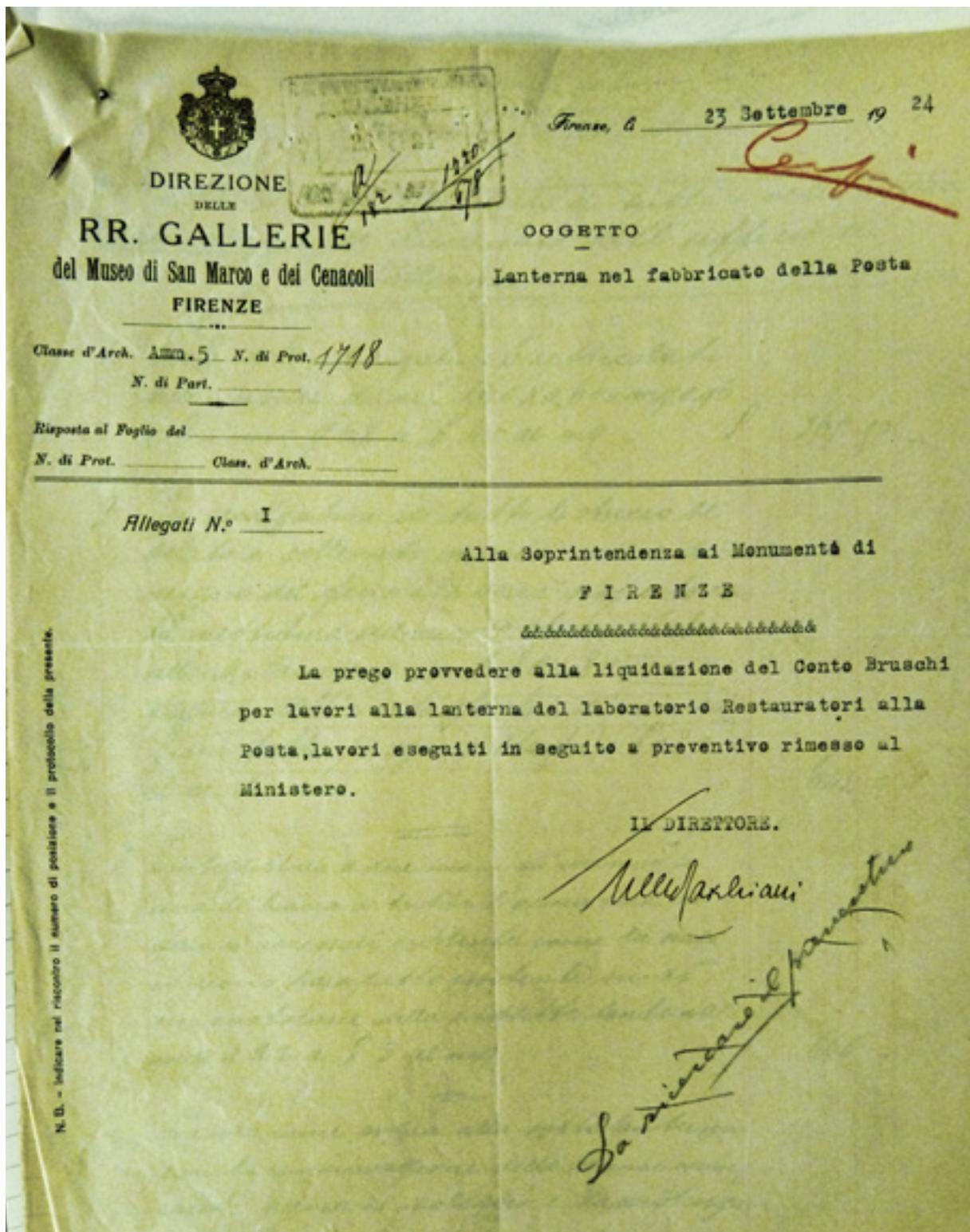
Riguardo al miglioramento della funzionalità delle diverse amministrazioni con sede nel complesso vasariano e della Galleria degli Uffizi in particolare, all'inizio del 1919 Giovanni Poggi proponeva a Demetrio Marzi un nuovo scambio di locali⁹⁵. Il Soprintendente ambiva difatti a ottenere tutta l'area di quella che era stata la chiesa di San Pier Scheraggio e gli ambienti a essa retrostanti lungo Via della Ninna, in modo da eliminare le compenetrazioni allora esistenti tra i due istituti, e di avere subito due stanze al secondo piano tra Via Lambertesca e il cortile delle ex Poste. Qualora non fosse stato possibile ricevere i locali ecclesiali nell'immediato, Poggi chiedeva comunque quelli tra Via Lambertesca e Vicolo dei Lanzi, per depositarvi i dipinti allora distesi nei magazzini del Lungarno degli Archibusieri⁹⁶. Anche in questo caso le trattative tra Poggi e Marzi andarono speditamente, ma non così con il Ministero dell'Interno, da cui dipendeva il finanziamento per l'allestimento degli ambienti sul Lungarno degli Archibusieri, ove sarebbero stati insediati alcuni uffici dell'Archivio di Stato⁹⁷.

Certo è che per la conclusione della spartizione degli spazi tra l'Archivio e le RR. Gallerie ci vorrà ancora qualche anno, tanto più che nel 1922 assistiamo anche alla richiesta di quelli prospicienti il Piazzale degli Uffizi, esattamente gli ambienti delle ex Poste, da parte del Presidio Militare, per destinarli a Casa del Soldato⁹⁸. A tutela delle tre istituzioni già assegnatarie del complesso vasariano, questa volta fu il nuovo direttore dell'Archivio di Stato, Achille De Rubertis⁹⁹, a essere perentorio nel voler negare quegli ambienti ai militari, sempre nella logica di sicurezza dei beni artistici, archivisti e librari lì conservati¹⁰⁰.

Non solo De Rubertis ebbe la meglio ma, per la prima volta dall'inizio di questa vicenda, nella carta del 23 settembre 1924 di Nello Tarchiani – che due anni dopo sarà nominato direttore della Galleria degli Uffizi¹⁰¹ – leggiamo dei lavori “alla lanterna del laboratorio Restauratori alla Posta” eseguiti nel 1924¹⁰² (figg. 8-9), documento che ci permette di individuare con più precisione la distribuzione degli spazi e conseguentemente la nuova sede del Gabinetto restauri.

Nel frattempo, anche il Kunsthistorisches Institut di Firenze, trovandosi privo della sua sede a Piazza Santo Spirito, chiedeva accoglienza nel Palazzo degli Uffizi¹⁰³.

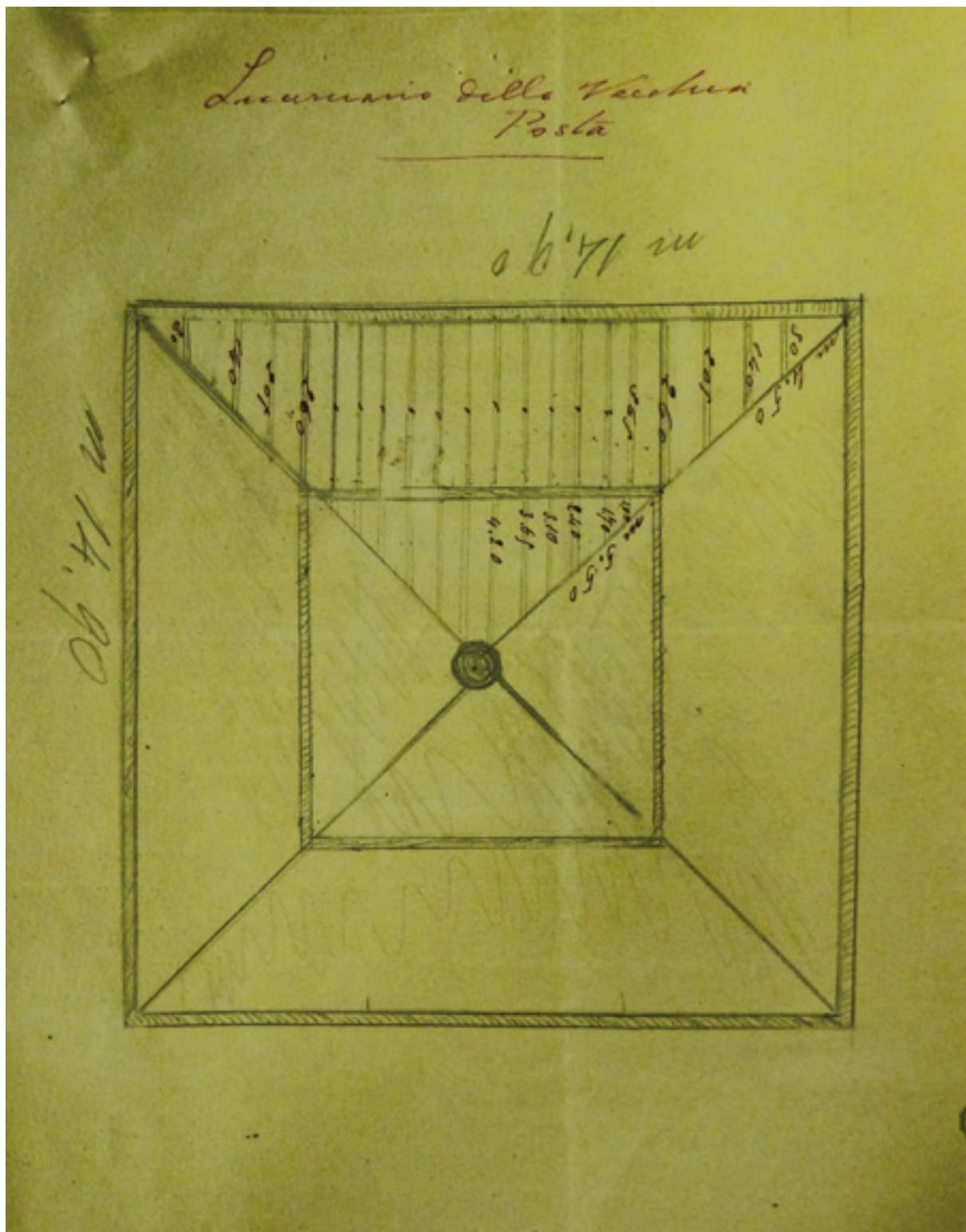
Chiusi i battenti il 16 maggio 1915, e confiscati i locali di Palazzo Guadagni a seguito della dichiarazione di guerra da parte dell'Italia all'Impero Austro-Ungarico nel maggio 1915 e alla Germania nell'agosto 1916, questi vennero posti sotto la guida della Soprintendenza alle Gallerie e Musei diretta da Giovanni Poggi¹⁰⁴. Fu così che al termine del primo conflitto mondiale l'Istituto tedesco di Storia dell'arte si ritrovò senza sede, costringendo il nuovo direttore, Heinrich Bodmer¹⁰⁵, a chiedere la disponibilità di sette stanze nel complesso vasariano, sulla base dell'accordo stipulato il 22 marzo 1923¹⁰⁶. Gli ambienti coinvolti nella convenzione comprendevano “la scala d'entrata accessibile dal cortile con ingresso dalla Piazza degli Uffizi, due



8

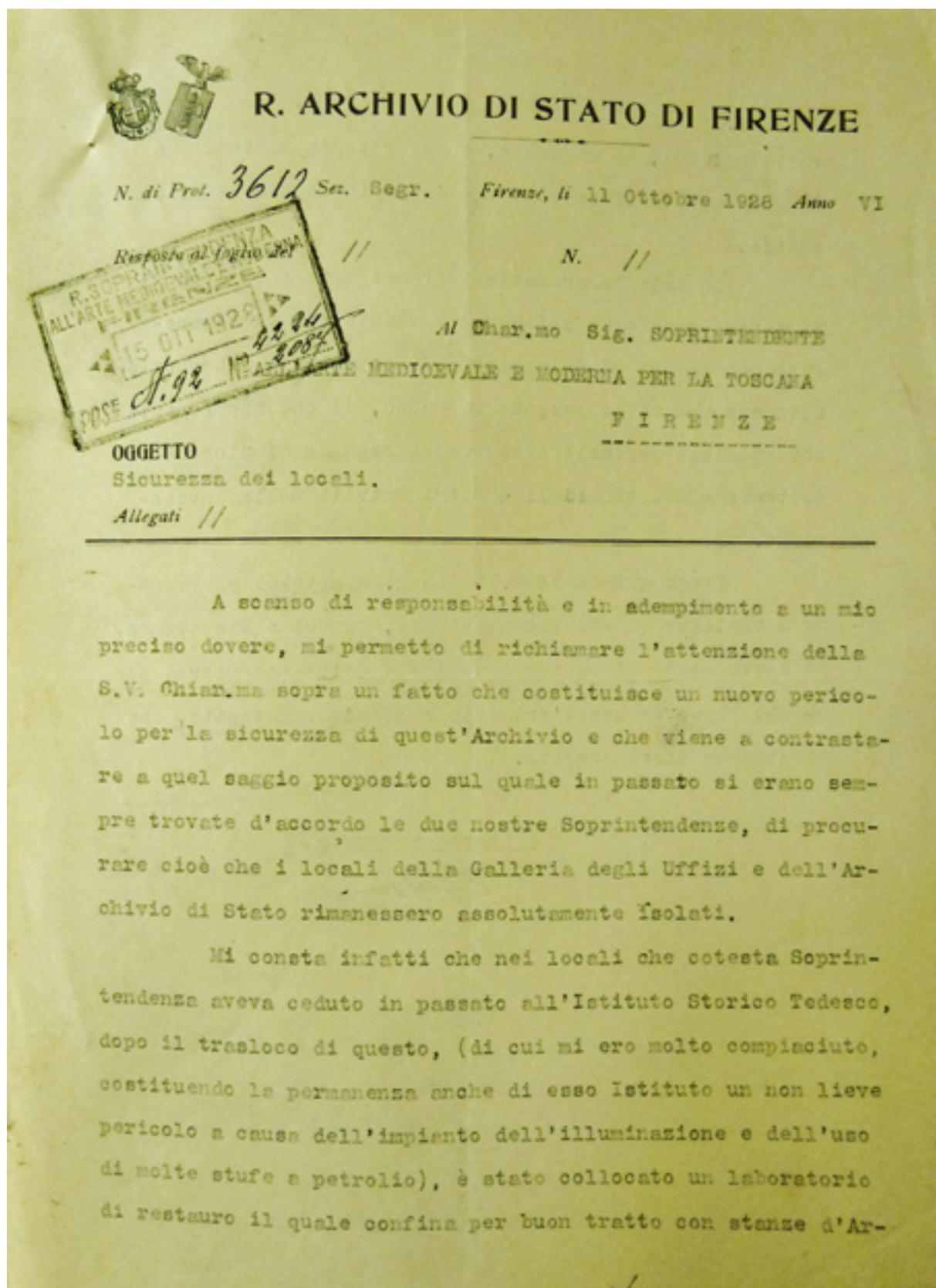
Carta di Nello Tarchiani del 23 settembre 1924, in ASGF, 1924, Pos. 1 (Direzione), fasc. 3 (Liquidazione alla Ditta Bruschi per lavori alla lanterna del laboratorio Restauri alla Vecchia Posta).

images



9

"Lantern del laboratorio Restauratori alla Posta",
in ASGF, 1924, Pos. 1 (Direzione), fasc. 3 (Liquidazione alla Ditta Bruschi
per lavori alla lantern del laboratorio Restauri alla Vecchia Posta).



10a-b

Carta di Umberto dell'11 ottobre 1928,
in ASGF, 1928, Pos. 2 (*Galleria degli Uffizi*), fasc. 10 (Sicurezza locali).

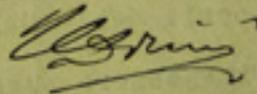
images

chivio, da cui, in un punto, è separato, in parte da un leggero muro a sopramattone, e in parte da una semplice rosta.

In tale laboratorio trovansi ammassati legnami di varie specie; e poichè si è veduto che vi si eseguono lavori di falegname e di cassaio, è necessario ritenere che vi si accenda il fuoco, il che rappresenta uno speciale pericolo a causa del legname minuto che vi si trova e dei trucioli e altri detriti della lavorazione.

Prego quindi la S.V. Chiar.ma di voler provvedere a togliere questo inconveniente, di cui o direttamente o per mezzo di un suo incaricato potrà accertarsi per quanto riguarda quest'Archivio, mediante una visita, che mi sarebbe assai gradita.

IL SOPRINTENDENTE

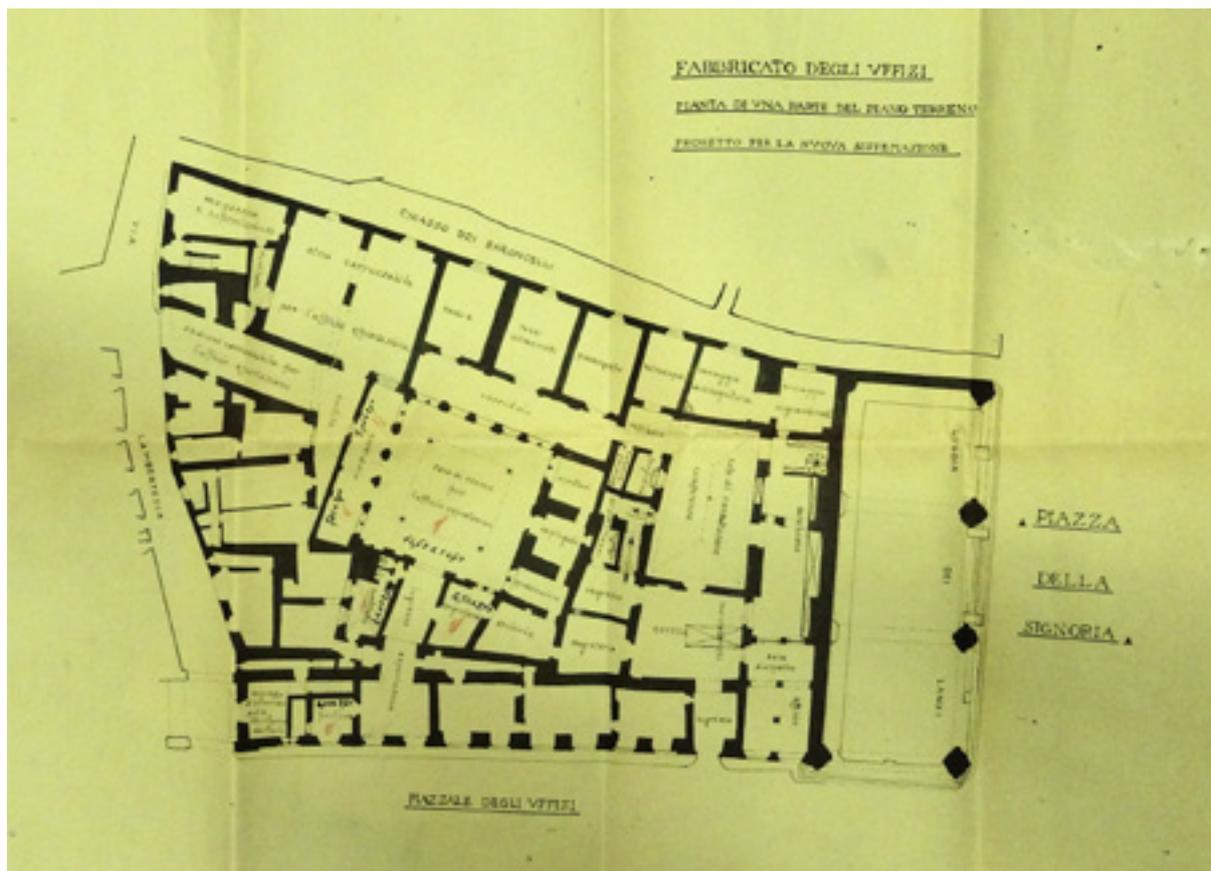


piccoli locali a destra dell'entrata, sette locali comunicanti ed un piccolo corridoio sopra il portone del cortile" (figg. 10a-10b)¹⁰⁷.

Come riferito dal nuovo Direttore dell'Archivio di Stato l'11 ottobre 1928, i vani lasciati liberi a seguito del nuovo trasloco dell'Istituto Germanico nella vecchia sede di Palazzo Guadagni nel 1927 vennero occupati dal Gabinetto restauri, contravvenendo "a quel saggio proposito sul quale in passato si erano sempre trovate d'accordo le due Soprintendenze [quella all'Arte Medievale e Moderna della Toscana e quella Archivistica], di procurare cioè che i locali della Galleria degli Uffizi e dell'Archivio di Stato rimanessero assolutamente isolati"¹⁰⁸. In questa occasione, Umberto Dorini¹⁰⁹ – evidentemente succeduto a De Rubertis – chiedeva a Giovanni Poggi di rimuovere "gli ammassi di legname vario" e trucioli presenti nel Gabinetto restauri, materiali che nell'eventualità dell'accensione del fuoco per compiere i "lavori di falegname e di cassai" avrebbero potuto causare un incendio. Pochi giorni dopo, Poggi dava a Dorini tutte le rassicurazioni del caso, precisando che al laboratorio avevano accesso solo persone dalla comprovata esperienza nell'ambito del restauro e quindi, sebbene la presenza di materiale ligneo e di un fornello a gas fosse innegabile, era pur vero che non si correva alcun rischio¹¹⁰. La soluzione, su cui i due direttori convennero senza alcuna esitazione, fu quella di innalzare un muro divisorio in sopramattone tra le due stanze¹¹¹.

Poggi era difatti inamovibile sulla necessità di collocare il laboratorio di restauro nei locali della Vecchia Posta, dal momento che questi erano quanto mai adatti allo scopo e perché ciò metteva fine "all'angustia sofferta per lungo ordine di tempo" per aver impiegato sino allora ambienti "inadeguati e insufficienti"¹¹². In più, il Soprintendente riteneva ben più pericolosa la presenza degli uffici postali che quella del Gabinetto restauri, frequentato "da un numero limitatissimo di persone esclusivamente addette ai lavori di restauro" di opere preziosissime, per la cura delle quali effettivamente vi era un "piccolo fornello a gas installato negli ampi stanzoni a volta a terreno, per fondere la colla e solvere gli ingredienti"¹¹³.

L'insediamento del laboratorio di restauro delle RR. Gallerie nella nuova sede avvenne in un momento in cui, in Italia come all'estero, il restauro stava sviluppando un indirizzo sempre più scientifico, allontanandosi da certa segretezza ottocentesca. Non va difatti dimenticato che nel 1919 il British Museum di Londra si dotò di un laboratorio di restauro al servizio dell'istituto stesso, e così il Louvre nel 1925¹¹⁴; nel 1926 all'Università di Harvard di Cambridge venne fondato il Laboratorio di restauro in seno al Fogg Art Museum¹¹⁵; ancora a Londra, nel 1931 fu costituito il laboratorio della National Gallery¹¹⁶; nel 1930 Roma accolse il Convegno internazionale dell'Office International des Musées (OIM) sulle metodologie di analisi sulle opere d'arte¹¹⁷. Allo stesso modo, nel 1931 venne redatta la Carta del restauro di Atene, a cui successe quella italiana nell'anno seguente¹¹⁸; al 1932 risale invece la fondazione del primo organo tecnico ministeriale italiano preposto alla conser-



11

Planimetria del pian terreno dell'ala delle Vecchie Poste, in ASGF, 1933, Pos. 11 (*Affari generali*), fasc. 12 (Locali Vecchia Posta da destinarsi alle Gallerie).

vazione delle opere d'arte, ossia il Gabinetto di pinacologia e quello di restauro di Napoli ¹¹⁹; e ancora, nel 1934 furono creati il Dipartimento scientifico della National Gallery e il Laboratorio di ricerca scientifica del Courtauld Institute of Art di Londra¹²⁰; nel 1936 l'Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani accoglieva la prima voce dedicata unicamente al Restauro dei monumenti¹²¹; infine, nel luglio del 1938, sempre a Roma si teneva il Convegno dei Soprintendenti italiani e l'anno seguente veniva fondato l'Istituto Centrale del Restauro.

Come appena riferito, tra il 13 e il 17 ottobre 1930 a Roma ebbe luogo la conferenza organizzata dall'Office International des Musées¹²², a cui presero parte storici dell'arte, scienziati e conservatori delle più importanti realtà museali nazionali ed estere, al fine di confrontare le rispettive esperienze nell'ambito della conservazione delle opere d'arte, i cui atti furono pubblicati sulla rivista "Museum", organo ufficiale del citato Office International des Musées¹²³. Al termine delle sessioni, i partecipanti convennero sulla necessità di istituire una Commissione speciale per il restauro delle pitture e per l'applicazione delle vernici, scelta nella quale risuonava

l'eco della controversia nata a seguito della pulitura di alcuni dipinti delle RR. Gallerie fiorentine da parte di Otto Vermehren nel 1910¹²⁴. Presenti al convegno, tra gli altri, erano Corrado Ricci e Giovanni Poggi, già maestro e allievo negli anni fiorentini del ravennate, oltre all'ambasciatore argentino Fernando Perez¹²⁵, che avrà un ruolo significativo nella progettazione dell'ala delle Vecchie Poste destinata ad accogliere una serie di laboratori dedicati alla diagnostica, quali i raggi X, i raggi UV, la pinacografia e la microscopia. Perez, medico e diplomatico argentino, in qualità di cultore di storia dell'arte e "intraprendente dilettante nel settore della diagnostica artistica"¹²⁶, fu l'inventore del pinacoscopio¹²⁷, ma soprattutto caposcuola della pinacologia quale nuovo metodo di analisi dei dipinti basato sull'applicazione dei criteri mutuati dalle scienze esatte¹²⁸, da lui considerata la risposta "à un conception nouvelle de ce qu'on appelle 'la critique d'art'"¹²⁹.

Aspramente criticato da Roberto Longhi – secondo il quale il restauro (e così la diagnostica) doveva rientrare sotto il controllo della critica d'arte¹³⁰ –, è pur vero che a Perez si deve il progetto di un vero e proprio centro di restauro, realizzando uno accanto all'altro il Gabinetto fotografico e quello pinacologico, il Gabinetto restauri e l'Ufficio esportazione della Soprintendenza¹³¹. Dei tre disegni di cui viene fatta menzione nella documentazione, si conserva unicamente quello della distribuzione degli ambienti al pian terreno (fig. 11)¹³². Al centro troviamo l'Ufficio esportazione e, sul fianco prospiciente Chiasso dei Baroncelli, le diverse stanze destinate a magazzino della Soprintendenza, ai raggi X, ai raggi UV, alla pinacografia, alla microscopia, allo sviluppo e stampa delle lastre, il lavaggio e l'asciugatura, l'ampio ingresso carrozzabile; sugli altri lati, con accesso da Via Lambertesca, l'Archivio di Stato con la sala di consultazione e le stanze per la conservazione dei documenti. Benché il progetto, come scrive Ugo Procacci il 2 agosto 1933, fosse stato approvato dal Capo del Governo, non venne comunque messo in atto. Il giovane storico dell'arte si era rivolto direttamente a Perez a seguito del fatto che la Direzione Generale Antichità e Belle Arti – con l'aggiunta del subentro di Tricarico¹³³ a Paribeni ai vertici ministeriali¹³⁴ – non aveva fatto sapere nulla alla Soprintendenza fiorentina. Ciò malgrado, il primo marzo del 1934 venne inaugurata la nuova sede del Gabinetto restauri, con una struttura ben depotenziata rispetto al progetto dell'argentino e a regime da diverso tempo. Anzi, come anticipato al principio di questo studio, si può dire che il laboratorio di restauro non smise mai di operare, indipendentemente dalla sua sede. Difatti, sulla base dell'ampia documentazione archivistica conservata e del chiaro riferimento di Giovanni Poggi al "laboratorio dei restauratori" in una carta del 1910¹³⁵, è lecito affermare che il Gabinetto restauri della Soprintendenza sia stata una filiazione di quello ottocentesco, attivo sulla base di nuove modalità operative, dettate tanto dagli avanzamenti tecnici e legislativi

quanto dalla necessità di un ambiente più pratico da raggiungere e adeguato alle necessità contemporanee.

Indubbiamente, il suo configurarsi secondo un criterio novecentesco si lega a tutto quel complesso di lavori di miglioramento dei musei fiorentini in generale, e della Galleria degli Uffizi in particolare. In questa logica, la planimetria del pian terreno allegata al progetto di Perez, confrontata con quella precedente del 1912, documenta i progressi fatti nella definizione delle strutture di Stato e della loro ottimizzazione più volte citata.

Al contempo, non va dimenticato quanto emerso dall'archivio dell'Opificio delle Pietre Dure, da cui risulta un trasferimento momentaneo del Gabinetto restauri dalla Vecchia Posta alla storica manifattura fiorentina nel 1931, come riferito da Giotto Corinti¹³⁶ a Ugo Procacci in una lettera del 1941¹³⁷. Alla luce di quanto emerso dall'analisi documentaria, è ipotizzabile che ciò possa essere avvenuto in via ufficiosa, perché le carte delle amministrazioni centrali non fanno alcun cenno a questo trasloco. Non è difatti da escludere che, vista la complessità nell'assegnazione dei locali e la grandissima mole di interventi architettonici da compiere alle diverse strutture vasariane, la Direzione delle Gallerie fiorentine abbia agito in autonomia, senza mettere al corrente il Ministero che, stante le modalità sin qui illustrate, avrebbe potuto complicare, se non negare, tale cambio di sede.

La ricostruzione storica dell'insediamento del Gabinetto restauri alle Vecchie Poste va altresì inquadrata nel clima di sfiducia nei confronti dei restauratori sorto a Firenze tra la seconda metà dell'Ottocento e, come accennato, il primo decennio del Novecento¹³⁸. Per ovviare a ciò, e con l'appoggio di Corrado Ricci a Roma e di Giovanni Poggi a Firenze, Fabrizio Lucarini dirigeva una scuola di restauro con sede agli Uffizi con l'obiettivo di "conciliare il lavoro con l'insegnamento"¹³⁹. Il restauratore lucchese, il cui encomiastico necrologio sulle pagine del "Bollettino d'arte" del 1928 si deve a Pietro Toesca, dedicò la sua vita alla conservazione delle opere d'arte, tanto da diventare figura di riferimento per le RR. Gallerie negli anni di passaggio tra il XIX e il XX secolo¹⁴⁰. "La lunga esperienza, soprattutto la sua natura di osservatore acuto", fece sì che alle sue cure fosse affidata l'*Adorazione dei Magi* di Leonardo degli Uffizi, così come la *Deposizione* di San Marco del Beato Angelico, i dipinti del *Camposanto monumentale* di Pisa e quelli di Giulio Romano a Mantova, oltre allo stacco dell'*Annunciazione* di Botticelli¹⁴¹. Significativo del suo modo di operare, quanto mai responsabile, è l'intervento sulla grandiosa pala botticelliana già nella cappella dell'Arte della Seta in San Marco raffigurante l'*Incoronazione della Vergine*, occasione nella quale il lucchese si limitò "a fissaggi parziali delle superfici e a integrazioni imitative delle parti mancanti", senza procedere alla demolizione del supporto, come deciso nel consulto ministeriale a cui prese parte anche l'amico e collega Luigi Cavenaghi¹⁴².

Come riferito da lui stesso nella lunga e dettagliata relazione del 15 aprile 1913 indirizzata a Poggi, la scuola nasceva a seguito della lamentata “scarsità di buoni restauratori”, dovuta al fatto che la maggior parte di loro si dedicava a “quadri di commercio”, “restaurati con un fine molto diverso da quello” necessario per “restaurare i quadri delle Gallerie”; in più,

fra quei pochi restauratori che abitualmente lavora[va]no per il Governo manca[va] un’unità di concetto, sul modo di trattare le opere d’arte in restauro, e ciascuno di essi tende[va] ad eseguire su di un dato dipinto quell’operazione alla quale egli avev[a] maggiore attitudine, senza preoccuparsi troppo se veramente essa [fosse] la più consigliabile nel caso in questione. Salvo rare eccezioni, ognuno cerca[va] di mettere, nel più breve tempo e colla minor fatica possibile, l’opera d’arte in istato da soddisfare l’occhio del committente e quello del pubblico, poco importandogli se l’opera stessa [avesse] realmente guadagnato o no¹⁴³.

Si trattava di un insegnamento privato impartito da Lucarini stesso all’interno delle RR. Gallerie, l’istituzionalizzazione del quale avrebbe ovviato a una carenza ministeriale. Fatto sta che anche in questo caso a farla da padrone furono le “difficoltà burocratiche”, come scrive lo stesso Ricci a Poggi il 4 luglio 1913¹⁴⁴. Perché la scuola fosse riconosciuta, sarebbero stati necessari uno “stanziamento apposito” e un “decreto d’Istruzione”¹⁴⁵. Indipendentemente da questa mancanza, e forse in linea con la definizione dell’insediamento del Gabinetto nei locali della Vecchia Posta, la didattica andò comunque avanti, tanto che all’agosto 1916 la Ragioneria Centrale del Ministero dell’Istruzione chiedeva informazioni sulle norme di gestione contabili e amministrative, perché risultava “l’esistenza presso le Gallerie di Firenze di un laboratorio per restauratori”¹⁴⁶. A chiarire le cose e a mettere il punto sulla vicenda è Corrado Ricci con la sua carta del 24 agosto 1916:

Presso le RR. Gallerie di Firenze non esiste un laboratorio governativo di restauri, ma una semplice Scuola privata, diretta dal noto restauratore prof. Lucarini alla quale viene concesso un sussidio annuo sia perché sono ammessi a frequentarla gli ispettori e in genere il personale di quell’istituto, sia in considerazione del fatto ch’egli provvede gratuitamente al restauro di opere d’arte di proprietà dello Stato, rendendo così servigi segnalatissimi a questa Amministrazione¹⁴⁷.

Alla luce delle intenzioni del ravennate nei suoi anni fiorentini – e specificamente alla fondazione di un gabinetto di restauro secondo modalità più attua-

li – quanto della relazione del lucchese, risulta evidente come queste anticipino di alcuni anni l'inchiesta sull'educazione professionale dei restauratori di opere d'arte voluta dall'Office International des Musées (OIM) nel 1932, così come tutte le altre iniziative, nazionali ed estere, a cui si è accennato¹⁴⁸. Difatti, nella sua relazione, Lucarini scriveva chiaramente che il Ministero, con lettera del 13 novembre 1909, gli aveva offerto l'insegnamento presso la “Scuola per la conservazione e la riparazione dei dipinti” prossima a essere istituita a Roma¹⁴⁹.

Non è dato sapere a cosa si riferisse esattamente Lucarini, ma è comunque ipotizzabile che si trattasse della scuola artistica-industriale o, con minor probabilità, del R. Istituto di Belle Arti di Roma, dell'istituzione dei quali veniva dato conto sul “Bollettino d'arte” proprio in quegli anni. Il primo, dal carattere professionalizzante, nasceva dalla trasformazione dell'Ospizio di San Michele in istituto nazionale, a seguito della legge per Roma del 14 luglio 1907¹⁵⁰; il secondo era invece finalizzato all'istruzione artistica ed era ripartito in 2 cicli di studio: il primo di 3 anni, il secondo di 2¹⁵¹.

A impedire il trasferimento del lucchese nella Capitale del Regno furono i molti interventi di restauro in corso tanto con le RR. Gallerie fiorentine quanto con il Museo Egizio di Torino.

Ernesto Schiaparelli¹⁵², direttore dell'Egizio di Firenze dal 1880 al 1894, nel 1906 aveva difatti chiamato Lucarini a far parte della Missione di Scavo Italiana (MAI) per il distacco delle pitture della cappella di Maia, incarico che occupò il lucchese sino al 1911, quando lui stesso decise di rinunciare per i tanti impegni con le Gallerie fiorentine¹⁵³.

Fu così che, allo scopo di conciliare il lavoro con l'insegnamento e cedendo alle sollecitazioni di Poggi, gli furono offerti “i locali all'uopo adattati nella Galleria degli Uffizi”, ove iniziò a istruire “alcuni giovani” nell'arte del restauro¹⁵⁴. Fu allora che si formò “un laboratorio, nel quale, oltre al restauro vero e proprio”, si eseguivano “il distacco e la foderatura dei dipinti, il risarcimento delle tavole, il restauro delle dorature, delle tarsie ecc ...”, con scopo ultimo “di creare degli allievi che apprend[esser]o gradatamente l'arte del restauro con metodo razionale dal lato artistico e dal lato scientifico”, tanto più che “l'arte del restauro” aveva bisogno di “essere rinnovata anche nel concetto del pubblico e per arrivare a ciò era necessario “rinnovarla nella pratica dei restauratori, e metterla in istato da potersi presentare al pubblico a viso scoperto”¹⁵⁵.

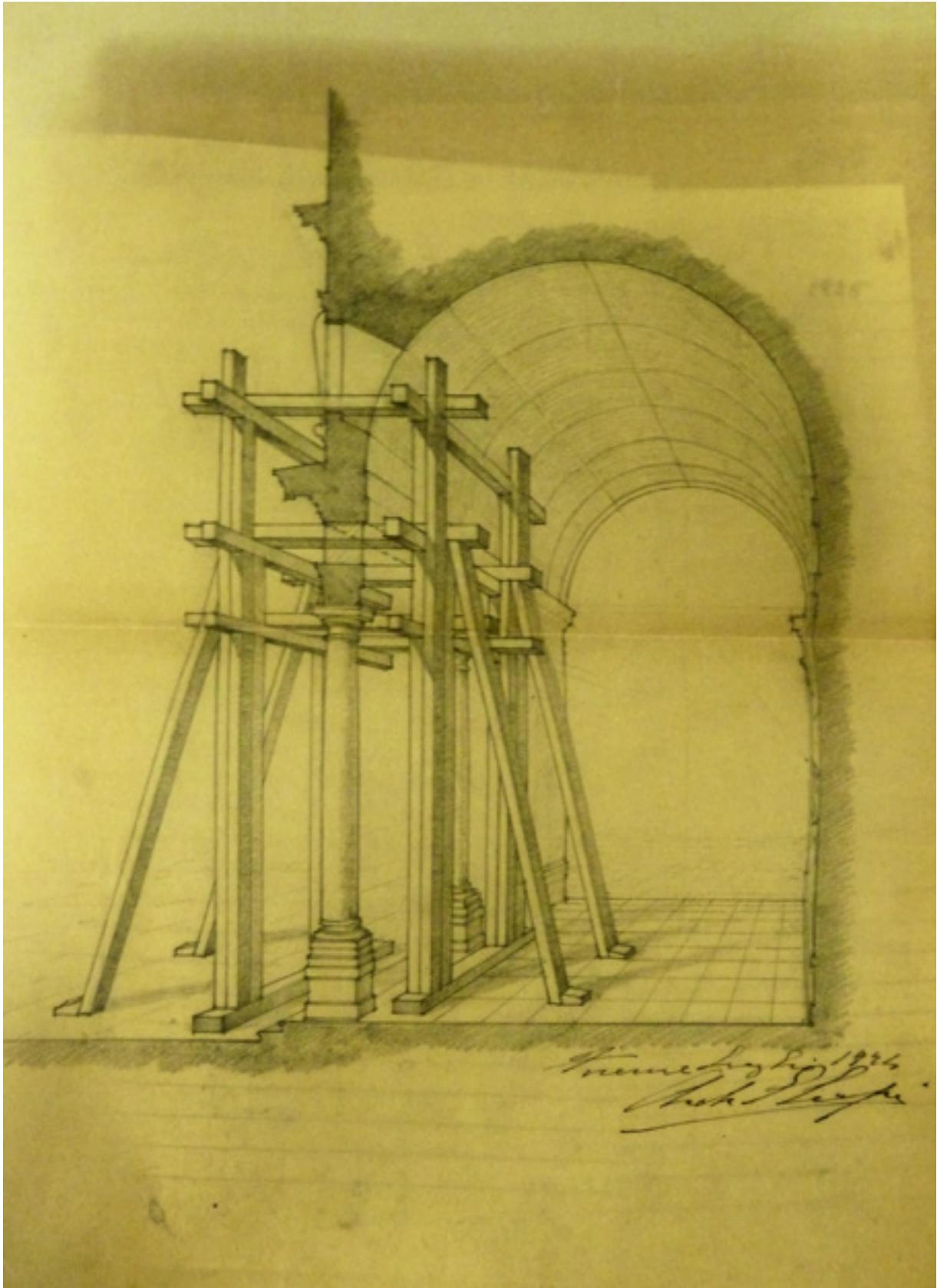
Non solo Biblioteca Nazionale Centrale

Nel mentre della spartizione dei locali e dell'acquisizione di quello da destinare a laboratorio di restauro, era emerso un altro problema, ossia la constatazione delle precarie condizioni statiche del Palazzo degli Uffizi e degli edifici a esso contigui. L'8 settembre 1924 il Soprintendente ai Monumenti di Firenze aveva scritto a Giovanni Poggi per comunicare la spesa di 25.800 lire da bipartire con l'Archivio di Stato, al fine di sanare la "lesione di notevole gravità nell'architrave della campata del loggiato degli Uffizi, prossima al pilastro" con la statua di Niccolò Machiavelli (figg. 12-13)¹⁵⁶.



12

Loggiato degli Uffizi, pilastro con la statua di Niccolò Machiavelli e indicazione (in rosso) della lesione strutturale, in ASGF, 1925, Pos. 2 (*Galleria degli Uffizi*), fasc. 1 (Restauri architettonici).



13

Loggiato degli Uffizi, disegno del puntellamento del pilastro
con la statua di Niccolò Machiavelli,
in ASGF, 1925, Pos. 2 (*Galleria degli Uffizi*), fasc. 1 (Restauri architettonici).

Tecnici e competenti giustificano il nostro allarme circa le condizioni statiche del Palazzo degli Uffizi e degli altri edifici contigui

L'impressione suscitata dalla nostra notizia sulla minacciata stabilità del Palazzo degli Uffizi è stata — come si poteva immaginare — universalmente penosa; e la cittadinanza fiorentina, che ha per il suo patrimonio artistico un attaccamento profondo e un culto tradizionale, ne ha ricevuto un contraccolpo di sorpresa e di sgobbitamento.

Ne è prova il via vai di cittadini che da ieri mattina sono continuamente affluiti in Piazza degli Uffizi e nelle adiacenze ad osservarne le lesioni visibili anche all'esterno e il pilastro pontellato nel tratto di colonnato in corrispondenza della porta d'ingresso della Biblioteca.

Abbiamo veduto gruppi di persone soffermarsi e discutere animatamente davanti agli Uffizi e nel tratto minacciato del Lungarno, con negli occhi la sorpresa di una constatazione che mai prima d'ora era stata fatta da altri.

Oggetto della generale curiosità erano le scarpature fra il marciapiede e la spalletta dell'Arno che, sebbene recentemente riparatate con toppe di cemento, sono distintamente visibili per un lungo tratto; nonché il muro di parapetto, che appare sensibilmente spostato dal suo rettilineo.

La questione che abbiamo sollevato con le nostre notizie, è indubbiamente grave. Che se dovessimo soffermarci con particolari ai guasti — sia a quelli che sono palesi a chiunque, sia a quelli che sono noti a noi per le informazioni che abbiamo potuto attingere — continueremmo per un pezzo e potremmo scrivere un vangelo.

LO STATO DI DEPERIMENTO DEL PALAZZO DEI GIUDICI

Ma basterà per oggi denunciare anche soltanto le degradazioni di un'altra parte molto importante di quel vasto blocco che forma il palazzo degli Uffizi e fabbricati annessi.

Parliamo del Palazzo dei Giudici, edificio di pietra ferrigna, di carattere quattrocentesco che ha la sua facciata principale rivolta dalla parte della Piazza cronista e che è pur esso cernito dalla Biblioteca.

Uno stabile in vista ben piantato, di solida quadratura ma — i ciechi vedono — purtroppo venato di lesioni come una carta geografica ed oggi inchiodato sul posto da inchiodature e catene che hanno lo spessore di clava.

Nella sua facciata prospiciente l'Arno, il Palazzo ha una inclinazione impressionante che non può sfuggire a chi l'osserva; e più sensibile ancora è la deformazione del cornicione ricorrente lungo le finestre dell'ultimo piano.

Siamo anche qui nelle condizioni da noi precedentemente deprecate. Il carico che il fabbricato deve sostenere — carico di masse compatte di libri e di carta — ne aggrava tanto la compagine che la Direzione della Biblioteca ha fatto ripetutamente pratiche per ottenere uno smollamento dei locali.

Ma lo sfollamento non si è mai potuto neanche attuare, nemmeno inizia-

meglio allo sgombero dei materiali che pesano sui vetusti edifici.

Questa allo stato attuale delle cose sarebbe la soluzione più naturale, il rimedio più sicuro per immunizzare il Palazzo degli Uffizi e i fabbricati connessi e contigui contro il pericolo che minaccia la loro compagine e la loro organica struttura.

Un ispettore del Genio Civile inviato dal Governo

ROMA, 26, notte.

La notizia data dai giornali intorno al pericolo che graverebbe sullo storico edificio che accoglie la Biblioteca nazionale di Firenze, ha recato molta impressione. Alla direzione generale delle Belle Arti ove ci siamo recati per informazioni, non abbiamo trovato il direttore generale, Ardauino Colasanti, partito nella mattinata per Parigi. Sebbene si alla segreteria particolare si all'ufficio Centrale proposto alla conservazione dei monumenti, si seppe nulla in proposito, alla direzione di Belle Arti desunono che almeno per ora non si sia motivo di grande allarme.

Nel tardo pomeriggio il Ministro dell'Istruzione ha ricevuto un telegramma dal Prefetto di Firenze, nel quale si danno notizie confortevoli sull'edificio che non correrebbe però serio pericolo.

Intanto il ministro della P. I. d'accordo col ministro del LL. PP. ha disposto per l'invio a Firenze di un ispettore del Genio Civile, per un sopralluogo ed una accurata perizia.

L'arresto a Vado Ligure della famigerata coppia straniera che trullò una pensione nel Viale Mazzini

Un telegramma del RR. CC. di Vado Ligure annunciava ieri mattina alla nostra Questura, l'avvenuta cattura in quella città, di una coppia straniera, ricercata attivamente per una serie di truffe compiute a Firenze il mese scorso, e di cui diffusamente ci occupammo.

Si tratta del famoso tedesco Puthammer Jesko, ventitreenne, nativo di Berlino, sedicente giornalista, il quale, con la complicità della propria amante, Gelfert Elisabeth di Holm, si era reso responsabile di truffe in danno della signora Cioni, proprietaria della Pensione nel Viale Mazzini, dove la coppia era alloggiata, e di furto in danno di un connazionale, ospite della pensione.

Dopo la fuga del Puthammer e della sua amante, altre denunce pervennero alla Questura, compresa una segnalazione di ricerche della polizia romana per altri reati commessi nella capitale.

Le indagini per il rintraccio della coppia si estesero a tutte le Questure del Regno, finché l'altro giorno, con la scorta di alcune indicazioni e dei connotati precisi forniti dalla polizia fiorentina, i carabinieri procedevano all'arresto del tedesco e della sua amante a Vado Ligure, presso l'albergo Stella, dove avevano preso alloggio.

E' stato disposto per la immediata traduzione nella nostra città della coppia truffaldina.

Le sorprese del Veglionissimo

"E' arrivato - Occhio di lince - piè veloce!"



call per ricevere il materiale esuberante della Biblioteca.

UNA RICHIESTA DELL'ARCHIVIO DI STATO RIMASTA INEVASA

Ma c'è dell'altro. Per le stesse ragioni di sfoltimento di ambienti la Direzione dell'Archivio di Stato si era mossa in tutto e si era rivolta alla Direzione del Genio Civile chiedendo l'uso d'un fabbricato contiguo per il deposito delle sue carte: e precisamente del fabbricato presso il Loggiato degli Archiducati e che è posto all'angolo del Lungarno omonimo e dell'Arco delle Carrozze.

E' un edificio che fa parte del corpo di fabbricato del Palazzo degli Uffizi, e nel cui alto piano trovano oggi le sale dedicate al Venetico e ai pittori della Scuola Veneta.

Senonchè la Direzione del Genio Civile, pur compresa di una tale urgente necessità, non credè di poter accedere alla richiesta della Direzione dell'Archivio di Stato, facendo osservare come essendo anche qui la solidità alquanto compromessa, il rimedio sarebbe stato peggiore del male. E non cedè i locali.

Infatti anche questo edificio mostra i suoi acciacchi e le sue magagne.

ALTRI ACCIACCHI ED ALTRE MAGAGNE

Indebolito e intariato — come del resto si può vedere dall'esterno — presenta lesioni che abbracciano tutta la facciata e dai gruppi di catene che legano l'edificio, assai chiaramente si può desumere il suo stato organico interiore.

Ma per farsi poi un concetto anche più preciso della gravità delle cose che diciamo, basta vedere il fabbricato nella parte posteriore.

Girando la posizione dalla parte dell'Arco delle Carrozze e accedendo al cortile dove trovano la caldaia per l'accensione dei termostati ad uso delle Gallerie, si ha una visione anche più impressionante. Qui l'incatenamento del malato appare anche più drammatico.

Le chivardè hanno uno spessore inverosimile e sono congregate in tal modo, con tali grovigli e in così gran numero, da far pensare che sarebbe stato dell'edificio se non si fosse fatto così.

LA VERITA' E' IN... FONDO ALL'ARNO

La verità è quella che abbiamo accennata.

Una verità che non è l'espressione di una nostra montatura o d'una nostra sconsideratezza allarmistica, ma è l'eco, l'espressione dei pareri di competenti e di esperti; ed è che tutta quella zona è realmente indebolita e sottominata: un po' perchè gli edifici hanno un'età che non possono nascondere —

2) loro stato anagrafico tutti lo sappiano —; un po' perchè il sottosuolo è di natura mobile e deperibile e le fondazioni, per la vicinanza dell'Arno, risentono evidentemente gli effetti delle infiltrazioni dell'acqua.

I periti dicono che l'enorme blocco è posato su una massa di poca presa suscettibile di erosione e che le fondazioni hanno profondità scarsa e non adeguata alla mole che devono sopportare.

Stechè il rimedio salutare — dicono sempre i tecnici e i competenti — sarebbe quello radicale: approfondire le fondazioni alquanto al di sotto del letto dell'Arno, mentre d'altra parte, si dovrebbe dare esecuzione allo sfoltimento a

E' arrivato "Ochio di lince - più veloce" il più potente e temuto caso trucco del pellicciaio. E, per fare onore all'ospite occasionale, e per far piacere ai lettori, ne pubblichiamo oggi la fotografia.

E' arrivato ieri sera con numerosi compagni, ognuno dei quali indossava il costume tradizionale e pittoresco della sua terra. Qualche fiorentino avrà anzi notato questa insolita comitiva per le vie della città. "Ochio di lince - più veloce", s'è recato subito, naturalmente, al Teatro della Pergola, dove fervono gli ultimi preparativi febbrili per il Vegliatissimo di Martedì, e dai suoni gutturali che ha emesso, e dai salti di gioia che ha fatto, abbiamo capito perfettamente che l'ambiente è stato reso alla perfezione.

Infatti è... una meraviglia. Se a noi, che vi abbiamo lavorato tanti giorni e abbiamo assistito alla lenta trasformazione del teatro, capita qualche volta di sentirci... pellicciaio, cioè di non ricordarci più che quello è il teatro della Pergola e noi siamo fiorentini autentici, tanta è la potenza suggestiva dell'ambiente; pensiamo con un senso di compiacimento alla sorpresa e all'emozione di chi vedrà il teatro martedì sera per la prima volta.

Ma indiscrezioni non ne possiamo fare... Chi vivrà vedrà; e i fiorentini si ricorderanno dell'avvenimento per un pezzo!

I PREMI CHE VERRANNO ASSEGNATI — 3000 LIRE ALLA MIGLIORE MASCHERATA COLLETTIVA

La Commissione Esecutiva del Vegliatissimo, d'accordo con i membri della Giuria, ha stabilito di assegnare i seguenti premi:

- 1.º) UN PREMIO DI L. 1000, in contanti offerto dall'Associazione della Stampa e dalla S.I.A.T. alla migliore mascherata intonata al carattere del Vegliato e composta di almeno cinque persone.
- 2.º) Un magnifico premio alla signora che indosserà la più bella toilette.
- 3.º) Un premio alla signora più elegante.
- 4.º) Un premio alla più fedele "Fanciulla del West".
- 5.º) Un premio alla più fedele "Pellicciaia".
- 6.º) Un premio al più genuino "cow-boy".
- 7.º) Numerosi premi alle migliori maschere isolate di carattere vario.
- 8.º) Nei premi ai migliori imitatori di comici americani resi famosi dalle "film-comematografiche".

I PALCHI

E' necessario che coloro che intendono fare acquisti di palchi si affrettino perchè il numero ancora disponibile è limitatissimo. Le prenotazioni si ricevono esclusivamente presso la sede dell'Associazione della Stampa (Piazza del Duomo, 6) tutti i giorni, dalle ore 18 alle 20.

* Ricordiamo che il noleggio del costume per il Vegliatissimo è stato affidato alla Ditta Finelli, Via del Proconsolo, 8, piano quarto.

ECHI DI CRONACA
Alla Grande Casa di Vendita

Comm. Alfredo Materazzi in Via dei Servi

oggi ad ore 16,30 precise ultimo giorno di vendita all'asta pubblica del forte stock di pellicce e conforzi. La Ditta Comm. Alfredo Materazzi con sede in Firenze, Via dei Servi 18, non ha nessuna succursale nella città, né alcuna corrispondenza con altra ditta del genere.



Ecco
app
FI
a tu

A distanza di due anni, anche la stampa locale aveva denunciato le pessime condizioni in cui si trovava pressoché tutta la fabbrica vasariana. Come riferito su “Il nuovo giornale” dell’11 febbraio 1926 (figg. 14a-14b), oltre al pilastro in corrispondenza dell’ingresso della Biblioteca Nazionale puntellato nel 1924, nella fronte prospiciente l’Arno il Palazzo dei Giudici mostrava una “inclinazione impressionante”, evidenziata anche dalla “deformazione del cornicione ricorrente lungo le finestre dell’ultimo piano”, dovuta al “carico di masse compatte di libri e di carte”¹⁵⁷. Per ovviare a ciò, la Direzione della Biblioteca aveva più volte fatto le pratiche per ottenere lo sfollamento dei locali, che non era stato possibile effettuare perché non ve ne erano atti a “ricevere il materiale esuberante della Biblioteca”¹⁵⁸. Come se ciò non bastasse anche l’Archivio di Stato era alla ricerca di nuovi locali ove depositare le carte, ambendo ad assicurarsi quelli presso il loggiato del Lungarno e dell’Arco delle Carrozze, all’ultimo piano del quale si trovavano le sale della Galleria degli Uffizi dedicate a Veronese e ai pittori della Scuola Veneta¹⁵⁹. Certo è che anche quest’ala dell’edificio era “alquanto compromessa”,

indebolit[a] e intarlat[a] – come del resto si po[teva] vedere dall’esterno – presenta[va] lesioni che abbraccia[va]no tutta la facciata e dai gruppi di catene che lega[va]no l’edificio assai chiaramente si p[oteva] desumere il suo stato organico interiore.

Ma per farsi un concetto anche più preciso della gravità delle cose che diciamo, basta vedere il fabbricato dalla parte posteriore.

Girando la posizione dalla parte dell’Arco delle Carrozze e accedendo al cortile dove trova[va]si la caldaia per l’accensione del termosifone ad uso delle Gallerie, si [avev]a una visione anche più impressionante. Qui l’incatenamento del malato appar[iva] anche più drammatico.

Le chiavarde [aveva]no uno spessore inverosimile e [eran]o congegnate in tal modo, con tali grovigli e in così gran numero, da far pensare che sarebbe stato dell’edificio se non si fosse fatto così.

La causa era da individuare nella “natura mobile e deperibile” del sottosuolo e delle fondazioni che, per la vicinanza con l’Arno, risentivano delle infiltrazioni dell’acqua:

I periti dicono che l’enorme blocco è posato su una massa di poca presa suscettibile di erosione e che le fondazioni hanno profondità scarsa e non adeguata alla mole che devono sopportare.

Sicché il rimedio salutare – dicono sempre i tecnici e i competenti – sarebbe quello radicale: approfondire le fondazioni alquanto al di sotto dell’Arno, mentre d’altra parte, si dovrebbe dare esecuzione allo sfollamento e meglio allo sgombero dei materiali che pesano sui vetusti edifici¹⁶⁰.

Evidentemente, quanto denunciato su “Il nuovo giornale” arrivò a Roma, tanto che Francesco Pellati¹⁶¹, direttore generale del Ministero della Pubblica Istruzione, il 10 febbraio 1926 chiedeva delucidazioni a Giovanni Poggi, che a sua volta aveva avvertito l’architetto della Soprintendenza da lui diretta di tenersi pronto a fornire “notizie relative al fabbricato o dell’opera sua”, qualora ce ne fosse stato bisogno¹⁶².

Certo è che il complesso vasariano, in linea con il vasto programma impostato da Enrico Ridolfi prima e da Corrado Ricci poi, nel 1920 era stato oggetto di un progetto di massima “dei lavori occorrenti per la sistemazione ed il riordinamento generale della R. Galleria degli Uffizi”, per un importo complessivo di 546.000 lire¹⁶³. Tra i tanti interventi, questo prevedeva la costruzione di un nuovo scalone – funzionale all’uscita dei visitatori e struttura di congiunzione diretta tra due piani – in una parte del cortile della Vecchia Posta allora “in uso alle Gallerie”¹⁶⁴. L’insieme di tutti questi lavori avrebbe determinato il vantaggio di esporre nel modo più appropriato la raccolta degli autoritratti nel “limite estremo del Corridoio di sinistra” e di ampliare tre sale dedicate alle stampe, allora parte degli ambienti destinati ai citati autoritratti¹⁶⁵.

Anche il Loggiato degli Uffizi era “ridotto in cattivo stato”, con la volta annerita dalla polvere e dalle lampade a gas, il pietrame scurito “dalle untuosità”, le porte prosciugate e tanto altro ancora. Per rimediare a questa situazione, l’Ufficio tecnico della Soprintendenza all’Arte Medievale e Moderna, in accordo con il Genio Civile, aveva steso una perizia per la spesa complessiva di lire 22.000 da ripartire tra le tre amministrazioni occupanti il complesso vasariano¹⁶⁶.

A tutto ciò si aggiungevano i lavori di restauro delle facciate prospicienti Chiasso dei Baroncelli, Via Lambertesca e l’Arco delle Carrozze, il cui onere sarebbe stato da suddividere sempre tra Archivio di Stato, Biblioteca Nazionale e RR. Gallerie¹⁶⁷. Gli interventi prevedevano il “restauro e la ricoloritura della facciata, ricoloritura e verniciatura degli affissi, restauro delle docce, gronde e canali”¹⁶⁸. Come riferito dal Direttore dell’Archivio di Stato il 14 novembre 1929 alla Direzione Generale dell’Amministrazione Civile, a questa data i lavori su Chiasso dei Baroncelli e Via Lambertesca erano prossimi a conclusione, mentre erano lunghi dall’esserlo quelli relativi al Lungarno degli Archibusieri e all’attiguo Arco delle Carrozze¹⁶⁹.

Per quanto riguarda la Galleria degli Uffizi, la situazione era aggravata dal pessimo stato in cui si trovavano anche le finestre. Come riferito da Nello Tarchiani il 2 ottobre 1931, a causa del “limitato assegno di dotazione per tutte le RR. Gallerie e RR. Musei di Firenze”, da alcuni anni non era stato possibile provvedere ai lavori di manutenzione degli “affissi”. In particolare, le vetrate e le finestre degli Uffizi avevano “i legnami spaccati e consunti, i ferramenti sgangherati, le vernici riarrese e scrostate”, tanto da causare “improvvisate aperture ad ogni colpo di vento, ed a rotture di cristalli con evidente pericolo per le opere d’arte esposte”¹⁷⁰. La cosa che

risulta eccezionale nel quadro sin qui descritto è che gli interventi in esame, per un importo complessivo di 14.000 lire, nel luglio dell'anno seguente furono completati con ordine di accreditamento sull'esercizio finanziario 1931-1932, e senza alcuna rimostranza da parte dell'Amministrazione centrale¹⁷¹.

Al contempo avanzavano le trattative per trovare una soluzione al pagamento dei lavori necessari per la messa in sicurezza del complesso vasariano, così come quella per l'uso dei locali che da lì a poco sarebbero rimasti liberi a seguito del trasloco della Biblioteca Nazionale¹⁷².

Istituita nel 1714 su lascito testamentario di Antonio Magliabechi, bibliotecario di casa Medici, questa fu allogata agli Uffizi nel 1737 ove rimase sino al giugno del 1935, quando venne trasferita nel nuovo palazzo appositamente costruito a Piazza Cavallegeri in prossimità del Lungarno della Zecca Vecchia¹⁷³.

Come sancito dal Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti il 12 luglio 1933, gli ambienti già occupati dalla biblioteca sarebbero andati in consegna al Ministero della Pubblica Istruzione, che, in accordo con quello degli Interni, avrebbe disposto una sistemazione appropriata della Galleria degli Uffizi e dell'Archivio di Stato, "eliminando alcuni degli inconvenienti [...] e locali residui" allora presenti, destinandoli a usi compatibili con il decoro, l'incolumità e la sicurezza della Galleria e dell'Archivio, esattamente il principio cardine di tutte le scelte compiute sino ad allora¹⁷⁴.

In attesa del trasferimento nel nuovo edificio, i volumi della Biblioteca Nazionale vennero spostati a Palazzo dei Veliti che, nel frattempo (1933), fu richiesto dalla M.DI.CA.T. (Milizia per la Difesa Contraerea Territoriale) e dal Comando del Genio Militare del Corpo d'Armata per farne la propria sede¹⁷⁵. Questa volta furono Tarchiani e Poggi a trovarsi concordi nel far presente al Ministero della Pubblica Istruzione la necessità di destinare il complesso vasariano unicamente alle istituzioni culturali in esso già presenti, perché un'assegnazione a soggetto diverso avrebbe pregiudicato "quella sicurezza che [era] massima preoccupazione di chi [avev]a la responsabilità della più gelosa conservazione dei tesori", e avrebbe reso necessarie "nuove misure preventive contro i possibili danni" che, tra l'altro, avrebbero imposto spese di notevole entità¹⁷⁶.

Un quadro più preciso di quello che riguarda la distribuzione dei locali è esposto da Nello Tarchiani nella sua carta del 12 dicembre 1935. In questa occasione, il Direttore delle Gallerie riferiva quanto sarebbe stato utile fare e quali ambienti già occupati dalla Biblioteca Nazionale sarebbe stato bene avere al fine di una migliore funzionalità della Galleria degli Uffizi: al primo piano sarebbe stato utile ottenere le sei sale (dall'angolo di Via della Ninna e Piazzale degli Uffizi sino a un terzo del piazzale omonimo), per ampliare la biblioteca della Galleria e il Gabinetto delle Stampe e dei Disegni; al secondo piano, ossia quello espositivo, acquisire

la cosiddetta “Sala delle Arti” avrebbe dato modo di continuare il percorso di visita senza dover tornare indietro per passare alle altre sale (dalla fiorentine alle umbro-senesi); al pian terreno, sempre sullo stesso lato dell’edificio, sarebbero risultati molto utili i due saloni corrispondenti alla navata centrale della chiesa di San Pier Scheraggio; dalla parte della Vecchia Posta, molto vantaggioso sarebbe stato ottenere alcuni locali del secondo mezzanino attorno al cortiletto, così da poter compiere un giro completo dell’edificio; e infine, al primo piano dal lato della Vecchia Posta, sarebbe stato conveniente avere “le quattro stanze interne fra il cortiletto della Vecchia Posta e il cortile grande della distribuzione” al “piano del Gabinetto Restauro”, “stanzette tutte interne facilmente staccabili dal resto dell’Archivio di Stato” e tra loro comunicanti¹⁷⁷.

È indubbio che alla data della carta di Poggi alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti (27 marzo 1936) la questione risulta definitivamente conclusa, perché il Soprintendente chiedeva di sapere se fosse stato disposto dal Provveditorato Generale dello Stato “il passaggio di consegna” alla Soprintendenza all’Arte Medievale e Moderna dei locali lasciati liberi dalla Biblioteca Nazionale¹⁷⁸. Del 9 aprile seguente è la risposta del Governatore Generale dello Stato, il quale rammentava che già nel 1933 il Ministero dell’Educazione Nazionale – con nota 4790 del 17 agosto di quell’anno – aveva richiesto che i tre fabbricati “costituenti il palazzo degli Uffizi” ed ex sede della Biblioteca Nazionale gli venissero lasciati in consegna, così da disporre una migliore sistemazione in accordo con il Ministero dell’Interno. Il Provveditore è ancor più chiaro nell’esprimere la necessità di compiere un sopralluogo alla presenza di tutti gli interessati e di affidare i locali non richiesti al Demanio, il quale avrebbe successivamente provveduto a consegnare in uso al Ministero dell’Interno gli ambienti necessari alla disposizione dell’Archivio di Stato. In sostanza, fatto il sopralluogo, manifestate ciascuno le proprie necessità, trovati gli accordi tra le parti interessate e steso il verbale, il Demanio avrebbe fatto da arbitro nella futura assegnazione degli spazi non aggiudicati nell’immediato¹⁷⁹. A seguito del sopralluogo compiuto il 6 giugno e in linea con le istanze di Tarchiani del dicembre 1935, venne proposto di assegnare alla Galleria degli Uffizi cinque sale al primo piano (le ultime lungo il loggiato verso Via della Ninna), diverse stanze al secondo piano (“la parte superiore della Sala delle Arti”), gli ambienti corrispondenti alla navata centrale della chiesa di San Pier Scheraggio al piano terreno e, “nel corpo di fabbricato, già in uso alle Regie Poste, alcuni locali secondari prospicienti sul cortile retrostante alla Loggia della Signoria, con il che [sarebbe stata] res[a] possibile una migliore sistemazione dei locali precedentemente adibiti a magazzino dei quadri e a Gabinetto Restauri”¹⁸⁰. In più, in questa stessa occasione la Commissione propose l’assegnazione di alcune stanze ad altri organismi: il primo piano all’Istituto di Storia della Scienza, il cui Museo già occupava il pian terreno; all’Accademia della Crusca il se-

condo e alla Regia Deputazione di Storia Patria il terzo, a cui accedere “mediante la scala esistente nel corpo di fabbricato che collega[va] il Palazzo dei Veliti con quello dei Giudici; scala che però [avev]a inizio dal primo piano e che [avrebbe dovuto] essere completata inferiormente fino al piano del piazzale [omonimo]”¹⁸¹.

Diverso tempo dopo, a seguito di un sollecito di Poggi di metà dicembre del 1936, il 18 gennaio 1938 il Provveditore Generale dello Stato assegnava all’Archivio di Stato il Palazzo della Dogana e quello dei Veliti, all’Istituto di Storia della Scienza il secondo piano del Palazzo dei Giudici, e all’Accademia della Crusca il primo piano sempre del Palazzo dei Giudici¹⁸². Come difatti scriverà diverso tempo dopo Luisa Bacherucci, direttrice della Galleria degli Uffizi dal 1956 al 1969, questa sistemazione rispecchiava la peculiarità delle “raccolte fiorentine, artistiche e scientifiche”, che costituivano “le tappe di un unico percorso”, poiché “nella civiltà fiorentina il nesso tra arte e scienza fu stretto come non mai altrove”¹⁸³.

Al gran numero di soggetti coinvolti nella spartizione dei tanti e diversi locali, nel 1937 si aggiunse anche la “Mostra giottesca”, da allestire nei locali appena lasciati liberi dalla Biblioteca Nazionale, adattandoli e ristrutturandoli in base alle necessità espositive del momento¹⁸⁴. Assolutamente d’accordo sulla convenienza della sede erano il Podestà di Firenze e Giovanni Poggi, tanto che anche il ministro dell’Educazione Nazionale Giuseppe Bottai aveva approvato la cessione temporanea degli ambienti “nell’osservanza di tutte quelle norme cautelative” stabilite dalla Soprintendenza fiorentina¹⁸⁵. La mostra, organizzata sotto gli auspici del Comune di Firenze, della Soprintendenza appena citata e degli Enti turistici cittadini, prevedeva l’esposizione di 150 opere di Giotto e dei “maestri che lo precorsero e immediatamente lo seguirono”¹⁸⁶.

In più, come riferito da Alessio Monciatti, la “Mostra giottesca” sarebbe stata per il Gabinetto restauri la prima occasione per mostrare i risultati del lavoro svolto e, al contempo, avrebbe “fortemente implementato la relazione fra mostre e restauri”¹⁸⁷.

La commissione esecutiva aveva incaricato il Podestà fiorentino di farsi portavoce presso il Ministero dell’Educazione Nazionale della richiesta temporanea delle sale già occupate dalla Biblioteca Nazionale – dal 18 marzo sino al 31 dicembre 1937¹⁸⁸ – con il vantaggio che le spese di riordinamento dei locali sarebbero state a carico della mostra ma sotto la sorveglianza della Soprintendenza diretta da Giovanni Poggi, il quale, assieme al Direttore dell’Archivio di Stato, provvide subito a prendere in consegna provvisoria gli ambienti in questione¹⁸⁹.

Tutto questo rientrava nel programma ancor più ampio che comprendeva, oltre a quanto riferito, la “sistemazione delle collezioni artistiche fiorentine della Galleria degli Uffizi, del Museo Nazionale e della Galleria dell’Accademia, anche in rapporto alla cessione dei resti dell’Ara Pacis”. Questi, dopo essere stati esposti in una nuova sala a essi dedicata da Poggi all’inizio del primo corridoio¹⁹⁰, proprio nel

1937 furono trasferiti a Roma al fine di ricomporre l'altare¹⁹¹, come testimoniato da una serie di carte datate tra la fine del 1937 e l'inizio del 1938¹⁹².

I dettagli di tutti i lavori da compiere al complesso dei musei fiorentini, e alla Galleria degli Uffizi in particolare, sono riportati nello studio di massima del 30 ottobre 1937 steso da Raffaele Niccoli, architetto direttore della Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna della Toscana¹⁹³. Limitatamente al complesso degli Uffizi e al Gabinetto restauri, il progetto prevedeva la "creazione di cinque nuove sale [...] ottenute rialzando alcuni ambienti [allora] parte del Gabinetto di restauro dei dipinti", sale che sarebbero state "comodamente collegate con quelle che già ospita[va]no una parte della collezione"¹⁹⁴. Rialzando la muratura di 10 metri e per un totale di 3.500 metri cubi, si sarebbe ottenuto anche "un miglioramento delle condizioni attuali del Gabinetto di restauro".

Totalmente in linea con quanto illustrato dall'architetto Niccoli relativamente alla raccolta degli autoritratti degli Uffizi è Giovanni Poggi nella sua carta del 6 novembre 1937 alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti, nella quale il Soprintendente tira le fila del programma di riordinamento delle collezioni fiorentine. Questo era stato presentato nel 1919 e approvato dal Ministero, ma "ragioni di bilancio" non avevano "mai consentito che quel programma giungesse alla sua completa realizzazione"¹⁹⁵.

A mettere il punto alla lunga vicenda relativa ai nuovi locali in cui trovò sede il Gabinetto restauri della Soprintendenza è il carteggio intercorso tra l'Intendenza di Finanza di Firenze (nella persona dell'intendente Abbadessa) con la Soprintendenza alle Gallerie e Province di Firenze Arezzo e Pistoia e con il Comune di Firenze. Nel piccolo incartamento datato tra il febbraio e il giugno 1949 è riferito che i locali delle Vecchie Poste

non fecero mai parte delle dipendenze delle Gallerie, cosiché [sic] la loro attuale occupazione può ritenersi arbitraria e lesiva degli interessi dell'Amministrazione demaniale in considerazione della irregolarità economica e contabile venuta a verificarsi sui beni cui era in vigore in ordinario contratto d'affitto col Comune di Firenze¹⁹⁶.

Fermo restando che nessun locale avrebbe potuto essere preso in consegna senza autorizzazione superiore, non si capiva a quale diritto la Soprintendenza avesse potuto rifarsi per occuparli, dopo che il 7 luglio 1939 l'Ufficio Centrale degli Archivi di Stato li aveva riconsegnati al Demanio.

È dunque in questo piccolo carteggio, nato dalla richiesta del Comune di Firenze di tornare a tenere il mercato dei fiori nel salone della Vecchia Posta per due ore mattutine, che troviamo la spiegazione inequivocabile della mancanza di documentazione relativa all'istituzione ufficiale del Gabinetto restauri¹⁹⁷.

Come riferito da Giovanni Poggi in una sua carta del febbraio 1949 all'Intendenza di Finanza di Firenze e alla Direzione Generale del Demanio, quella che Abbadesse aveva definito occupazione "arbitraria" era nata dalla necessità di mettere al riparo dagli attacchi bellici "l'ingentissimo materiale artistico" affidato alla Soprintendenza da enti, chiese, istituti privati e altri ancora; in questa circostanza, l'attenzione di quest'Ufficio fu volta "ad espletare nel miglior modo possibile l'arduo compito affidatogli e non fu possibile allora provvedere a regolarizzare la posizione amministrativa di quei locali"¹⁹⁸.

Ancor più determinante per la comprensione dell'acquisizione di questi ambienti in tempi più remoti è la minuta della carta di Poggi appena riferita, in cui si legge che nel

1911 l'Amministrazione delle Poste si trasferì dal monumentale fabbricato vasariano degli Uffizi in quello appositamente costruito in Piazza Davanzati rendendo liberi quei locali i quali naturalmente ritornarono in uso dell'Amministrazione che prima li aveva in consegna e cioè all'Archivio di Stato. Questi trovandosi nella impossibilità di poter comunicare con essi li offerse a questa Soprintendenza che li accettò di buon grado¹⁹⁹.

Tutta la vicenda si concluse solo il 18 giugno 1949, con la carta di Abbadesse - e per conoscenza alla Soprintendenza alle Gallerie - con la quale l'Intendente di Finanza riferiva all'Ufficio tecnico erariale dell'autorizzazione concessa dalla Direzione Generale del Demanio affinché il Ministero della Pubblica Istruzione consegnasse i locali "per essere temporaneamente utilizzati dalla Soprintendenza alle Gallerie per deposito e laboratorio di restauro delle opere d'arte, alla condizione che - quando [fosse] cess[ata] l'utilizzazione provvisoria predetta - i locali medesimi [fossero] dismessi al Demanio"²⁰⁰.

Il laboratorio di restauro prima del Gabinetto. Brevi cenni di operatività

A conferma del fatto che il Gabinetto restauri della Soprintendenza possa considerarsi una filiazione del laboratorio ottocentesco sono i tanti restauri effettuati nel corso del primo trentennio del XX secolo. In funzione di ciò e come accennato in precedenza, ritengo che una sua istituzione ufficiale non fosse strettamente necessaria, se non per regolarizzare il personale in esso operante e per sancire l'inserimento formale del nuovo Gabinetto nel quadro nazionale ed estero dal carattere decisamente contemporaneo. A tal fine, trovo che l'articolo di Ugo Procacci sul "Bollettino d'arte"


MINISTERO della PUBBLICA ISTRUZIONE Dires. Gener. AA. e BB. AA
SOPRINTENDENZA AI MONUMENTI
PER LE PROVINCE DI FIRENZE - AREZZO E PISTOIA
CARRIERA DIRETTIVA
 Rapporto informativo per l'anno 1962
(Articolo 41 e seguenti del Testo Unico delle disposizioni concernenti lo Statuto degli impiegati civili dello Stato, approvato con D. P. R. 30 gennaio 1957, n. 3)

DICHIARAZIONI DELL'IMPIEGATO

Sig. (1) **PROCACCI UGO**
 Qualifica e decorazioni della nomina nella qualifica **Soprintendente 1° el. - 2/12/39**
 Data di nomina in ruolo **16/8/33**
 Ufficio e sede di servizio **Soprintendenza ai Monumenti - Firenze**
 Periodo di servizio prestato nell'attuale residenza **16/2/60**
 Data e luogo di nascita **Firenze - 31/3/1905**
 Stato civile **Coniugato** Data del matrimonio
 Cognome e nome, data e luogo di nascita del coniuge **Rinchi Luisa - 12/3/1907**

Figli:

Nome del figli	Data di nascita	Se convivente		Se a carico		Nome del figli	Data di nascita	Se convivente		Se a carico	
		si	no	si	no			si	no	si	no
Paolo	8/1/32	si	no	no	no						
Giovanna	22/4/32	si	no	no	no						

Se i genitori dell'impiegato sono viventi e se con lui convivono (1) **si**) non convivono
 Altre persone a carico dell'impiegato: **---**
 Servizi prestati in altri ruoli o categorie e in quali:
 Precedenti residenze di servizio:
 Servizio militare e lavorazioni combattimentistiche o similari: **---**
 Titoli di studio posseduti **Laurea in lettere**
 Onori, insignimenti e loro esito:
 Diritto in corso o titolo presso la Pubblica Amministrazione (2):
 Lingue straniere di cui abbia particolare conoscenza:
 Qualificazioni:
 Domicilio in ordine alla residenza:
 Indirizzo di casa **Firenze - Via A. Saffi, 5**
Firenze , addì _____
 Firma dell'impiegato *Ugo Procacci*

(1) Opporre o meno. - (2) Indicare l'attuale residenza del pubblico. - (3) Indicare anche la natura d'impiegamento.

15

Rapporto informativo per il 1962 relativamente alla carriera direttiva di Ugo Procacci, in ACS, AA.BB.AA., *Divisione Affari Generali e personale (Divisione prima già Divisione seconda poi tredicesima)*, Fascicoli personali ex carriera direttiva (*Divisione Prima*), b. Ugo Procacci.

del febbraio del 1936 quale organo a stampa del Ministero possa rappresentare l'ufficializzazione del Gabinetto nella sua nuova sede mai avvenuta in termini giuridici per le ragioni sin qui esposte.

A supporto dell'ipotesi di una formalizzazione mai occorsa è la posizione pensionistica di Procacci, nella quale non è ravvisabile alcun riferimento a una ufficialità della direzione del Gabinetto da parte del giovane funzionario²⁰¹. Come emerge chiaramente dai Rapporti informativi, compilati e sottoscritti da Procacci relativamente alla propria carriera direttiva, la sua nomina in ruolo presso la "Soprintendenza ai Monumenti" è del 16 agosto 1933 (fig. 15)²⁰². Ancor più esattamente, Procacci era stato

nominato “con anzianità di servizio [...] ispettore aggiunto nel ruolo di Monumenti” e, alla stessa data, assegnato alla Soprintendenza all’Arte Medievale e Moderna della Toscana²⁰³. A volerlo nella compagine da lui diretta fu Poggi, come attestato dalla lettera del Soprintendente del 3 luglio 1933 alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti. Il Soprintendente aveva difatti avuto modo di scoprire le “notevolissime doti di intelligenza, di cultura e di attività” del giovane Procacci “fino dal 1930”, ossia da quando questi aveva iniziato a prestare “servizio come salariato” presso la Soprintendenza all’Arte Medievale e Moderna della Toscana²⁰⁴. Il suo “stato matricolare” non lascia dubbi sugli scatti di carriera e le date a essi riferiti, da cui si ha conferma indiretta della mai avvenuta istituzione ufficiale del nuovo Gabinetto restauri²⁰⁵.

Come documentano le ingentissime quantità di carte e di ‘cedoline’ da lui firmate per la presa in carico e per la riconsegna delle opere restaurate presso i locali delle Vecchie Poste, Ugo Procacci sarà assoluto protagonista dello stesso dagli anni Trenta in avanti, subentrando a Poggi nel ruolo di primo attore della scena e facendone di fatto il responsabile di tutti gli interventi compiuti durante il secondo decennio dell’era fascista e di tutto il periodo *in* e *post* bellico.

Emblematiche le parole di Giovanni Spadolini riassuntive della persona, umana e professionale, di Ugo Procacci:

Ispettore straordinario e poi ispettore di ruolo, e poi direttore presso la soprintendenza di Firenze (quella che si chiamava allora all’arte medievale e moderna, nell’unità fra monumenti e beni mobili), e poi reggente della soprintendenza alle gallerie di Modena [...]; e poi direttore, e trasformatore, del Gabinetto dei Restauri di Firenze per oltre un ventennio, fino a prendere il posto, meritatissimo, che già fu di quel gran galantuomo e di quel signore della vecchia Italia che era Giovanni Poggi, il soprintendente che aveva superato la prova terribile delle offese belliche a Firenze dei guasti prodotti dalla violenza tedesca²⁰⁶.

Come riferito dallo stesso Procacci sul “Bollettino d’arte”, nel suo articolo consuntivo degli interventi effettuati nel biennio precedente, l’organico del Gabinetto era allora composto da Piero Sanpaolesi, quale direttore tecnico, e da Augusto Vermeheren, “maestro del restauro scientifico” e “vero ispiratore del Gabinetto”²⁰⁷; a prestare la loro opera erano Piero Sanpaolesi, Gaetano Lo Vullo²⁰⁸, Teodosio Sokolow²⁰⁹, Gino Masini²¹⁰, un doratore e due falegnami specializzati²¹¹.

Si voglia per la vicinanza cronologica che ancora le accompagna, le vicende conservative delle opere d’arte *in* e *post* la Seconda Guerra Mondiale, sono in parte note. È ancora vivo in molti degli addetti ai lavori il ricordo, vissuto in prima persona, del direttore Procacci e di tutti gli operatori attivi per il Gabinetto. Diverso, invece, è lo stato

dell'arte relativamente alla storia del restauro del primo trentennio del Novecento, periodo che, alla luce di quanto emerso dalla copiosa documentazione d'archivio reperita tanto a Roma quanto a Firenze, è stato possibile conoscere meglio e può essere considerato il *trait d'union* tra il restauro di fine Ottocento e quello dagli anni Trenta in avanti.

L'intento che mi propongo in questo ultimo paragrafo è di anticipare gli esiti di un'ulteriore ricerca sulla storia del restauro nei primi anni del XX secolo, di cui tratterò in maniera più esauriente in altra sede, ma che devono essere doverosamente riferiti in questa occasione al fine di avere un quadro complessivo sulla genesi, lo sviluppo e l'operatività del laboratorio di restauro nel primo trentennio del Novecento, così come nel contesto sin qui esposto che vede strettamente legati tra loro tutti gli uffici interni alla Soprintendenza.

Asse portante per gli interventi di restauro del nuovo secolo sono le *Norme fissate nel 1903 dalla Giunta Superiore di Belle Arti per la conservazione degli antichi dipinti*, al fine di preservarli “immuni dai danni del tempo e da quelli che p[oteva] recare la mano dell'uomo”, limitandosi alle operazioni a vantaggio della loro conservazione, “rinunciando a quelle altre che [avevan]o in mira di ridare ad essi la primitiva freschezza, col rischio di alterare più o meno l'opera genuina dell'artista”²¹².

A queste seguì la circolare n. 73 del 21 ottobre 1903 (*Restauri di antichi dipinti*), emanata dal ministro Nasi per mettere ordine nella gestione e nella prassi operativa nel restauro dei dipinti, data la disomogeneità di livello e di impostazioni allora invalsa su tutto il territorio nazionale²¹³. È evidente che l'intento non ebbe da subito gli effetti desiderati, dal momento che qualche anno dopo (14 agosto 1909), come riferito al principio di questo studio, il Ministero si vide costretto a promulgare ulteriori *Norme per il restauro dei dipinti*, per arginare il perdurare dell'agire in autonomia rispetto alle indicazioni dettate dalla Direzione Generale Antichità e Belle Arti. Con le nuove disposizioni veniva rammentato l'obbligo di progettualità dell'intero intervento di restauro, indicandone le modalità operative, la durata e i costi, intervento che avrebbe potuto avere luogo unicamente a seguito dell'approvazione ministeriale²¹⁴.

Restauratori di riferimento per le RR. Gallerie erano allora Domenico Fiscali²¹⁵ e la famiglia Benini²¹⁶ per la conservazione dei dipinti murali, e Otto Vermehren²¹⁷, Luigi Grassi²¹⁸ e il meno noto Guido Fiscali²¹⁹ per i dipinti su supporto mobile. Limitandoci in questa sede alle opere pittoriche conservate all'interno delle RR. Gallerie e come accennato in precedenza, nel 1904 Corrado Ricci aveva deciso di affidare al tedesco l'*Adorazione dei Magi* di Leonardo, per rimediare a un “fenomeno leggiero che [avebbe] p[otuto] cambiarsi in guaio serio”, ossia la decomposizione delle vernici²²⁰. Ad affiancare Vermehren, il ravennate decise di chiamare Fabrizio Lucarini, che nel 1907 fu incaricato del restauro dell'*Incoronazione della Vergine* di Sandro Botticelli della Galleria Antica e Moderna, tavola dai molteplici problemi di conservazione, tanto da occupare il lucchese per diversi anni²²¹.

Sempre alle cure del tedesco venne consegnato il *Ritratto di Vincenzo Mosti* di Tiziano, a cui Vermehren rimosse le pesanti ridipinture che lo avevano pressoché trasformato. All'intervento, condotto con "mentalità scientifica e minuziosa", si aggiunse la pulitura del *Ritratto* di Moroni e di un "presunto" *Autoritratto* di Rembrandt²²², a cui il restauratore decise di non dare un'intonazione complessiva, come invece prevedeva la prassi ottocentesca. Pulite e ritoccate, alle opere venne applicata solo una vernice trasparente, soluzione che però lasciò perplesso il pubblico, abituato a un aspetto più ambrato. Ciò diede luogo a una serie di polemiche²²³, per la cui risoluzione venne chiamato Luigi Cavenaghi, che aveva già supervisionato l'intervento di Lucarini sull'*Incoronazione della Vergine* di Sandro Botticelli. Il lombardo, pur non condividendo le scelte di Vermehren e preferendo una ripatinatura, riconobbe comunque il corretto operato tecnico del tedesco e al passo con i tempi correnti²²⁴.

La figura di Cavenaghi si inserisce nel quadro della definizione delle linee guida del restauro pubblico a partire dai primi anni del nuovo secolo²²⁵. Molto noto e apprezzato nell'ambiente antiquariale lombardo, le sue grandi capacità tecniche lo portarono a essere chiamato a far parte del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti, la cui prima riunione si tenne a Roma il 25 gennaio 1909²²⁶. Costituito nel 1907²²⁷, il nuovo organo consultivo del Ministero aveva come fine quello di deliberare e supervisionare i restauri delle opere d'arte, così da non permetterne di inappropriati e spesso giudicati aspramente, ai quali si tentò di porre un argine con la circolare del 1910. Quanto mai significativo è l'intervento del lombardo al primo Convegno degli Ispettori onorari degli scavi e dei monumenti tenutosi a Roma nel 1912. Chiamato a parteciparvi dal suo amico Corrado Ricci, Cavenaghi pose l'attenzione sulla materia e la tecnica dell'opera d'arte, così come sulle metodologie d'intervento per la loro conservazione, distaccandosi dalle norme cavalcaselliane oramai lontane²²⁸.

È quindi questo il contesto in cui si trovò a operare Fabrizio Lucarini, che, oltre a quanto riferito in precedenza, in questo trentennio del Novecento si vide assegnato il maggior numero di opere delle Gallerie fiorentine. A testimonianza di ciò è la documentazione inedita dell'Archivio Centrale dello Stato e, in particolare, le relazioni degli interventi compiuti dal 1922 al 1932 stese da Giovanni Poggi, dalle quali emerge chiaramente che l'ambito d'azione della Soprintendenza da lui diretta era circoscritto alla città di Firenze e alle Province di Arezzo, Livorno, Lucca, Massa Carrara, Pisa e Pistoia²²⁹, mentre, nella distribuzione dei ruoli, al Gabinetto restauri spettava la conservazione e il restauro dei dipinti, laddove all'Opificio delle Pietre Dure quello delle opere lapidee.

Limitandoci all'attività del "laboratorio nella sua nuova sede", come chiaramente scritto da Poggi nella sua carta dell'aprile 1929²³⁰, nel 1918 Lucarini portava a termine il restauro della *Madonna* dell'Impruneta²³¹, mentre nel 1923 interveniva sulla tavola con la *Madonna col Bambino* attribuita a Giovanni Boccati²³². Al 1925-1926 risale

invece il suo lavoro sulla tavola con la *Vergine e il Bambino* di Piero di Cosimo, la *Venere* “detta dell’Amorino” di Tiziano, la *Madonna col Bambino* di Duccio di Boninsegna, la *Madonna col Bambino* di Bartolo di Fredi, la *Resurrezione di Cristo* di Raffaellino del Garbo, la *Madonna col Bambino* di Matteo di Giovanni e la *Madonna in trono col Bambino e Santi* di Pietro Lorenzetti²³³. Infine, al 1926 si data il suo intervento su opere di autori quali Cavallini, Garofalo, Crespi, Piazzetta, Altdorfer, Orcagna, mentre nel 1927 i dipinti a lui affidati risultano essere 14²³⁴. Gli interventi consistettero – quando e ove indicato – in fermature della pellicola pittorica, stuccature, puliture e nel loro “restauro completo”²³⁵. Una sola eccezione rispetto alla tipologia di manufatti affidati alle cure di Lucarini (dipinti su tela e tavola) è rappresentata dall’intervento del 1931-1932 sul bassorilievo in stucco del Sansovino “acquistato dai Buonomini di San Martino di Firenze”, restauro di cui non è però dato modo di conoscere i dettagli operativi²³⁶.

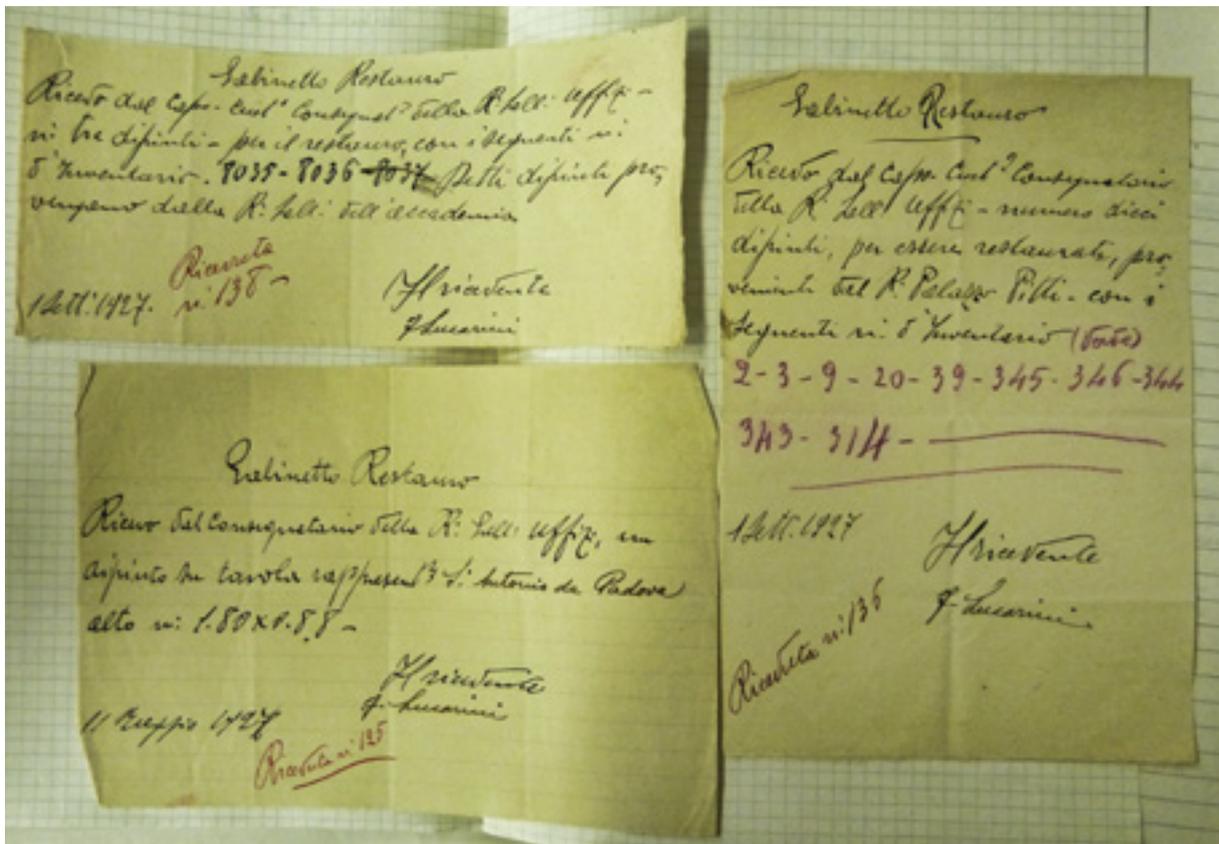
È, invece, il preventivo di spesa relativo ai dipinti acquistati dalla Gallerie fiorentine nel decennio 1910-1920 a fornirci informazioni, seppur minime, sulle condizioni delle opere affidate alle cure di Lucarini: la tavola di Giovanni Boccati risultava tagliata nella parte inferiore e la superficie era molto danneggiata da vecchie lavature, così come da scrostature e ritocchi; la *Vergine col Bambino* di Matteo di Giovanni era stata anch’essa tagliata e privata della cuspidi, per poi essere ridotta, la tavola, a forma ovale; e così gli altri dipinti che, sebbene non riquadrati o mancanti di alcune parti, erano comunque danneggiati da lavature, ritocchi, scrostature, sollevamenti della pellicola pittorica, cattive stuccature e inscurimenti²³⁷. Per quanto le informazioni risultino decisamente sintetiche, è evidente che il lucchese corrispose alle richieste ministeriali relative alle modalità di stesura dei preventivi, dal momento che non risulta nessuna richiesta di chiarimento da parte degli uffici romani. Al contempo appare distintamente la più volte citata competenza di Lucarini tanto nel restauro pittorico quanto in quello strutturale dei dipinti su tela e su tavola, come mostra quanto scritto a proposito dell’*Annunciazione della Vergine* di ignoto fiorentino del XIV secolo:

Tale tavola per il restringimento delle assi da cui è composta ha formato tre fessure che sono state riempite da liste di legno che alterano il disegno generale. Inoltre il colore è sollevato in moltissimi punti insieme all’antica ammanitura del gesso. È stato in epoche posteriori ritoccato a olio e nel suo insieme è assai imbrattato dalle mosche²³⁸.

Risulta evidente che, malgrado non fosse strutturato all’interno dell’organico della Soprintendenza, Lucarini fu soggetto di riferimento per gli interventi conservativi nel periodo in esame. In aggiunta a quanto riferito in precedenza, il lucchese prestava opera “per conto proprio come un professionista ad economia o facendo

contratti”, che “non furono sottoposti a tassa di ricchezza mobile in quanto egli non prestò opera alla diretta dipendenza” del Gabinetto restauri²³⁹, inquadramento professionale che può spiegare le ritrosie ministeriali romane ad accordare al restauratore lucchese un insegnamento ‘pubblico’.

Va altresì sottolineato che nel 1927, Lucarini si vide affidati 10 dipinti provenienti da Palazzo Pitti, 3 della Galleria dell’Accademia e 1 degli Uffizi; le carte (una sorta di cedoline, fig. 16), che ne documentano l’assegnazione, riportano l’intestazione “Gabinetto restauro”, a riprova dell’operatività di questo ben prima della data della sua istituzione oggi nota²⁴⁰.



16

Cedoline a firma di Fabrizio Lucarini per l'anno 1927, in ASGF, 1927, Pos. 2 (Galleria degli Uffizi), fasc. 2 (Dipinti inviati al restauro).

Interprete di primo piano del restauro delle opere delle Gallerie fiorentine negli anni della perizia di Poggi, e regolarmente strutturato nelle fila della Soprintendenza, è invece Augusto Vermehren²⁴¹, a cui, oltre gli interventi oggi noti (*Dossale di San Zanobi*, *Madonna delle Rose* di Tiziano, *Trittico Portinari*, dipinti della chiesa dei *Santi Apostoli*), vennero affidati due quadri ferraresi (consolidamento del colore, 1923), il bozzetto della *Natività* del Giaquinto del Duomo di Pisa (foderatura, ripulitura, restauro, 1931-1932) e il *Ritratto di Alfonso d'Este* di Tiziano della Palatina (1932)²⁴².

A Lucarini e ad Augusto Vermehren si aggiunse il figlio di Domenico Fiscali, Guido²⁴³, responsabile di diversi interventi a Firenze e Provincia. Alle sue cure, nel 1923, venne rimesso il *Ritratto di Bernardo Pasquini* di Andrea Pozzo, opera che il giovane Fiscali provvide a rintelare, stuccare, ripulire e ritoccare²⁴⁴.

Come risulta dal “riscontro di cassa del 16 maggio 1933”, le spese sostenute – per questi come per tutti gli altri restauri di dipinti – erano caricate sul Capitolo 114 (“Restauro di opere d’arte”), oltre che sul Capitolo 123 e 124 per i costi sostenuti per le cure al trittico di Hugo van der Goes affidato ad Augusto Vermeheren e a Gaetano Lo Vullo²⁴⁵. Certo è che uno studio capillare sulla vita e l’opera di entrambi i restauratori, oramai storicizzati, permetterebbe una conoscenza più dettagliata delle modalità operative fiorentine nel primo trentennio del Novecento. Difatti, benché noti, Vermehren e Lo Vullo – definiti da Procacci “i due migliori restauratori”²⁴⁶ – non sono ancora stati debitamente studiati, se non in occasione di isolati e significativi restauri.

Va poi sottolineato che i singoli interventi si inserivano nel quadro di opere edili e museografiche delle gallerie fiorentine. Sempre alla luce della *Relazione* sull’attività dell’ufficio territoriale nel decennio 1922-1932, vediamo il grande sforzo impiegato nell’ammodernamento delle diverse realtà museali²⁴⁷. Il connubio tra le figure direttive locali e gli esborsi finanziari ministeriali (anche quando tardivi e non corrispondenti agli importi effettivi) portò alla messa in atto di una moltitudine di lavori, come la sistemazione delle nuove sale della Scuola Veneta, l’ingrandimento di quella degli Autoritratti, la costruzione di una nuova sala per l’esposizione delle sculture e altro ancora alla Galleria degli Uffizi; il restauro e la sistemazione di locali alla Galleria dell’Accademia, al Museo Nazionale del Bargello e al Museo di San Marco.

Nella sua totalità, la vasta mole di carte rinvenute documenta l’incessante operatività della Soprintendenza all’Arte Medievale e Moderna della Toscana in tutti gli anni presi in esame. A fare una sintesi del tutto è ancora una volta Giovanni Poggi in una sua carta dell’8 aprile 1929 alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti²⁴⁸: malgrado le “limitate disponibilità della dotazione” e la “quasi totale assenza di ogni contributo straordinario dal parte dell’Amministrazione Centrale”, oltre agli interventi sui beni immobili, la Soprintendenza aveva provveduto anche a quelli mobili, benché il “laboratorio di restauro” avesse chiuso i battenti dal 9 marzo 1928 sino “alla fine dell’esercizio finanziario per mancanza di fondi”²⁴⁹.

NOTE

* È con grande piacere che presento questo lavoro, perché scritto durante la quarantena del marzo-aprile 2020 dovuta al Covid-19. Il mio sentito ringraziamento va a Simona Pasquinucci per la consueta disponibilità, a Gabriella Incerpi per i suggerimenti sempre preziosi, a Francesca Moschi per la cordiale gentilezza e a Roberta Roani per i continui e costanti confronti. Il mio grazie va altresì a Giada Policicchio per il reperimento di alcuni testi e a Daniela Loyola per l'aiuto nella consultazione di parte della documentazione archivistica romana. A Giorgio Bonsanti la mia riconoscenza per tutte le conversazioni senza le quali questo lavoro non avrebbe avuto origine.

1 Bencivenni 2017; Bonsanti 2003, pp. 223-234.

2 Bietti 2006.

3 Ciatti 2006, cit.; *Id.*, 2015.

4 Per una sintesi della vita e delle opere di Ugo Procacci (Firenze, 1905-1991), vd. Damianelli 2006, cit.

5 Il “Bollettino d’arte” nasceva su proposta di Corrado Ricci al Ministro della Pubblica Istruzione, al fine di portare “senza indugio a cognizione degli studiosi tutte le notizie di acquisti, di esposizioni, di restauri ecc” che sino ad allora “si leggevano pubblicate in riviste non ufficiali e troppo spesso straniere”, oltre a “giovare agli studi, come a mostrare il largo e troppo spesso sconosciuto lavoro” compiuto dal Ministero “in pro dell’arte”, per cui vd. Ricci 1907.

6 Procacci 1936.

7 Va necessariamente ricordato che l’istituzione degli Uffici per l’esportazione di oggetti d’arte e d’antichità nella veste nazionale venne sancita con il R.D. del 17 luglio 1904 n. 431, per cui vd. Bencivenni *et alii* 1992, p. 187.

8 Già operante in epoca granducale, all’Ufficio esportazione venne dedicata con regolarità la posizione archivistica numero 10 per il periodo 1882-1890, per cui vd. Incerpi 2011, p. 327 e Thau 2004, pp. 261-271. Successivamente, a testimonianza dei cambiamenti legislativi, dell’istituzione di nuovi uffici in fatto di conservazione e tutela dei beni culturali e della catalogazione degli stessi, gli venne assegnata una numerazione che varia a seconda degli anni, per cui vd. Mucciante 2019. A partire dal 1911, l’Ufficio esportazione si vedrà nuovamente attribuita la Posizione 10.

9 Per approfondimenti sulla vita e le opere di Piero Sanpaolesi (Rimini, 1904 - Firenze, 1980), ingegnere-architetto entrato molto giovane nella fila della Soprintendenza all’Arte Medievale e Moderna per la Toscana, vd. Cruciani Fabozzi *et alii* 2012; Caccia Gherardini 2019.

10 Sanpaolesi 1935.

11 Thau 2014, p. 21.

12 Incerpi 2017. La prassi di chiedere l’autorizzazione ministeriale e di redigere un consuntivo delle operazioni di restauro e delle relative spese vigeva già dal 1881, allorché fu istituito il Comitato tecnico, al quale venne affidata la custodia e la conservazione dei monumenti d’arte delle Gallerie fiorentine, per cui vd. *Id.* 2011, cit., p. 210.

13 Paolucci 1986, p. 203.

14 Per una sintesi biografica su Enrico Ridolfi (Lucca, 1828 - Firenze, 1909), vd. Biettoletti 2016.

15 Per cenni biografici su Corrado Ricci (Ravenna, 1858 - Roma, 1934), vd. Bertoni 2016, unicamente in versione on-line: https://www.treccani.it/enciclopedia/corrado-ricci_%28Dizionario-Biografico%29/.

16 Per approfondimenti sulla vita e l’opera di Giovanni Poggi (Firenze, 1880-1961), vd. *L’archivio di Giovanni Poggi (1880-1961). Soprintendente alla Gallerie Fiorentine* 2001; Lombardi 2015.

17 Di Demetrio Marzi (Cecina di Larciano (Pistoia), 1863-1920?), storico e archivista che successe ad Alessandro Gherardi nella Direzione dell’Archivio di Stato di Firenze (1908 al 1920), è dato sapere davvero poco, a eccezione di quanto riportato sul *Calendario generale del Regno d’Italia*, Roma 1908, p. 163, e 1920, p. 137. A lui si devono numerosi studi pubblicati sull’“Archivio Storico Italiano”, sulla “Rassegna storica”, su “La Nazione”, per cui vd. Archivio Biografico Italiano (ABI), I 627, 25; II 366, 330 e *Calendario generale del Regno d’Italia*, Roma 1908, p. 163, e 1920, p. 137.

18 Enrico Ridolfi, vicedirettore dal 1887 al 1890 e direttore dal 1891 al 1903, svolse un ruolo determinante per la gestione delle Gallerie e per i restauri delle opere d’arte, per cui vd. ASGF, RR. *Gallerie e Musei di Firenze, Affari dell’anno 1887, Cartella B, Pos. 1, fasc. 40*; ASGF, *Direzione delle RR. Gallerie e Museo Nazionale, Affari dell’anno 1891, Cartella 14, Pos. 1, fasc. 12*; Sforza 1918, p. 762; Berti 1983b, pp. 13-23. Per il suo operato per le RR. Gallerie,

vd. Ridolfi 1890; *Id.* 1905; Godoli 1983. Per la sua partecipazione ai tanti restauri, vd. Incerpi 2011, cit., pp. 224-225. Alla sua figura non molto tempo fa è stata dedicata una tesi di laurea magistrale che permette di conoscere a pieno la persona e le opere di una delle figure centrali della tutela in Toscana alla fine del XIX secolo, per cui vd. Bigalli 2014.

19 Ridolfi 1905, cit., p. 25.

20 *Ivi*, pp. 13-17.

21 *Ivi*, p. 26.

22 Berti 1979a.

23 *Ibid.*

24 Innocenti 2003.

25 Per il ruolo svolto dalle RR. Gallerie quali depositarie della conservazione, del restauro e della tutela delle opere d'arte di Firenze e Provincia, vd. Incerpi 2011, cit.

26 In Germania, la rinascita culturale aveva determinato l'allargamento delle conoscenze storico-artistiche e il rinnovamento dei musei, oltre a una politica culturale in cui questi ultimi andavano di pari passo con l'insegnamento universitario. Tutto ciò aveva portato "le sale di esposizione a un grado di civiltà compatibile con i nuovi orizzonti culturali" e a una cultura museale "aggiornata allo studio dal vero degli oggetti (come veniva provocatoriamente asserito anche da Morelli, in tedesco), fino a produrre una vera storia dell'arte come scienza", per cui vd. Agosti 1996, p. 74. Per approfondimenti sulla museologia tedesca nel XIX secolo, quale preambolo per quella del Novecento, vd. Motto-Molfini 1992, pp. 28-42; sul dibattito museologico in Germania nel primo trentennio del XX secolo, vd. Tilliet 2014. Protagonista della scena fu certamente Wilhelm von Bode (Brunswick, 1845 - Berlino, 1929), storico dell'arte e direttore dei musei statali di Berlino dal 1905, che può essere considerato il "primo *curator*", nell'odierna accezione del termine, dei musei berlinesi e promotore dell'attività museale su tutto il territorio germanico", per cui vd. Niemeyer Chini 2009, pp. 122-134. Bode era particolarmente legato a Firenze per via dell'attiva partecipazione allo statuto del 1913 dell'Istituto Germanico di Storia dell'Arte e per il legame umano e professionale con Stefano Bardini, per cui vd. Bode in https://www.treccani.it/enciclopedia/wilhelm-von-bode_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (a cura di F. Baumgart).

27 Quale frequentatore dei circoli morelliani, è ipotizzabile che Ricci abbia fatto riferimento anche al testo scritto dal veronese con lo pseudonimo di Ivan Lermolieff, per cui vd. Lermolieff 1886. Per Giovanni Morelli (Verona, 1816 - Milano, 1891), vd. Emiliani 1997; Anderson 2019. Per approfondimenti sugli orientamenti storico-critici tra XIX e XX secolo, vd. Cecchini 2006.

28 Tarchiani 1908.

29 Per la storia dell'istituzione della Biblioteca Nazionale e dell'Archivio di Stato nel complesso vasariano, vd. [https://www.bncf.firenze.sbn.it/biblioteca/la-nuova-sede-della-biblioteca-nazionale/\(s.a.\)](https://www.bncf.firenze.sbn.it/biblioteca/la-nuova-sede-della-biblioteca-nazionale/(s.a.)) e <http://www.archiviodistato.firenze.it/asfi/index.php?id=10> (s.a.). Per l'istituto archivistico, vd. *Archivio di Stato di Firenze* 2009, in particolare pp. 5-14; Gurrieri 1995, pp. 229-237; Macci 1995, pp. 239-253.

30 Archivio Centrale dello Stato (da ora in avanti ACS), *Ministero dell'Interno* (da ora in avanti M.I.), *Direzione Generale* (da ora in avanti D.G.) *Archivi di Stato, Affari generali e per provincia* (1874-1939), b. 246, fasc. 19 (N. 8925.2 Firenze - Locali delle Poste e del M. Istruzione nel Palazzo degli Uffizi, 1903-1919), carta del 14 novembre 1910 di Demetrio Marzi alla Direzione Generale dell'Amministrazione Civile del Ministero dell'Interno, [Doc. 1].

31 Pozzolini 1904. La necessità della manutenzione periodica delle stufe e dei caminetti, regolare negli anni lorenese, si era presentata già negli anni Settanta dell'Ottocento, allorché la Direzione delle RR. Gallerie aveva sollecitato il Genio Civile, depositario di tale mansione, a provvedere alle revisioni e alle riparazioni necessarie, per cui vd. Thau 2014, p. 50.

32 A seguito del furto subito dagli Uffizi la notte del 18 dicembre 1860, venne istituita una guardia per le ore notturne e per il periodo di chiusura della Galleria, per cui vd. Berti 1979a, cit., pp. 34-40.

33 Innocenti 2003, cit.

34 *Ibid.*

35 Alessandro Gherardi (Firenze, 1844-1908), succeduto a Francesco Bonaini (Livorno, 1806 - Collegliato di Pistoia, 1874, primo direttore del R. Archivio di Stato di Firenze), guidò l'istituto fiorentino dal 1903 al 1907, per cui vd. Conti 1999; *Calendario generale del Regno d'Italia*, Roma 1903, p. 159 e 1907, p. 148.

36 ACS, M.I., D.G. *Archivi di Stato, Affari generali e per provincia* (1874-1939), b. 246, fasc. 19 (N. 8925.2. Fi-

renze - Locali delle Poste e del M. Istruzione nel Palazzo degli Uffizi, 1903-1919), carta del 22 novembre 1906 di Alessandro Gherardi al Ministero dell'Interno; ASGF, 1906, Pos. 2 (*Galleria degli Uffizi*), fasc. 3 (Cessione di una sala dell'Archivio di Stato alla Galleria), comunicazione del 5 dicembre 1906 di Nerino Ferri al Direttore dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti della Toscana.

37 Innocenti 2003, cit.

38 *Ibid.*

39 Nerino Ferri (Firenze, 1851-1917), a eccezione del triennio in cui fu direttore reggente della Galleria degli Uffizi (1906-1909), fu ispettore del Gabinetto Disegni e Stampe e ispettore per l'Arte Antica della Galleria degli Uffizi, così come sua fu la gestione del Museo di San Marco, della Certosa del Galluzzo, della Galleria Pitti e della Galleria degli Arazzi, per cui vd. Orbicciani 2006.

40 Francesco Sangiorgi (Poggibonsi, 1860 - ?), avvocato, fu sindaco di Firenze dal 1907 al 1909, anni durante i quali istituì l'Ufficio Belle Arti del Comune di Firenze (1907), per cui vd. Bruni-Visciola 2003, *passim*.

41 Tarchiani 1908.

42 Per la storia delle Poste nel complesso vasariano, vd. http://www.palazzospinelli.org/architetture/scheda.asp?denominazione=poste&ubicazione=&button=&proprietà=&architetti_ingegneri=&pittori_scultori=¬e_storiche=&uomini_illustri=&ID=1337; e per la nuova sede, http://www.palazzospinelli.org/architetture/scheda.asp?denominazione=palazzo+delle+poste&ubicazione=&button=&proprietà=&architetti_ingegneri=&pittori_scultori=¬e_storiche=&uomini_illustri=&ID=706 (entrambe le schede a cura di C. Paolini).

43 Innocenti 2003, cit.

44 Godoli 1988.

45 Mariano Falcini (Campi Bisenzio, 1804 - Firenze, 1885), formatosi all'Accademia di Belle Arti di Firenze, ne divenne professore di perfezionamento dal marzo 1860. Tra i suoi tanti lavori devono essere citati il nuovo osservatorio astronomico di Arcetri (1869-1871) e la sinagoga di Firenze (1870-1882), oltre alla partecipazione alla "gara degli emuli" per la progettazione della facciata del Duomo di Firenze, per cui vd. Cozzi 1994 (versione *on line*, [http://www.treccani.it/enciclopedia/mariano-falcini_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/mariano-falcini_(Dizionario-Biografico))).

46 http://www.palazzospinelli.org/architetture/scheda.asp?denominazione=poste&ubicazione=&button=&proprietà=&architetti_ingegneri=&pittori_scultori=¬e_storiche=&uomini_illustri=&ID=1337 (a cura di C. Paolini).

47 Per l'intera posizione lavorativa di Poggi, vd. ACS, M.P.I., D.G. AA.BB.AA., *Divisione Affari generali e personale (Divisione prima già Divisione seconda poi tredicesima) (1861-1975), Fascicoli del personale cessato al 1956 (Divisione I) 1900-1956*, b. 66.

48 Dalla Negra 1992; Varni 2012. In particolare sulla legge del 1909, vd. Farinelli - Monari 2012.

49 ACS, M.I., D.G. *Archivi di Stato, Affari generali e per provincia (1874-1939)*, b. 246, fasc. 19 (N. 8925.2 Firenze -Locali delle Poste e del M. Istruzione nel Palazzo degli Uffizi, 1903-1919), carta del 4 maggio 1903 della Direzione dell'Archivio di Stato di Firenze al Ministero dell'Interno. L'istituto fiorentino, trovatosi costretto a rifiutare i 1862 volumi della Depositeria di Empoli per "insufficienza dei locali", ribadiva la necessità di sollecitare il Genio Civile "a compilare la perizia per la riduzione del fabbricato annesso all'Archivio nelle vie Lambertesca e delle Carrozze". La ragione che aveva spinto Francesco Bonaini, primo direttore dell'Archivio di Stato, a riunire nel complesso vasariano tutti gli archivi era da ravvisarsi nella volontà di conservare "la visione complessiva della vita che [aveva] anim[at]o le generazioni passate" del territorio fiorentino, ed evitare di fornire un servizio peggiore e un aggravio delle spese pubbliche (impiegati, locali, sicurezza) distribuendo il materiale documentario su diverse sedi, come da lettera ufficiale del 5 ottobre 1910 alla R. Intendenza di Finanza di Firenze, in *Ibid.* Vd. anche Vitali 1995, pp. 39-41.

50 Per una sintesi della storia delle sedi dell'Archivio di Stato, vd. http://www.palazzospinelli.org/architetture/scheda.asp?denominazione=archivio+di+stato&ubicazione=&button=&proprietà=&architetti_ingegneri=&pittori_scultori=¬e_storiche=&uomini_illustri=&ID=1547 (a cura di C. Paolini).

51 ACS, M.I., D.G. *Archivi di Stato, Affari generali e per provincia (1874-1939)*, b. 246, fasc. 19 (N. 8925.2 Firenze - Locali delle Poste e del M. Istruzione nel Palazzo degli Uffizi, 1903-1919), carta di Gherardi del 4 marzo 1904.

52 *Ivi*, carta del 31 maggio 1903.

53 *Ivi*, carta del 4 marzo 1904 e carta dell'8 maggio 1906 del Ministero delle Poste e dei Telegrafi. In questa occasione, Gherardi faceva

altresì istanza di mettere fine alla “vergogna di quelle quasi macerie addossate alla fabbrica degli Uffizi”.

54 *Ivi*, carta del 4 marzo 1904.

55 *Ivi*, carta del 10 aprile 1906 di Gherardi al Ministero dell’Interno.

56 *Ivi*, carta del 5 gennaio 1907 della Direzione Generale del Demanio e delle Tasse sugli Affari all’Amministrazione Civile del Ministero dell’Interno.

57 *Ivi*, minuta non datata di Giolitti al Ministero delle Finanze.

58 *Ivi*, carta del 10 aprile 1909 del Ministro (firma indecifrabile) delle Finanze – D.G. del Demanio Pubblico e Patrimoniale. Sull’istituzione dell’Ufficio esportazione come da progetto di legge di Giovanni Rosadi, vd. Nobili 1909.

59 ACS, M.I., D.G. *Archivi di Stato, Affari generali e per provincia (1874-1939)*, b. 246, fasc. 19 (N. 8925.2 Firenze – Locali delle Poste e del M. Istruzione nel Palazzo degli Uffizi, 1903-1919, [Doc. 1].

60 I locali al primo e al secondo piano di Via Lambertesca erano stati ceduti temporaneamente alle RR. Poste, previa dismissione al Demanio, in osservanza al verbale di consegna compilato ai termini della “Normale 89 del Boll. Dem. per l’anno 1898”, come da carta della Direzione Generale del Demanio Pubblico del Ministero delle Finanze alla Direzione civile del Ministero dell’Interno del 28 gennaio 1911, in ACS, M.I., D.G. *Archivi di Stato, Affari generali e per provincia (1874-1939)*, b. 246, fasc. 19 (N. 8925.2 Firenze – Locali delle Poste e del M. Istruzione nel Palazzo degli Uffizi, 1903-1919).

61 *Ivi*, carta del 14 novembre 1910, [Doc. 1].

62 *Ibid.*

63 *Ivi*, carta del 13 maggio 1911 della Direzione Generale del Demanio del Ministero delle Finanze a quella dell’Amministrazione Civile del Ministero dell’Interno.

64 *Ivi*, carta 26 maggio 1911.

65 CASTORE (Cartografia Storica Regionale), progetto promosso dalla Regione Toscana, è realizzato in collaborazione con gli Archivi di Stato toscani, sulla base di un accordo sottoscritto con il già Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Il progetto ha riguardato la riproduzione digitale ad alta risoluzione di oltre 12000 mappe catastali ottocentesche (e non solo), la loro schedatura e

la loro georeferenziazione, per cui vd. <https://www.regione.toscana.it/-/castore> (s.a.). Copia delle planimetrie è conservata in ACS, *Ministero della Pubblica Istruzione (da ora in avanti M.P.I.) Direzione Generale AA.BB.AA.* (da ora in avanti AA.BB.AA.), *Divisione III (1939-1949)*, b. 86, fasc. s.n. (Fabbricato degli Uffizi: restauro alle facciate e loggiato).

66 *Ivi*, carta 10 marzo 1914.

67 ACS, M.I., D.G. *Archivi di Stato, Affari generali e per provincia (1874-1939)*, b. 246, fasc. 19 (N. 8925.2 Firenze – Locali delle Poste e del M. Istruzione nel Palazzo degli Uffizi, 1903-1919), carta del 10 marzo 1914.

68 *Ivi*, carta del 31 luglio 1916.

69 *Ivi*, carta del 4 settembre 1916.

70 Vittorio Tognetti (?), membro della Società Toscana degli Ingegneri e degli Architetti della Toscana, socio del Collegio degli Architetti e degli Ingegneri di Firenze e ingegnere capo dell’Ufficio tecnico del Comune, prese parte a molti progetti fiorentini, tra cui quello del Ponte della Vittoria, del Ponte Amerigo Vespucci, del Complesso del Parterre e di altri ancora, oltre a quello del Palazzo delle Poste e dei Telegrafi, per cui vd. ABI, III 412, 173; http://www.palazzospinelli.org/architetture/risultati-via.asp?denominazione=&ubicazione=&button=&proprietà=&architetti_ingegneri=tognetti&pittori_scultori=&uomini_illustri=¬e_storiche (a cura di C. Paolini).

71 *L’inaugurazione del Palazzo delle Poste*, in “Bollettino del Comune di Firenze”, a. III, 1917, n. 4-5; *Il nuovo palazzo delle Poste, dei telegrafi e dei telefoni inaugurato il XIX aprile MCMXVII*, Firenze 1916, *passim*; Bertocci et alii 1985.

72 ACS, M.I., D.G. *Archivi di Stato, Affari generali e per provincia (1874-1939)*, b. 246, fasc. 19 (N. 8925.2 Firenze – Locali delle Poste e del M. Istruzione nel Palazzo degli Uffizi, 1903-1919), carta del 28 novembre 1916.

73 *Ivi*, ritaglio di articolo su “La Nazione” del 29 novembre 1916, s.n.p.

74 *Ivi*, carta del 9 dicembre 1916 di Marzi all’Amministrazione Centrale del Ministero dell’Interno, nella quale il Direttore dell’Archivio riferiva di quanto deciso dall’Intendenza di Finanza con “Nota 8 corrente Rep. 2, n. 35186/2201”.

75 *Ivi*, carta del 28 dicembre 1916 del Ministero delle Finanze a quello dell’Interno; ASGF, 1917, Pos. 10 (*Affari generali*), fasc. 12 (Locali Vecchia

Posta da destinarsi all'Ufficio esportazione e agli Uffici), carta del 23 gennaio 1917 di Poggi al proprio dicastero.

76 ASGF, 1917, Pos. 10 (*Affari generali*), fasc. 12 (Locali Vecchia Posta da destinarsi all'Ufficio esportazione e agli Uffici), relazione dell'Ufficio tecnico di Finanza allegata alla carta del 19 gennaio 1917 della Direzione Generale Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione a Giovanni Poggi.

77 Per approfondimenti su Firenze negli anni della Prima Guerra Mondiale, vd. Ballini 2019; Giuntini 2019.

78 ACS, M.I., D.G. *Archivi di Stato, Affari generali e per provincia (1874-1939)*, b. 246, fasc. 19 (N. 8925.2 Firenze - Locali delle Poste e del M. Istruzione nel Palazzo degli Uffici, 1903-1919), telegramma del 7 febbraio 1917 del Gabinetto del Ministro dell'Interno.

79 *Ivi*, carta del 24 gennaio 1917, dalla quale emerge chiaramente che l'Autorità Militare, "alla quale oggi ogni cuore italiano si rivolge come ancora di salvezza", stesse sbagliando nell'agire senza ascoltare gli uffici civili competenti. Lo stesso sbaglio era già stato compiuto l'anno precedente (1916), allorquando si tentò "erroneamente" di occupare i locali di Via Laura nei quali era conservato l'Archivio della Corte dei Conti italiana, e "per non dire di molti altri errori da essa commessi e dalle Autorità Civili rimediati, di cui si parla dall'intera Città".

80 ASGF, 1917, Pos. 10 (*Affari generali*), fasc. 12 (Locali Vecchia Posta da destinarsi all'Ufficio esportazione e agli Uffici), carte di Poggi tutte del 6 febbraio 1917 a Orazio Bacci quale sindaco di Firenze, al Prefetto, al Ministero della Pubblica Istruzione e al Tenente Comandante della Divisione Militare Territoriale.

81 ACS, M.I., D.G. *Archivi di Stato, Affari generali e per provincia (1874-1939)*, b. 246, fasc. 19 (N. 8925.2 Firenze - Locali delle Poste e del M. Istruzione nel Palazzo degli Uffici, 1903-1919), carta del 6 marzo 1917 del Ministro della Guerra a quello dell'Interno.

82 *Ivi*, carta del 27 aprile 1917.

83 ASGF, 1917, Pos. 10 (*Affari generali*), fasc. 12 (Locali Vecchia Posta da destinarsi all'Ufficio esportazione e agli Uffici), carta del 19 aprile 1917 della Direzione Generale AA.BB.AA. a Giovanni Poggi.

84 *Ivi*, carte del 30 maggio, del 5 e 14 e 8 giugno e del 7 luglio 1917.

85 *Ivi*, carta con timbro d'entrata alle RR. Gallerie dell'11 luglio del 1917 e una del 14 luglio di Poggi all'Ingegnere Capo dell'Ufficio tecnico della Finanza.

86 *Ivi*, carta né datata né firmata.

87 *Ivi*, carte del periodo tra ottobre e dicembre 1917; ASGF, 1917, Pos. 8 (*Ufficio esportazione*), fasc. 1 (Locali per l'Ufficio esportazione), carte varie relative a diversi lavori da fare in particolare negli ex locali delle Poste destinati a Ufficio esportazione delle RR. Gallerie.

88 ASGF, 1918, Pos. 9 (*Affari generali*), fasc. 12 (Locali Vecchia Posta da destinarsi all'Ufficio esportazione e agli Uffici), carta di Poggi databile al 5 gennaio 1918 e quella di Marzi databile al 7 gennaio.

89 *Ivi*, carta del 25 gennaio 1918 del Ministero della Pubblica Istruzione a Giovanni Poggi.

90 *Ivi*, carta del 12 marzo 1918.

91 ACS, M.I., D.G. *Archivi di Stato, Affari generali e per provincia (1874-1939)*, b. 246, fasc. 19 (N. 8925.2 Firenze - Locali delle Poste e del M. Istruzione nel Palazzo degli Uffici, 1903-1919), carte del 12 e del 23 marzo 1918.

92 ASGF, 1918, Pos. 9 (*Affari generali*), fasc. 12 (Locali Vecchia Posta da destinarsi alle Gallerie e all'Ufficio esportazione), verbale del 16 agosto 1918 redatto in presenza di Poggi, del colonnello Arturo Tobia in qualità di direttore interno dell'Ospedale Militare, e del tenente Giuseppe Rossi quale ufficiale delegato della Direzione del Genio Militare di Firenze.

93 ASGF, 1920, Pos. 9 (*Ufficio esportazione*), fasc. 2 (Restituzione locali), carta di Poggi del marzo 1920.

94 ACS, M. I., D.G. *Archivi di Stato, Affari generali e per provincia (1874-1939)*, b. 246, fasc. 18 (N. 8925.2 Firenze - Archivio di Stato - Restauri delle facciate, 1920-1924), verbale di riunione del 29 settembre 1920 del Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici.

95 ASGF, 1919, Pos. 12 (*Affari generali*), fasc. 4 (Locali Vecchia Posta da destinarsi alla Galleria), carta del 19 febbraio 1919 di Poggi a Marzi.

96 *Ibid.* La carta del 19 febbraio chiarisce bene la distribuzione dei locali tra le singole amministrazioni a questa data, così come mette a conoscenza del fatto che sopra ad alcuni ambienti sul Lungarno degli Archibusieri, allora di proprietà del Genio Civile, si trovavano quelli "adibiti ad esposizione degli autoritratti".

- 97 *Ivi*, carte del 4 e del 10 ottobre 1919 di Poggi a Marzi.
- 98 ACS, M.I., D.G. *Archivi di Stato, Affari generali e per provincia (1874-1939)*, b. 246, fasc. 19 (N. 8925.2. Firenze – Archivio di Stato Palazzo degli Uffizi – Concessioni locali per casa del soldato, 1922), carta del 22 marzo del Comando della 13^a Divisione di Fanteria alla Direzione Generale dell'Amministrazione Civile.
- 99 Di Achille De Rubertis (1878?-1960?), subentrato a Demetrio Marzi nella direzione dell'Archivio di Stato di Firenze, è dato sapere unicamente che era nelle fila dell'Istituto fiorentino nella veste di primo archivistista già ai tempi del suo predecessore, per cui vedi *Calendario generale del Regno d'Italia* per gli anni indicati. Ampia la bibliografia da lui prodotta, che spazia da argomenti storici a quelli letterari, come dimostrano i titoli che si riportano: De Rubertis 1917; *Id.* 1926a; *Id.* 1926b; *Id.* 1933; *Id.* 1935; *Id.* 1936; *Id.* 1953a; *Id.* 1953b.
- 100 ACS, M.I., D.G. *Archivi di Stato, Affari generali e per provincia (1874-1939)*, b. 246, fasc. 19 (N. 8925.2. Firenze – Archivio di Stato Palazzo degli Uffizi – Concessioni locali per casa del soldato, 1922), carta del 5 aprile 1922 di De Rubertis alla Direzione Generale del Ministero dell'Interno.
- 101 Nello Tarchiani (Roma, 1878 - Pisa, 1941), funzionario a fianco di Corrado Ricci negli anni toscani del ravenante, nel 1926 venne nominato direttore delle Gallerie fiorentine, per cui vd. Maffii 1943; <https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/siusa/pagina.pl?TipoPag=prodpersona&Chiave=90803&RicLin=it> (s.a.). Vd. anche https://viesuseux.it/inventari/tarchiani_inventario-analitico.pdf (a cura di A. Spaccasassi).
- 102 ASGF, 1924, Pos. 1 (*Direzione*), fasc. 3 (Liquidazione alla Ditta Bruschi per lavori alla lanterna del laboratorio Restauri alla Vecchia Posta), carta del 23 settembre 1924.
- 103 ASGF, 1924, Pos. 1 (*Direzione*), fasc. 14 (Istituto Germanico di Storia dell'Arte nei locali delle RR. Poste).
- 104 <https://www.khi.fi.it/it/institut/ge-schichte.php> (s.a.).
- 105 Heinrich Bodmer (1885-1950), storico dell'arte formatosi all'Università di Basel, fu direttore del Kunsthistorisches Institut di Firenze dal 1922 al 1932, per cui vd. *Ivi*.
- 106 ASGF, 1924, Pos. 1 (*Direzione*), fasc. 14 (Istituto Germanico di Storia dell'Arte nei locali delle RR. Poste), carta del 31 maggio 1924 di Bodmer. Anche in questo caso le cose andarono molto per le lunghe, perché, sebbene l'assegnazione fosse avvenuta il 22 marzo 1923, a distanza di tempo (12 novembre 1924) il Direttore dell'Istituto tedesco si trovò costretto a sollecitare ancora una volta l'ufficializzazione dell'accordo, come testimoniato dalla copia di questo datata 14 novembre 1924 e firmata da Poggi, Bodmer e Orazi per il Ministro della Pubblica Istruzione.
- 107 ASGF, 1924, Pos. 1 (*Direzione*), fasc. 14 (Istituto Germanico di Storia dell'Arte nei locali delle RR. Poste), carta del 14 novembre 1924.
- 108 ASGF, 1928, Pos. 2 (*Galleria degli Uffizi*), fasc. 10 (Sicurezza locali), carta dell'11 ottobre 1928 di Dorini a Poggi, [Doc. 2]. Il Direttore dell'Archivio di Stato faceva notare a Poggi che la presenza dell'Istituto tedesco aveva già rappresentato “un non lieve pericolo a causa dell'impianto dell'illuminazione e dell'uso di molte stufe a petrolio”.
- 109 Umberto Dorini (Firenze, 1872-?), storico, come accademico dedicò i suoi studi alla storia di Firenze, di Dante e della famiglia Medici; come archivistista arrivò alla soprintendenza dell'istituto fiorentino dopo essere stato per tre anni direttore dell'Archivio di Stato di Lucca, per cui vd. ABI, II 215, 331-332.
- 110 ASGF, 1928, Pos. 2 (*Galleria degli Uffizi*), fasc. 10 (Sicurezza dei locali), carta del 18 ottobre 1928 di Poggi a Dorini, [Doc. 3].
- 111 *Ivi*, carta del 23 agosto 1928 di Dorini a Poggi, [Doc. 4].
- 112 *Ivi*, carta del 18 ottobre 1928 di Poggi al Direttore dell'Archivio di Stato.
- 113 *Ibid.*
- 114 Ciatti 2009, p. 290.
- 115 Bewer 2010, in particolare pp. 53-76; Bernardi 2014; Levi 2011, pp. 103-128; Catalano 2007, pp. 85-94. Per una sintesi dei diversi laboratori museali e accademici, vd. Cardinali – De Ruggeri 2013.
- 116 Per una scheda riassuntiva di quelli citati e degli altri laboratori scientifici istituiti tra la fine del XIX secolo e la fondazione dell'ICR si rimanda alla “Tabella 3 Fondazione dei Laboratori scientifici per i Beni Culturali 1888-1939” in Marabelli 2006; M. Ciatti 2009, p. 290.
- 117 Per cenni sulla storia dell'OIM (Office International des Musées), organismo per il dialogo

internazionale sulla museologia e la museografia nato nel 1926 per volere dell'International Commission on Intellectual Cooperation – League of Nations, vd. <https://atom.archives.unesco.org/records-of-international-museums-office-oim>, <https://atom.archives.unesco.org/international-institute-of-intellectual-co-operation> e www.icom-italia.org/la-nostri-storia/ (s.a.).

118 Per una sintesi delle diverse carte del restauro, vd. Rocchi 1994, p. 505 e sgg.

119 Per approfondimenti sul Gabinetto pinacologico e quello di restauro, vd. Mandolesi 2003; Cardinali *et alii* 2002, pp. 30-32, 53-54; Cerasuolo 2013.

120 Cardinali – De Ruggieri 2013, cit.

121 *Restauro (ad vocem)*, in *Enciclopedia italiana (Treccani)*: http://www.treccani.it/enciclopedia/restauro-res-3c1c79f6-8bb6-11dc-8e9d-0016357eee51_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (a cura di G. Giovannoni).

122 Cardinali *et alii* 2002, p. 51.

123 Mieli – Foraboschi 2014; Ducci 2005. Per un quadro più ampio su “Mouseion” e il dibattito sui musei alla soglia degli anni Trenta, vd. Dalai Emiliani 2008.

124 Mieli – Foraboschi 2014, cit.; Caneva 1986; Ciatti 2015, cit.; Borghese Bruschi 2018. Relativamente ai ‘lavati’ degli Uffizi e alla polemica che coinvolse anche le opere pittoriche sottoposte alla giurisdizione comunale fiorentina, vd. ASGF, *Archivio Giovanni Poggi, Serie VII*, n. 138 (Documentazione varia), fasc. 17.

125 Per Fernando Perez (Buenos Aires, 1863 - Parigi, 1935), vd. Battifoglia 2018, in particolare n. 43 p. 130; https://archive.org/stream/IlPoliclinicoSezionePraticaAnno1927Parte1/Il%20policlinico%20sezione%20pratica%20anno%201927%20%20parte%201_djvu.txt (s.a.).

126 Catalano 2013.

127 Per il pinacoscopio quale strumento finalizzato a un'applicazione scientifica dell'esame in luce radente, vd. De Rosa 2005; Cerasuolo 2013, cit.; Cardinali – De Ruggieri 2013, cit.

128 Cerasuolo 2013, cit.

129 Prisco 2014.

130 Ercolino 2010-2011.

131 ASGF, 1933, Pos. 11 (*Affari generali*), fasc. 12 (Locali Vecchia Posta da destinarsi alle Gallerie), carte del 3 e 10 marzo 1933.

132 Ivi, planimetria del piano terra dell'ala degli Uffizi corti tra Piazza della Signoria, Chiasso dei Baroncelli, Via Lambertesca e Piazzale degli Uffizi, per cui vd. anche Mieli – Foraboschi 2014.

133 Pietro Tricarico (?), giurista, fu direttore generale per le Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione e Consigliere di Stato, per cui vd. ABI, II 364, 126-127.

134 Roberto Paribeni (Roma, 1876-1956), archeologo con molteplici campagne di scavo tra Montenegro, Eritrea, Egitto, Creta e Asia Minore, accademico d'Italia, fu direttore generale per le Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione dal 1928 al 1933, e docente universitario di Archeologia e di Storia antica dal 1930 al 1951, per cui vd. Paribeni 2014 e versione *on line* https://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-paribeni_%28Dizionario-Biografico%29/.

135 ASGF, 1911, Pos. 1 (*Direzione*), fasc. 13, carta dell'8 ottobre 1911 del Direttore delle RR. Gallerie ai restauratori delle stesse.

136 Giotto Corinti (Firenze, ?-?), figlio di Corinto Corinti (1843-1930), fu “falegname ebanista”, come risulta dall'elenco degli alunni della Scuola professionale delle Arti Decorative e Industriali di Firenze, da lui frequentata dal 1891 al 1897, gli stessi anni in cui lavorava con lo zio Stefano Corinti, per cui vd. Bossi – Gentilini 2001, pp. 85-86. È lui stesso a firmarsi “falegname” sul telaio ligneo del *Cristo Pellegrino accolto dai Domenicani* dell'Angelico nel chiostro di Sant'Antonino nel convento di San Marco, lunetta strappata da Domenico Fiscali o un certo Incarini, per cui vd. Bandini – Ciccone 2007.

137 Mieli – Foraboschi 2014, cit.

138 Incerpi 2011, cit., pp. 190, 209, 315-316, 322, 327, 331; Thau 2014, pp. 53-54, 169.; *Ead.* 2017, pp. 70, 120, 130.

139 ASGF, *Archivio Giovanni Poggi, Restauri*, n. 18, in Incerpi 2017. Fabrizio Lucarini (Lucca, 1861 - Firenze, 1928), restauratore figlio dell'ebanista Iacopo, intervenne tanto su tele e tavole quanto su dipinti murali, per cui vd. Torresi 1999, p. 89.

140 Toesca 1928.

141 *Ibid.*

142 Paolucci 1986, cit., p. 15.

143 ASGF, *Archivio Giovanni Poggi, Serie VII*, n. 138, *Restauri*, fasc. 18, carta del 15 aprile 1913, [Doc. 5].

144 ASGF, *Archivio Giovanni Poggi, Carteggio*, n. 172, in Incerpi 2017, cit.

- 145 *Ibid.*
- 146 ACS, M.P.I., AA.BB.AA. *Divisione I (1908-1924)*, b. 701, fasc. 28, carta del 16 agosto 1916.
- 147 *Ivi*, carta del 24 agosto 1916.
- 148 Per il quadro complessivo delle iniziative, vd. Cecchini 2016. Per l'Office International des Musées, vd. Meyer – Savoy 2014, cit.
- 149 ASGF, *Archivio Giovanni Poggi, Serie VII*, b. 138, *Restauri*, fasc. 18, [Doc. 5].
- 150 La decisione di trasferire l'istituto, a cui annettere la Calcografia, venne presa in occasione della prima adunanza del Consiglio Superiore per le Antichità e le Belle Arti (25 gennaio 1909) a cui parteciparono: Visconti Venosa (vice-presidente), Bernabei, Bistolti, Boito, Boni, Cantalamessa, Cavenaghi, Calandra, Comparetti, D'Andrade, De Petra, Ferrari, Ghirardini, Guerra, Levi, Mazzanti, Milani, Molmenti, Orsi, Salinas, Sartorio (consiglieri), e Ricci in qualità di direttore generale delle Belle Arti, per cui vd. *Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti*, in "Bollettino d'arte", n. 3, 1909, pp. 116-117 e Castelli 1908.
- Sono questi gli anni in cui Corrado Ricci era alla Direzione Generale del Ministero della Pubblica Istruzione (1906-1919) e Luigi Rava era ministro dello stesso dicastero (1906-1909). È a quest'ultimo che si deve, tra le tante cose, l'istituzione del Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti (27 giugno 1907, n. 386), di cui fecero parte, per la Sezione seconda dedicata all'Arte Medievale e Moderna, anche Giulio Cantalamessa, Adolfo Venturi e a Luigi Cavenaghi, per cui vd. Dalla Negra 1992.
- Le numerose polemiche sui restauri compiuti in questi anni portarono alla nomina di esperti che sovrintendessero ai restauratori, in particolare per gli interventi più delicati. In questo quadro, nel 1912, a Milano venne nominata una commissione al fine di studiare la possibilità di creare una scuola di restauro per la formazione di professionisti del settore, di cui fece parte il citato Cavenaghi, per cui vd. Manoli 2006.
- 151 *Regolamento organico del R. Istituto di Belle Arti di Roma*, in "Bollettino d'arte", n. 12, 1908, pp. 474-477. Il corso era finalizzato alla formazione artistica e prevedeva discipline fondamentali quali il disegno, la prospettiva, la teoria delle ombre, gli elementi di architettura e altro ancora al triennio; panneggi, decorazione ornamentale modellata e dipinta, anatomia, storia dell'arte, tecniche delle pitture e delle sculture, solo per citare alcune materie al biennio.
- 152 Ernesto Schiaparelli (Biella, 1856 - Torino, 1928), egittologo, diresse il Museo Egizio di Firenze dal 1880 al 1894, per poi essere nominato direttore dell'Egizio di Torino (1894-1908), per cui vd. Greco 2018 (versione *on line*, https://www.treccani.it/enciclopedia/ernesto-schiaparelli_%28Dizionario-Biografico%29/).
- 153 Bertelli *et alii* 2013; D'Amicone *et alii* 2014; Vigna 2016.
- 154 *Ibid.*
- 155 ASGF, *Archivio Poggi, Serie VII*, n. 138, *Restauri*, n. 18, carta di Lucarini del 15 aprile 1913, [Doc. 5].
- 156 ASGF, 1925, *Pos. 2 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 1 (*Restauri architettonici*), carta dell'8 settembre 1924.
- 157 *Ivi*, articolo su "Il nuovo giornale", giovedì 11 febbraio 1926, s.n.p.
- 158 *Ibid.*
- 159 Agostini *et alii* 1979, pp. 350-352.
- 160 *Ibid.*
- 161 Francesco Pellati (Strevi (Alessandria), 1882-?), archeologo, si occupò prevalentemente di Vitruvio e di architettura classica e di antichità romane della penisola iberica. Fu ispettore generale delle Antichità e Belle Arti, direttore del "Bollettino d'arte", ministro per l'Italia del Comitato di Direzione dell'Office International des Musées, del Comitato permanente della Carta dell'Impero Romano e del Comitato permanente per i Congressi Internazionali di Archeologia, per cui vd. ABI, II 453, 21-23.
- 162 ASGF, 1926, *Pos. 2 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 1 (Valutazione condizioni statiche), carte varie, in cui è riportato anche il nome dell'architetto, tale Ezio Cerpi.
- 163 ASGF, 1925, *Pos. 2 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 9 (Perizia per i lavori di costruzione di uno scalone), perizia del 20 dicembre 1920, [Doc. 6].
- 164 Inserito in parte del cortile della Posta e più esattamente "sulla strada sul lato opposto alla sopradetta scala in entrata", lo scalone avrebbe collegato due piani: quelli nell'ala sinistra sottostanti alla Galleria degli Uffizi allora utilizzati dall'Istituto tedesco al primo piano e quelli impiegati come magazzini degli arazzi al secondo, in *Ivi*.
- 165 Effettivamente, come riferito nel catalogo di Poggi del 1926, nel 1924 la collezione venne espo-

sta in sei stanze in corrispondenza della Loggia dei Lanzi, per cui vd. Giusti 2007, pp. 39-49.

166 ACS, M.I., D.G. *Archivi di Stato, Affari generali e per provincia (1874-1939)*, b. 330, fasc. 131, sf. 2, carta del 3 giugno 1929 e vd. anche la carta del 14 giugno e del 7 agosto 1929.

167 ACS, M.P.I., AA.BB.AA., *Divisione III (1939-1949)*, b. 86, fasc. 6, carta del 7 febbraio 1928; ACS, M.I., D.G. *Archivi di Stato, Affari generali e per provincia (1874-1939)*, b. 330, fasc. 131, sf. 2, carta del 10 luglio 1929.

168 ASGF, 1928, Pos. 2 (*Galleria degli Uffizi*), fasc. 6, carta del 9 ottobre 1929.

169 *Ivi*, carta del 27 giugno 1932.

170 ACS, M.P.I., AA.BB.AA., *Divisione III (1939-1949)*, b. 86, fasc. 6, carta del 2 ottobre 1931.

171 *Ivi*, carta del 19 luglio 1932 di Tarchiani alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti.

172 Per la storia della Biblioteca Nazionale di Firenze, vd. Mannelli Goggioli 2000; Cinelli 1999, pp. 15-24; Alessandri *et alii* 2011; Del Bono 2013; <https://www.bncf.firenze.sbn.it/biblioteca/la-nuova-sede-della-biblioteca-nazionale/> (s.a.).

173 Fava 1936; Masini 2015, pp. 44-46. Nel 1905 la progettazione del nuovo palazzo delle Poste è inquadrata nel più ampio dibattito sulla riqualificazione del centro storico di Firenze, per cui vd. *Per un palazzo e per un concorso* 1905, p. 4 e <https://www.bncf.firenze.sbn.it/biblioteca/la-nuova-sede-della-biblioteca-nazionale/> (s.a.).

174 ACS, M.P.I., AA.BB.AA., *Divisione III (1939-1949)*, b. 86, fasc. 6, verbale del 12 luglio 1933 del Consiglio Superiore – Sezione II.

175 *Ivi*, carta del 31 ottobre 1933 e relativo verbale della riunione.

176 *Ivi*, carta del 16 dicembre 1935 di Poggi alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti.

177 *Ivi*, carta del 12 dicembre al 1935 di Nello Tarchiani, [Doc. 7]. In aggiunta a tutto ciò, entrò in scena anche il Podestà di Firenze, chiedendo i locali lasciati liberi per collocarvi gli uffici comunali, cosa che, evidentemente, non ebbe seguito in osservanza alla logica seguita sin qui di destinare il palazzo degli Uffizi ai tre istituti lì già presenti, per cui vd. ACS, M.P.I., AA.BB.AA., *Divisione III (1939-1949)*, b. 86, fasc. 6, carta databile all'inizio del 1936 e sgg.

178 *Ivi*, carta del 27 marzo 1936.

179 *Ivi*, carta del 16 aprile 1936.

180 *Ivi*, verbale del sopralluogo del 6 giugno 1936, firmato da Giovanni Poggi, Pietro Tricarico, direttore generale delle Antichità e Belle Arti, Antonio Panella, direttore dell'Archivio di Stato di Firenze, ed Eugenio Giani, ingegnere capo dell'Ufficio tecnico di Finanza di Firenze; sempre *Ivi*, carta del 16 dicembre 1936 di Poggi alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti.

181 *Ibid.*

182 Dopo il periodo del 'General Comando', il Palazzo de' Giudici venne destinato ad accogliere i manoscritti della Biblioteca Nazionale (1885) e l'ultimo piano fu assegnato al bibliotecario. In seguito alla morte di quest'ultimo (1905), Corrado Ricci fece richiesta al Ministero della Pubblica Istruzione del grande alloggio divenuto oramai disponibile, al fine di congiungerlo alla Galleria degli Uffizi, specificando che l'intera sistemazione era finalizzata al trasferimento in quei locali del Gabinetto delle stampe e dei disegni, oltre a quello dell'Archivio fotografico e della Libreria, per cui vd. Luperini – Maffei 1978.

183 Becherucci 1978.

184 ACS, M.P.I., AA.BB.AA., *Divisione III (1939-1949)*, b. 86, fasc. 6, carta del 5 febbraio 1937 e sgg.

185 *Ivi*, carta di Bottai del 18 marzo 1937.

186 *Ibid.*

187 Monciatti 2010, p. 63.

188 ACS, M.P.I., AA.BB.AA., *Divisione III (1939-1949)*, b. 86, fasc. 6, minuta di Bottai del 18 marzo 1937.

189 La Commissione, presieduta da Ugo Ojetti, era composta da Felice Carena (accademico d'Italia), Antonio Maraini (commissario del Sindacato pittori e scultori), Giovanni Poggi (Soprintendenza per la Toscana), Nello Tarchiani (soprintendente alle Opere di Antichità e d'Arte di Bari), Carlo Gamba (ispettore onorario dei Monumenti), Mario Salmi (ordinario di Storia dell'Arte all'Università di Firenze), Pio Berti (presidente della Commissione Diocesana per l'Arte Sacra), Augusto Contini Bonacossi (rappresentante dell'Ente Provinciale per il Turismo), Filippo Rossi (direttore per la Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna), Ugo Procacci (ispettore della Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna di Firenze) e Roberto Salvini (allora appena nominato ispettore presso la Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna di

Trento) in qualità di segretari, e Raffaello Bacci quale segretario amministrativo, in *Ivi*, carta del 5 febbraio 1937 del Podestà di Firenze al Ministro dell'Educazione Nazionale. La "Mostra giottesca" venne allestita nei locali appena lasciati liberi dalla Biblioteca Nazionale, per cui vd. Monciatti 2010, cit., in particolare pp. 24-25.

190 La sala dedicata ai resti dell'Ara Pacis si trovata al principio del primo corridoio, esattamente all'angolo tra Piazzale degli Uffizi e Via della Ninna, nei locali sovrastanti la chiesa di San Pier Scheraggio, per cui vd. R. *Galleria degli Uffizi - Firenze. Catalogo topografico illustrato con note fotografiche*, Firenze 1929. Questa andava a sostituire la precedente sistemazione degli altorilievi marmorei dell'Ara Pacis voluta da Enrico Ridolfi (come da lui stesso riferito), sostituita nel 1920 con una sala a essi appositamente dedicata, per cui vd. Ridolfi 1905, cit., pp. 10-11; Berti 1979b, cit., (in particolare p. 39).

191 ACS, M.P.I., AA.BB.AA., *Divisione III (1939-1949)*, b. 86, fasc. 6, appunto (databile al novembre del 1937) del Direttore Generale Antichità e Belle Arti al Ministro della Pubblica Istruzione.

192 *Ivi*.

193 Raffaele Niccoli (spesso citato come Raffaello, La Spezia, 1897-?), ingegnere, fu soprintendente alle Gallerie e Musei di Siena, per cui vd. Tinacci 2011.

194 ACS, M.P.I., AA.BB.AA., *Divisione III (1939-1949)*, b. 86, fasc. 6, relazione di massima del 30 ottobre 1937 di Raffaello Niccoli, [Doc. 8].

195 *Ivi*, carta del 6 novembre 1937 di Poggi alla Direzione Generale del Ministero dell'Educazione Nazionale. Riferimento ai problemi finanziari relativi al riordinamento delle collezioni è chiaramente fatto anche da Arturo Jahn Rusconi nel suo articolo su "Il Marzocco" alla fine del 1932, nel quale viene riferito che gli autoritratti avevano trovato finalmente posto in alcune sale in fondo al terzo corridoio degli Uffizi, per cui vd. Rusconi 1932, pp. 2-3.

196 ASGE, 1949, Pos. 14 (*Gabinetto restauri*), fasc. 1 (Locali destinati al Laboratorio di restauro), carta del 21 febbraio 1949 di Abbadessa alla Direzione Generale del Demanio, [Doc. 9].

197 *Ivi*, carta manoscritta attribuibile a Poggi e databile al marzo 1949.

198 *Ivi*, carta di Poggi in risposta a quella del 21 febbraio 1949 di Abbadessa, [Doc. 10].

199 *Ivi*, carta manoscritta attribuibile a Poggi e databile al marzo 1949.

200 *Ivi*, carta del 18 giugno 1949 di Abbadessa, [Doc. 11].

201 ACS, AA.BB.AA., *Divisione Affari generali e personale (Divisione prima già Divisione seconda poi tredicesima)*, *Fascicoli personali ex carriera direttiva (Divisione prima)*, b. Ugo Procacci.

202 *Ivi*, fasc. Procacci Ugo / N.o a Firenze il 31-3-1905 / Dirigente Superiore / Cessato il 1-4-1940), Rapporto informativo per il 1962.

203 *Ivi*, fasc. Procacci Ugo / N.o a Firenze il 31-3-1905 / Dirigente Superiore / Cessato il 1-4-1940), Stato matricolare.

204 *Ivi*, fasc. Soprintendente Ugo Procacci, carta del 3 luglio 1933 di Poggi alla D.G. AA.BB.AA. Ancor più esattamente, Procacci prestò servizio come "Salariato Temporaneo" dal 9 maggio 1930 al 15 agosto 1933, in *Ivi*, fasc. Soprintendente Ugo Procacci, richiesta di indennità di buonuscita del 21 gennaio 1967 di Procacci alla Direzione Generale - Servizi pensionistici dell'E.N.P.A.S.

205 *Ivi*, Stato matricolare [dal 16 agosto 1933 al 10 aprile 1972].

206 Spadolini 1977.

207 Procacci 1936, cit.

208 Gaetano Lo Vullo (Licata, 1904 - Firenze, 1976), restauratore e cognato di Ugo Procacci, fu direttore tecnico del Gabinetto restauri, per cui vd. Torresi 1999, cit., pp. 88-89. Per riferimenti agli interventi di restauro di Lo Vullo e di tutti gli altri, vd. Ciatti 2006, cit., pp. 153-172. Per una sintesi del pensiero di Gaetano Lo Vullo, vd. Lo Vullo 1949.

209 Teodosio Sokolow, spesso citato anche come Sokoloff, attivo dal terzo decennio del Novecento, operò per la Soprintendenza fiorentina, restaurando, tra le tante opere, anche il dipinto murale con la *Crocifissione* dell'Angelico al Museo di San Marco, per cui vd. Torresi 1999, cit., p. 132.

210 Gino Masini (Firenze, 1923-1991), restauratore, fu attivo per la Soprintendenza come per l'Opificio delle Pietre Dure, ove svolse attività di insegnante, per cui vd. Torresi 1999, cit., p. 95.

211 Procacci 1936, pp. 364-383.

212 Circolare del 14 marzo 1903, per cui vd. Incerpi 2017, cit., in particolare n. 34.

213 Rinaldi 1998, cit., p. 91, nota 389; Ciatti 2009, cit., p. 265.

- 214 Incerpi 2017, cit.
- 215 Per approfondimenti su Domenico Fiscali (Firenze, 1858-1930), vd. Rinaldi 1998, *passim*.
- 216 Gurrieri *et alii* 1998, *passim*.
- 217 Per Otto Vermehren (Güstrow, 1861 - Firenze, 1917), vd. Caneva 1986; Paolucci 1986, cit., pp. 33-39; Torresi 1996, p. 204; Ciatti 2009, cit., pp. 266-268; Incerpi 2011, cit., pp. 236-241; Falconi 2018; Thau 2017, in particolare pp. 6, 12, 16-17.
- 218 A Luigi Grassi (Genzano (RM), 1858 - Firenze, 1937) non molto tempo fa è stata dedicata una tesi di laurea che permette di conoscere vita e opere del “valente pittore e restauratore”, per cui Ridolfi 1905, p. 23 e Tabani a.a. 2017-2018.
- 219 Guido Filippo Valente Fiscali (Pisa, 1889 - Genova, *post* 1946), restauratore figlio di Domenico e nipote di Filippo, fu attivo prevalentemente sul territorio fiorentino e del suo circondario, per cui vd. Torresi 1999, cit., pp. 65-66 e Roani Villani 1999.
- 220 Incerpi 2017, cit.
- 221 Thau 2017, cit., pp. 15-16, 57-64.
- 222 Ciatti 2009, cit., pp. 266-268.
- 223 Caneva 1986, cit.
- 224 Ciatti 2009, pp. 266-269.
- 225 Per approfondimenti sulla vita e le opere di Luigi Cavenaghi (Caravaggio, 1844 - Milano, 1918), vd. Manoli 2006; Panzeri 2007. In particolare per il contesto storico in cui il restauratore lombardo si trovò a operare, vd. Zanardi 2016.
- 226 Cecchini 2007.
- 227 Bencivenni *et alii* 1992, cit., pp. 198-204.
- 228 Cavenaghi 1912.
- 229 ASGF, 1932, Pos. 11 (*Affari generali*), fasc. 14 (Relazione attività della Soprintendenza, decennale dell’Era fascista), Relazione sui restauri dei monumenti e degli oggetti d’arte eseguiti nel I decennio dell’era fascista 1922-1932, [Doc. 12]. Il rapporto è costituito da 64 pagine dattiloscritte e indicizzato per gli argomenti seguenti: RR. Gallerie e Musei fiorentini, Province (Firenze, Arezzo, Livorno, Lucca, Massa Carrara, Pisa, Pistoia), R. Opificio delle Pietre Dure. A loro volta, i capitoli sono suddivisi in restauro dei beni immobili e di quelli mobili (conservati all’interno dei primi).
- 230 ACS, M.P.I., AA.BB.AA., *Divisione II (1929-1933)*, b. 111 (Lavori da eseguirsi nel corrente esercizio), carta dell’8 aprile 1929 di Poggi alla D.C. AA.BB. AA.
- 231 ASGF, *Archivio Giovanni Poggi, Serie I*, b. 11, l. 132-134, carta del 13 ottobre e sgg.
- 232 ACS, M.P.I., AA.BB.AA., *Divisione II (1929-1933)*, b. 111 (Lavori da eseguirsi nel corrente esercizio), carta dell’8 aprile 1929 di Poggi alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti.
- 233 ASGF, 1932, Pos. 11 (*Affari generali*), fasc. Relazione sui restauri dei monumenti e degli oggetti d’arte eseguiti nel I decennio dell’era fascista 1922-1932, [Doc. 12]. Per l’intervento sulla *Madonna in trono* di Pietro Lorenzetti, vd. Ciatti 2015, cit.
- 234 ASGF, 1926, Pos. 1 (*Direzione*), fasc. 4 (Lucarini Fabrizio – Restauratore di dipinti – Atti ad esso relativi), [Doc. 13] e AGE, 1927, Pos. 2 (*Galleria degli Uffizi*), fasc. 2 (Dipinti inviati in restauro).
- 235 Tutti i dipinti indicati nella perizia furono sottoposti a un “completo restauro”, per cui vd. ASGF, 1926, Pos. 1 (*Direzione*), fasc. 4 (Lucarini Fabrizio – Restauratore di dipinti – Atti ad esso relativi), [Doc. 13].
- 236 ASGF, 1932, Pos. 11 (*Affari generali*), fasc. Relazione sui restauri dei monumenti e degli oggetti d’arte eseguiti nel I decennio dell’era fascista 1922-1932, [Doc. 12]
- 237 ASGF, 1926, Pos. 1 (*Direzione*), fasc. 4 (Lucarini Fabrizio – Restauratore di dipinti – Atti ad esso relativi), Preventivo per il restauro di antichi dipinti acquistati nell’ultimo decennio 1910-1920, [Doc. 13].
- 238 *Ibid.*
- 239 *Ivi*, carta del 16 dicembre 1926 della Direzione delle Gallerie fiorentine all’Ufficio Distrettuale delle Imposte Dirette.
- 240 ASGF, 1927, Pos. 2 (*Galleria degli Uffizi*), fasc. 2 (Dipinti inviati in restauro).
- 241 Per un quadro più completo sulla figura di Augusto Vermehren, vd. Mazzoni 2008.
- 242 ASGF, 1932, Pos. 11 (*Affari generali*), fasc. 14 (Relazione attività della Soprintendenza, decennale dell’Era fascista), Relazione sui restauri dei monumenti e degli oggetti d’arte eseguiti nel I decennio dell’era fascista 1922-1932, [Doc. 12].
- 243 All’interno della Serie I dell’Archivio Poggi sono conservate 12 lettere intercorse tra Poggi e

Guido Fiscali tra il 1916 e il 1922, per cui vd. *L'Archivio di Giovanni Poggi (1880-1961). Soprintendente alle Gallerie Fiorentine* 2011, p. 61. Altra corrispondenza, in questo caso tra Fiscali e Nello Tarchiani, è conservata presso l'Archivio Vieusseux, per cui vd. https://www.vieusseux.it/inventari/tarchiani_inventario-analitico.pdf (a cura di A. Spaccasassi).

244 ASGF, 1932, Pos. 11 (*Affari generali*), fasc. 14 (Relazione attività della Soprintendenza, decennale dell'Era fascista), Relazione sui restauri dei monumenti e degli oggetti d'arte eseguiti nel I decennio dell'era fascista 1922-1932, [Doc. 12]. Per una sintesi degli interventi compiuti da Augusto Vermehren negli anni successivi a quelli indicati, vd. Ciatti 2009, pp. 293, 302, 308, 366; *Id.* 2015.

245 ACS, M.P.I., AA.BB.AA., *Divisione II (1929-1933)*, b. 111, fasc. Verifica di cassa, registro di cassa del 16 maggio 1933 firmato da Poggi e Carlo Gherardelli, Segretario Economo della Soprintendenza.

246 ASGF, 1941, *Posizione 12 (Ufficio Restauri)*, fasc. 1 (Richiesta di fondi per Ufficio Restauri), carta del 7 maggio 1941 di Procacci a Cesare Brandi.

247 ASGF, 1932, Pos. 11 (*Affari generali*), fasc. 14 (Relazione attività della Soprintendenza, decennale dell'Era fascista), Relazione sui restauri dei monumenti e degli oggetti d'arte eseguiti nel I decennio dell'era fascista 1922-1932, [Doc. 12].

248 ACS, M.P.I., AA.BB.AA., *Divisione II (1929-1933)*, b. 111, fasc. Lavori da eseguirsi nel corrente esercizio.

249 Per un quadro completo delle spese per i lavori fatti, vd. *Ivi*, Relazione sul funzionamento della Soprintendenza dell'8 aprile 1929, [Doc. 14].

APPENDICE DOCUMENTARIA

Avvertenza

Nella trascrizione dei documenti, ho scelto di mantenere quanto più possibile la lezione originale, intervenendo su punteggiatura, accentuazione, apostrofo, grafia delle parole e dei nomi propri, sciogliendo le abbreviazioni solo quando strettamente necessario al fine della comprensione del testo.

I documenti sono riportati integralmente, salvo l'omissione di alcuni brani (assolutamente non necessari per la comprensione del testo), così come per le parole o le lettere indecifrabili e le lacune, tutto indicato da [...]. Ho altresì mantenuto la sottolineatura originale di parole e/o frasi, mentre quelle cancellate nel testo originale sono trascritte barrate, e con le (?) ho indicato le parole incerte nella decifrazione.

Abbreviazioni

ACS, Archivio Centrale dello Stato, Roma

ASGF, Archivio Storico delle RR. Gallerie fiorentine, Firenze

[Doc. 1]

ACS, M.I., D.G. *Archivi di Stato, Affari generali e per provincia (1874-1939)*, b. 246, fasc. 19 (N. 8925.2 Firenze - Locali delle Poste e del M. Istruzione nel Palazzo degli Uffizi, 1903-1919)

Direzione del R. Archivio di Stato
di Firenze

Firenze, a dì 14 novembre 1910

On. Ministero dell'Interno
Direzione Generale Amministrazione Civile
Roma

Oggetto: Cessione provvisoria di locali

Al primo e al secondo piano del fabbricato posto in Via Lambertesca n. 6 addetto a questo Archivio, si trovano varie stanze (alcune delle quali già occupate dai quartieri degli uscieri, che furono obbligati a lasciarli l'anno scorso per effetto dei provvedimenti di sicurezza) ora vuote. Come ben sa il Superior Ministero, questa Direzione ha ritenuto fin qui utile di aspettare a proporre l'adattamento e la scaffalatura per deporvi i documenti, che venisse decisa la cessione all'Archivio degli adiacenti locali ora occupati dalla On. Direzione delle Poste e dei Telegrafi, la quale dovrà presto passare nel palazzo che per essa si vien costruendo; e ciò per risparmiare allo Stato spese notevolissime, le quali fra pochi anni sarebbero inutili, giacché i locali dell'Archivio e quelli delle

Poste sono tra loro così connessi che dovrebbero di nuovo adattarsi con criterio uniforme.

Fin dal luglio p.p. la Direzione predetta, avendo urgente bisogno di locali, chiedeva il mio consenso per l'occupazione di alcuni fra i sopra ricordati, aggiungendo che tale occupazione sarebbe stata assolutamente precaria, poiché il nuovo palazzo in costruzione avrebbe dovuto «essere ultimato in tre anni, a decorrere dal giugno decorso secondo una speciale clausola della relativa convenzione». Anche l'On. Intendenza di Finanza mi faceva contemporaneamente la stessa richiesta. Risposi all'una e all'altra che, trovandosi quest'Archivio in gran bisogno di locali, non avrei potuto proporre al Superior Ministero la cessione di alcuno tra essi, eccetto che venisse promessa la cessione, a suo tempo, all'Archivio di quelli ora occupati dalla Posta; nel qual caso mi sarebbe parso opportuno differire gli adattamenti, perché potessero essere fatti poi tutti insieme, con spesa comparativamente minore e criteri più razionali. Cercai inoltre di dimostrare all'Intendenza con antiche e nuove ragioni la necessità che ha l'Archivio di quei locali, il diritto che, per ragioni molteplici, e direi quasi naturali, vi può accampare. Aver ciò dichiarato in più occasioni gl'illustrissimi Signori ispettori qui mandati da codesto On. Ministero; volerlo l'opinione pubblica e le persone più intendenti; essere impossibile, per ragioni di sicurezza, destinare quei locali ad uffici ordinari moderni, o ad usi privati, essersi fin dal 1860 pensato dal Governo all'isolamento della fabbrica degli Uffici da destinarsi unicamente all'Archivio, alla Biblioteca, alla Galleria; solo per l'avvenimento straordinario della Capitale essersi potuto lì collocare un ufficio moderno come la Posta; frequenti essere stati in questa fabbrica gl'incendi, uno dei quali il 26 ottobre '62 non potuto domare, riuscito, solo per caso fortunato, innocuo e che pur tuttavia sollevò le grida unanimi e le proteste della stampa contro le autorità accusate quasi nuovi barbari ed esser tempo di decidere, non trattandosi più di dovere aspettare sei ma appena tre anni lo sgombero della Posta etc.

L'On. Intendenza riconobbe, in genere, la bontà di tali e tante ragioni, scrivendomi il dì 5 del passato mese di ottobre: «alla cessione in uso di codesto On. Archivio di Stato dei locali che saranno lasciati liberi dalla Direzione Provinciale delle Poste l'Amministrazione Demaniale si è già, in massima, pronunciata favorevolmente. Rimane a vedersi se la consegna debba, o meno, estendersi a tutti i sessantotto ambienti, che attualmente sono occupati dalla predetta Direzione; ma su di ciò un'intesa sarà facile, non potendosi disconoscere, che non è solo alle pressanti esigenze odierne che codesto On. Archivio deve provvedere, ma ancora alle necessità future. In proposito io non posso, pel momento, assumere formali impegni; tengo per altro ad assicurarla che, a suo tempo, non mancherei di spiegare tutta la mia azione, acciò i suoi legittimi desiderî siano accordati».

Parendomi così quasi assicurata all'Archivio la cessione fra pochi anni dei locali della Posta, crederei opportuno soprassedere all'adattamento dei locali contermini di Via Lambertesca, i quali potrebbero quindi esser ceduti precariamente a quella Direzione, tanto più che vi sono una quarantina di stanze da adattare nel frattempo nella parte degli Uffici che risponde sul Lungarno degli Archibusieri e alla torre dei Pulci e sue adiacenze.

Pregherei quindi di volermi autorizzare a cedere per mezzo dell'Amministrazione Demaniale,

in via affatto provvisoria, e cioè per circa tre anni, quanti ne occorreranno perché sia condotto a fine il nuovo palazzo delle Poste, le stanze suddette di Via Lambertesca, a patto ancora che siano in esse prese e osservate tutte le necessarie prescrizioni contro pericoli d'incendio.

Il Direttore
Marzi

[Doc. 2]

ASGF, 1928, Pos. 2 (Galleria degli Uffizi), fasc. 10 (Sicurezza locali)

R. ARCHIVIO DI STATO DI FIRENZE

Firenze, lì 11 ottobre 1928 Anno VI

Al Chiar.mo Sig. SOPRINTENDENTE
ALL'ARTE MEDIOEVALE E MODERNA PER LA TOSCANA
FIRENZE

OGGETTO: Sicurezza dei locali

A scanso di responsabilità e in adempimento a un mio preciso dovere, mi permetto di richiamare l'attenzione della S.V. Chiar.ma sopra un fatto che costituisce un nuovo pericolo per la sicurezza di quest'Archivio e che viene a contrastare a quel saggio proposito sul quale in passato si erano sempre trovate d'accordo le due nostre Soprintendenze, di procurare cioè che i locali della Galleria degli Uffizi e dell'Archivio di Stato rimanessero assolutamente isolati.

Mi consta infatti che nei locali che cotesta Soprintendenza aveva ceduto in passato all'Istituto Storico Tedesco, dopo il trasloco di questo, (di cui mi ero molto compiaciuto, costituendo la permanenza anche di esso Istituto un non lieve pericolo a causa dell'impianto dell'illuminazione e dell'uso di molte stufe a petrolio), è stato collocato un laboratorio di restauro il quale confina per buon tratto con stanze d'Archivio da cui, in un punto, è separato, in parte da un leggero muro a sopramattone, e in parte da una semplice rosta.

In tale laboratorio trovasi ammassati legnami di varie specie; e poiché si è veduto che vi si eseguono lavori di falegname e di cassai, è necessario ritenere che vi accenda il fuoco, il che rappresenta uno speciale pericolo a causa del legname minuto che vi si trova e dei trucioli e altri detriti della lavorazione.

Prego quindi la S.V. Chiar.ma di voler provvedere a togliere questo inconveniente, di cui o direttamente o per mezzo di un suo incaricato potrà accertarsi per quanto riguarda quest'Archivio, mediante una visita, che mi sarebbe assai gradita.

IL SOPRINTENDENTE
(U. Dorini?)

[Doc. 3]

ASGF, 1928, Pos. 2 (Galleria degli Uffizi), fasc. 10 (Sicurezza locali)

R. SOPRINTENDENZA
ALL'ARTE MEDIOEVALE E MODERNA
FIRENZE

Firenze, li 18 ottobre 1928 (anno VI)

(Illustrissimo?)
(R?) Soprintendente all'Archivio di Stato
Firenze

OGGETTO: (Fabbricato?) degli Uffizi – sicurezza di locali

È necessità assoluta (per codesta?) Soprintendenza di (mantenere?) nel locale dell'(antica posta?) il proprio laboratorio di restauro, in quanto il locale (interno?) è adattissimo allo scopo e coll'uso esclusivo a cui è stato destinato (ha?) provvisoriamente (posto?) termine all'angustia sofferta per lungo ordine di tempo da un (serviz?)io di capitale importanza svoltosi in locali inadeguati e insufficienti. Né il provvedimento adottato può giustificare soverchie (affermazioni?) per minaccia di pericoli che da esso possono provenire per il resto del fabbricato degli Uffizi, (sede comune?) dell'Archivio e della Galleria, in quanto il locale stesso, da non molto liberato da un servizio (pubblico?) di grande entità e di continuo grave pericolo, quale quello (postale?) centrale, è ora frequentato (certamente?) da un numero limitatissimo di persone esclusivamente addette a lavori di restauro di un materiale (preziosissimo?), per il quale sono indispensabili e in (nessun?) caso [...]rate le precauzioni e le cautele che giustamente la S.V. Ill.ma (richiamava?) per la riconsegna dell'Archivio, il quale ha contigue alcune stanze di deposito.

Non (manca?) poi di rilevare la qualità delle persone che praticano in quel locale, la quale per la responsabilità che loro incombe a ragione della delicatezza del loro lavoro e per la lunga abitudine ormai contratta nel praticare il (servizio?) materiale ad esso inerente, garantiscono in un modo che si può qualificare (assoluto?), contro qualsiasi (inavvertenza?) da cui derivi danno anche il più insignificante. E si deve altresì tener conto che il poco materiale grezzo, occorrente talvolta per il restauro di qualche tavola, non può (per la sua distribuzione?), non (appare?) tenuto con cura: ché l'(occasione?) di praticare imballaggi con (casse?) e trucioli non è frequente, e in ogni modo solamente occasionale e (precario?); e un piccolo fornello a gas installato negli ampi stanzoni a volta a terreno, per fondere la colla e solvere altri ingredienti, e usato com'è da persone esperte, non è da [...]re timori di sorta.

Tuttavia, considerata la legittimità delle cautele che a salvaguardia di ogni più lontana e deprecata (responsabilità?), Ella nel caso (ricorra?), è da intendersi se non convenga di rafforzare la parete divisoria dei locali dell'Archivio ove è [...]tuito da sopramattone e da una rosta: e per (questo studio?) questa soprintendenza è propensa a prendere con la S.V. Ill.ma i necessari concerti.

Il Soprintendente
f.to Poggi

[Doc. 4]

ASGF, 1928, Pos. 2 (*Galleria degli Uffizi*), fasc. 10 (Sicurezza dei locali)

R. ARCHIVIO DI STATO DI FIRENZE

Firenze, li 23 agosto 1928 Anno VI

N. di Prot. 3662 Sez. Segr.

Risposta al foglio del 18 corr.

N. 4292/2173

All'Ill.mo Sig. Soprintendete all'Arte
Medioevale e Moderna
FIRENZE

Ringraziando la S.V. Chiar.ma delle assicurazioni datemi circa eventuali pericoli che potessero derivare a quest'Archivio dalla contiguità del Laboratorio di restauri impiantato da cotesta Soprintendenza nei locali della vecchia Posta, tanto più volentieri aderisco all'invito di prendere accordi circa la sistemazione del muro di divisione, cui si accenna nella sua sopra citata, in quanto io pure avevo pensato ad un provvedimento del genere.

A mio avviso occorrerebbe dunque richiudere soltanto l'apertura soprastante a detto muro, che presenta uno spessore di circa 40 centimetri. Detta chiusura potrà farsi semplicemente a sopramattone per piano dalla parte di cotesta Soprintendenza senza rimuovere, (e ciò per maggiore sicurezza e risparmio di spesa), l'inferriata ivi esistente.

Credo che cotesta Soprintendenza vorrà accollarsene la spesa dato il fatto che tali lavori sono determinati da una sua comodità, mentre quei locali d'Archivio vengono a perdere il beneficio della luce dalla chiusura dell'apertura stessa, che soltanto a detto scopo fu a suo tempo lasciata.

IL SOPRINTENDENTE

(U. Dorini?)

[Doc. 5]

ASGF, *Archivio Poggi*, Serie VII, n. 138, *Restauri*, fasc. 18

Firenze, 15 aprile 1913

Ill.mo Sig. Direttore

Le rimetto la relazione che Ella desidera, ma non so se sia riuscita conveniente riguardo alla forma ed anche riguardo alla sostanza. Ella può togliervi od aggiungervi ciò che crede opportuno, ed io sono disposto anche a rifarla del tutto, se ciò può essere utile.

Coi più distinti saluti e ossequi mi confermo di Lei

Devotissimo
Fabrizio Lucarini

[Allegato]

Ill.mo Signor Direttore delle RR. Gallerie di Firenze

Da parecchi anni, in questa e nelle altre Gallerie di dipinti, si lamenta la grande scarsità di buoni restauratori, e si nota che essa è dovuta al fatto che la maggior parte di coloro che si sono dedicati a quest'arte lavora sui quadri di commercio, i quali, o di piccolo o di grande valore che sieno, vengono restaurati con un fine molto diverso da quello che ci si prefigge nel restaurare i quadri delle Gallerie.

È anche da notarsi che finora quasi tutti quelli che hanno acquistato una certa pratica in qualcuna delle operazioni che riguardano il restauro dei dipinti si sono circondati di mistero col tenere gelosamente nascosti i loro pretesi segreti. E ciò, mentre serve ad aumentare la diffidenza del pubblico, impedisce che l'arte possa gradatamente perfezionarsi, ed obbliga chiunque voglia dedicarsi, ad esercitarla con mezzi empirici, ed a formare la propria esperienza a spese dei dipinti che gli capitano in mano. Aggiungasi che varie pubblicazioni, ricettarii e perfino trattati di chimica sono pieni di errori su ciò che riguarda il restauro dei dipinti. E le conseguenze sono di una certa gravità, perché quando si tratta della pulitura di un quadro, il seguire le norme indicate in tali libri porterebbe sicuramente alla rovina immediata dell'opera d'arte.

Anche fra quei pochi restauratori che abitualmente lavorano per il Governo manca un'unità di concetto sul modo di trattare le opere d'arte in restauro, e ciascuno di essi tende ad eseguire su di un dato dipinto quell'operazione alla quale egli ha maggiore attitudine, senza preoccuparsi troppo se veramente essa sia la più consigliabile nel caso in questione.

Salvo rare eccezioni, ognuno cerca di mettere, nel più breve tempo e colla minor fatica possibile, l'opera d'arte in istato da soddisfare l'occhio del committente e quello del pubblico, poco importandogli se l'opera stessa abbia realmente guadagnato o no.

Ad ovviare siffatti inconvenienti il Ministero deliberava d'istituire a Roma una Scuola per la conservazione e la riparazione di dipinti; e con lettera in data 13 novembre 1909 mi offriva d'insegnare in detta scuola, che avrebbe dovuto funzionare in quello stesso anno scolastico. Ma i lavori di restauro che io aveva allora a mano per queste RR. Gallerie, e che sono andati sempre aumentando, m'impedirono di trasferire a Roma la mia residenza. Allo scopo però di conciliare il lavoro con l'insegnamento, e cedendo alle sollecitazioni della S.V. Ill.ma, che mi offriva i locali all'uopo adattati nella Galleria degli Uffizi, presi nello studio alcuni giovani per istruirli nell'arte del restauro ed in quelle arti che dipendono dalla stessa.

Così si è formato un laboratorio, nel quale, oltre al restauro vero e proprio, si eseguisce il distacco e la foderatura dei dipinti, il risarcimento delle tavole, il restauro delle dorature, delle tarsie ecc...

Il numero, per ora limitato, degli allievi potrà essere aumentato quando sarà eseguito l'ingrandimento del locale, in modo da renderlo capace di accogliere anche i quadri di grandi dimensioni.

L'esperimento ha dato buoni risultati, ed ha servito a confermarmi nel convincimento che mi era già formato, che cioè per fare dei buoni restauratori non basta dar loro delle lezioni teoriche, od anche pratiche, della durata di qualche ora al giorno, ma occorre sorveglianza assidua alle loro esercitazioni. Altra osservazione degna di nota è stata quella che se qualche allievo aveva già esercitato l'arte del restauro ciò non gli ha portato alcuna facilitazione ed egli si è trovato, rispetto a ciò che gli ho dovuto insegnare, quasi allo stesso livello di coloro che di restauro non avevano mai avuto nozione.

Come la S.V. Ill. ma ben sa, gli allievi vengono da me pagati secondo la loro attitudine, e lavorano sui quadri delle Gallerie e della Soprintendenza; e sopra uno stesso quadro ogni alunno eseguisce quella delle operazioni nella quale egli ha acquistato una pratica migliore, come sarebbe la riferatura del colore, la foderatura, la pulitura, la stuccatura, l'applicazione del colore sullo stucco ecc ..., mentre io mi riservo le operazioni più difficili e la rifinitura.

Il profitto degli allievi sta in ragione diretta della loro disposizione all'arte, e si svolge in proporzione del tempo che io impiego nel dirigere i loro lavori. Ma dovendo gli alunni stessi eseguir bene, fin da principio, le loro operazioni, occorre da parte mia una vigilanza continua; e ciò, mentre costituisce per me un legame e una responsabilità non indifferenti, mi porta anche un danno economico, perché il ricavato dell'opera degli alunni non può compensare il tempo che mi vien tolto ai lavori che potrei eseguire direttamente da me. E non ho da sperarne un vantaggio in avvenire, giacché, con ogni probabilità, quando qualche allievo avrà imparato a far bene senza bisogno di una direzione speciale, prenderà delle commissioni di lavori per conto proprio, e così le fatiche da me spese nell'insegnamento andranno a tutto profitto dell'alunno stesso e del pubblico.

Lo scopo che mi sono prefisso è stato quello di creare degli allievi che apprendano gradatamente l'arte del restauro con metodo razionale dal lato artistico e dal lato scientifico, e di abituarli a lavorare con diligenza, con costanza e soprattutto con la massima prudenza; ma procurando al tempo stesso che non divengano "medici pietosi", e nella cura delle malattie dei dipinti non ricorrano troppo facilmente ai rimedi palliativi, i quali, per lo più, lasciano il malato in peggior stato di prima.

L'arte del restauro ha bisogno di essere rinnovata anche nel concetto del pubblico, e per arrivare a ciò bisogna incominciare a rinnovarla nella pratica dei restauratori, e metterla in istato da potersi presentare al pubblico a viso scoperto. A questo fine ho cercato sempre di portare il mio modesto contributo, e continuerò a portarlo, se le mie forze lo permetteranno, fidando nella sapiente cooperazione della S. V. Ill.ma e nell'incoraggiamento del Governo.

Della S.V. Ill.ma

devotissimo

Fabrizio Lucarini

Firenze, 15 aprile 1913

[Doc. 6]

ASGF, 1925, Pos. 2 (*Galleria degli Uffizi*), fasc. 9 (Perizia per i lavori di costruzione di uno scalone)

R. GALLERIA DEGLI UFFIZI

RELAZIONE ALLA PERIZIA DEI LAVORI OCCORRENTI PER LA COSTRUZIONE DEL NUOVO
SCALONE, PER LA COSTRUZIONE DI NUOVE SALE SOPRA I MAGAZZINI
E PER L'AMPLIAMENTO DELLE SALE DELLE STAMPE

Nel progetto di massima dei lavori occorrenti per la sistemazione ed il riordinamento generale della R. Galleria degli Uffizi compilato nel dicembre 1918 che già questa Direzione sottopose al superior [sic] Ministero, eravi inclusa la costruzione di un nuovo scalone e la costruzione di nuove sale che unitamente all'ampliamento delle vecchie sale delle Stampe dovranno costituire gli ambienti destinati per la collocazione definitiva dell'importante raccolta degli autoritratti.

NUOVO SCALONE

In questa R. Galleria è sempre lamentata la mancanza di una Scala che permetta ai visitatori l'uscita senza rifare in senso inverso il lungo cammino dei corridoi. Mentre lo scalone attuale, data la sua ubicazione dovrebbe servire per la praticità del servizio specialmente nel periodo di maggior affluenza delle persone costrette ad usufruire della stessa scala per l'uscita dalla Galleria, il nuovo Scalone, costruito come nel progetto unito sul limite est(remo?) del corridoio di sinistra, risolve in modo pratico l'uscita sulla strada dal lato opposto alla sopradetta scala in entrata. Oltre a ciò l'ubicazione di esso in questo lato del fabbricato offre il beneficio di mettere in comunicazione diretta i due piani che trovansi nell'ala sinistra sotto-stanti alla Galleria, i cui ambienti occupati oggi dalla Biblioteca Germanica al 1° piano e utilizzati a Magazzini per gli Arazzi al 2° piano, potranno invece essere adibiti come sale di esposizione delle molte opere d'arte che per mancanza di locali adatti non possono venire collocate in nessuna parte della Galleria stessa.

Infatti come vedesi dalle piante e dalle sezioni dello Scalone qui unite, ove sono indicati gli ingressi ai due piani della 3^a e della 6^a branca di scala, si otterrà la possibilità di accedere direttamente in quei locali che oggi trovansi tagliati fuori e senza alcuna comunicazione con le sale della Galleria.

La pianta d'insieme annessa dimostra come il nuovo scalone viene ad essere appoggiato sul lato destro del fabbricato esistente occupando soltanto una parte del cortile già della vecchia Posta ed oggi in uso alle RR. Gallerie. Approfittando dei muri dell'angolo destro, la sua costruzione sarà limitata a squadra per due muri perimetrali e il suo sviluppo interno verrà formato da 10 comode branche di scale interposte fra larghi ripiani, il cui appoggio sarà composto da una ba-

laustra di pietra di stile cinquecentesco che limiterà il pozzo interno in maniera da permettere in esso l'impianto eventuale di un ascensore.

Le varie branche di scale prendono luce da ampi finestroni aperti alternativamente sui nuovi muri perimetrali mentre alla sommità dell'ultima branca, cioè all'accesso sul Corridoio della Galleria il pozzo della scala viene illuminato da N. 4 finestre le quali come vedesi dalle due sezioni, trasversale e longitudinale, offrono la maniera di trarne un partito decorativo il cui insieme è ispirato al carattere Vasariano. Tali decorazioni saranno eseguite in cemento a finta pietra serena su fondo color calce e la copertura della volta sarà formata da stoiati centinati e decorata con cornici di stucco. Gli scalini modinati [sic] di un solo pezzo verranno costruiti di pietra arenaria fine come pure i ripiani, formati da lastroni maschiattati tra loro. Il tetto verrà costruito a padiglione e congiunto e collegato con la medesima pendenza ai tetti del fabbricato esistente.

COSTRUZIONE DI NUOVE SALE ED AMPLIAMENTO DELLE SALE DELLE STAMPE

Con l'esecuzione di tali lavori la R. Galleria potrà disporre di una serie di sale da adibirsi per la raccolta degli autoritratti che data la capitale importanza troverà in esse degna collocazione. La costruzione di tali ambienti si rende oggi tanto più necessaria inquantoché nelle vecchie ed insufficienti sale che la contenevano si sono già iniziati i lavori di riduzione per la mostra delle opere della scuola veneta. L'unita pianta mostra l'ubicazione di questi nuovi locali studiati nell'estremo limite del corridoio di sinistra: è questa la sola parte della Galleria che potrà in futuro offrire la possibilità di costruire ancora nuove sale in diretta comunicazione del progetto, allorquando esse risulteranno complete per il crescente sviluppo che col tempo prenderà la raccolta degli autoritratti. Inoltre è da ritenere opportuno la sua sistemazione in questo punto poiché darà modo al visitatore, fatto il giro delle sale delle diverse scuole, di terminare la sua visita con la mostra degli autoritratti di coloro che di esse scuole ne furono i Maestri.

La costruzione di detti ambienti verrà fatta sopraelevando in diretta corrispondenza i muri sottoscritti magazzini rialzandoli fino a raggiungere l'altezza delle altre sale della Galleria. Essi verranno illuminati dall'alto per mezzo di lucernari costruiti in ferro, coperti a lastre di cristallo rigide sotto ai quali verranno formate, nei nuovi soffitti, delle controlanterne con cristalli spuliti.

L'AMPLIAMENTO DELLE TRE SALE DELLE STAMPE, che come abbiamo detto faranno anch'esse parte degli ambienti destinati agli autoritratti, si rende necessaria [sic], affinché si possa ottenere per esse una sufficiente cubatura interna ed avere nel tempo stesso la possibilità di costruirvi le lanterne e le controlanterne che illuminino convenientemente dall'alto le opere esposte, non potendo allo stato attuale ritenere adatte queste sale che prendono luce da basse finestre aperte nelle pareti.

Per raggiungere l'altezza necessaria per tale ampliamento occorrerà demolire l'attuale solaio eliminando la soffitta sottostante addirittura inservibile ad alcun uso. Ciò permetterà di raggiungere lo stesso livello del piano già stabilito per le nuove sale sopradette, usufruendo in pari tempo dei solai esistenti sopra ai magazzini degli arazzi.

Dal corridoio della Galleria si accederà direttamente in queste sale secondo una breve branca di scala occorrente per compensare il dislivello che ne deriverà col Corridoio stesso, ma si otterrà il beneficio di avere tutti i nuovi ambienti in diretta comunicazione tra loro. Con tali lavori avremo una serie di sale nelle quali sarà disponibile una superficie di pareti occorrenti per poter disporre degnamente queste opere fino ad [sic] ieri esposte in locali non adatti all'importanza della raccolta.

I solai delle nuove sale verranno costruiti con volticciole a mattoni su travi di ferro rinfiancate a T e costruiti indipendentemente dall'armature dei tetti, in piano orizzontale verranno applicati gli stoiati di rete metallica intonacata a gesso.

I pavimenti verranno costruiti alla veneziana in mosaico formato di marmo rosso di Verona a fondo unito e lucidato a olio.

I tetti saranno in parte costruiti con nuove armature ed in parte utilizzando quelle provenienti dalla disfacitura di quelli esistenti.

Al fine di sopraelevare le opere d'arte dal piano terra ed avere una uniformità estetica per tutte le pareti, verrà costruito un lambry di legno a formelle sagomate sui tipi che trovansi nelle altre sale della Galleria.

I nuovi muri in sopraelevazione delle nuove sale verranno costruiti dello spessore di m. 0.45 e saranno ubicati come è stato detto sugli assi dei muri sottostanti dei Magazzini degli Arazzi che hanno una misura variabile di m. 0.60 al 1° piano e da m. 1.00 a m. 0.90 al piano terreno. Fatte le debite verifiche tanto detti muri quanto le loro fondazioni risultano di ottima muratura e sono più che sufficienti per sostenere i carichi delle nuove costruzioni. Tranne il carico dei visitatori nessun altro andrà ad insistere sui solai delle nuove sale, poiché come è stato accennato esse dovranno contenere soltanto le collezioni degli autoritratti che verranno distribuiti nelle pareti.

Tanto i lavori del nuovo scalone quanto quelli delle nuove sale si rendono oggi necessari ed urgenti dopo che sono stati eseguiti quelli delle sale delle Iscrizioni, della sala del Baroccio, dei Corridoi, della nuova sala delle Sculture e delle sale per la Scuola veneta in corso di esecuzione. Si otterrà con essi la sistemazione definitiva di tutti i locali della R. Galleria degli Uffizi.

Nell'unità Perizia sono completate le provviste e la mano d'opera delle singole maestranze per l'esecuzione dei progetti allegati nei quali vengono rappresentate le piante e le sezioni trasversali e longitudinali con l'indicazione policroma dei lavori da eseguire tanto delle demolizioni quanto delle nuove costruzioni.

La spesa per le provviste e mano d'opera occorrente a ciascuna sezione di lavori è repartita [sic] come appresso come vedesi nel riepilogo segnato in calce alla Perizia stessa.

1° NUOVO SCALONE	L. 210000
2° COSTRUZIONE DELLE NUOVE SALE	L. 220000
3° AMPLIAMENTO SALE DELLE STAMPE	L. 116000

In dette cifre che formano una spesa complessiva di L. 546000 è stato compreso il 10% in più che dovrà essere tenuto a disposizione per i lavori imprevisi.

Nell'elenco dei singoli titoli di spesa è stato tenuto conto delle condizioni attuali del merca-

to, sia per quanto riflette la mano d'opera considerata con i prezzi che si praticano oggi per i singoli operai, sia rispetto alla provvista dei singoli materiali.

Considerando che tutti i progetti sopradescritti sono fra loro collegati ed adiacenti reciprocamente, si ritiene opportuno tanto per la praticità dei lavori, quanto per l'economia generale, iniziare contemporaneamente per ogni singola sezione i lavori stessi i quali, dato il loro genere ed il carattere monumentale dell'edificio, verranno eseguiti in economia secondo le disposizioni del Regolamento approvato con R. Decreto 22 aprile 1886 N. 3859 per l'esecuzione di lavori di restauro ai Monumenti, adoperando personale esperto e di fiducia della Direzione. La spesa complessiva potrà gravare il fondo straordinario messo a disposizione dal Ministero della Pubblica Istruzione.

DIMOSTRAZIONE DEL SOPRACARICO DEL SOLAIO CALCOLATO PER UNA DELLE NUOVE SALE

Il carico accidentale che incombe su questa sala tenuto conto del periodo di maggior affluenza di visitatori potrà considerarsi in kg 1500. Detto carico distribuito sull'area di m. 6.65 x 6.60 = mq 43.90 da un carico unitario di kg 35 a mq. A questo peso è da aggiungersi il peso proprio del solaio calcolato a kg 200 a mq e quello del pavimento di marmo in kg 70. Si hanno così complessivamente kg 305 per ogni mq.

Il solaio di questa sala verrà retto da N. 6 longarine, quindi su ogni longarina incombe il peso corrispondente dell'area di m. 6.65 x 6.60 / [= diviso] 7 = mq 6.27.

Il peso quindi sostenuto da ogni trave è:

$$305 \times 6.27 = \text{kg } 1912.$$

Poiché si prevede che la trave necessaria calcolata di 200^{ml}/m pesi kg 26 circa a ml, si avrà:

$$\text{kg } 1912 + 26 \times 6.60 = 1912 + 172 = \text{kg } 2084.$$

Il massimo momento flettente è:

$$Mm \ 2084 \times 6600 = 1719300 \text{ kg/m.m.}$$

Quindi il momento resistente adottando il carico di sicurezza K = 10 kg per m.m. sarà: $W = M / [\text{diviso}] K \ 1719300 = 171930 / [\text{diviso}] 10$

cui corrisponde il ferro a doppio T del tipo T(e?)ni dell'altezza di 200^{ml} (m?) come è previsto nel progetto e perizia annessa.

La stessa dimostrazione vale per le altre sale minori per le quali verrà [sic] adottato gli stessi tipi di longarine.

DIMOSTRAZIONE DEL PESO CHE INSISTE SULLE LONGARINE DEL SOFFITTO DELLA MEDESIMA SALA

Il carico uniformemente distribuito che incombe sulla trave è di kg (600?) cui devesi aggiungere il peso proprio della trave che si valuta in kg 18 a metro lineare. Quindi si avrà:

$$\text{kg } 600 + 18 \times 6,60 = 600 + 118,80 = \text{kg } 718.80$$

Il massimo momento flettente è:

$$Mm = 718,80 \times 6600 / [\text{diviso}] 8 = 593010 \text{ kg / m.m.}$$

Il momento resistente quindi adottando il carico di sicurezza $K = 10$ Kg per m.m. sarà:

$$W = 593010 / [\text{diviso}] 10 = 59301$$

Cui corrisponde il ferro a doppio T delle acciaierie di Terni avente l'altezza di 120 mm a larghe ali. Per altro, solamente per ragioni costruttive si adotta il tipo di 160 mm come è stato segnato preventivo di spesa.

Firenze 20 dicembre 1920

f.to Architetto
(Elio Zalaffi?)

[Doc. 7]

ACS, M.P.I., AA.BB.AA., *Divisione III (1939-1949)*, b. 86, fasc. 6

R. SOPRINTENDENZA ALL'ARTE MEDIEVALE E MODERNA PER LA TOSCANA (I.^A)

DIREZIONE DELLE RR. GALLERIE E MUSEI DI FIRENZE

Firenze, li 12 dicembre 1935 XIV

Illustrissimo Signor Soprintendente,

in occasione della prossima assegnazione dei locali già posseduti dalla Biblioteca Nazionale Centrale mi permetto ricordarLe quali di essi sarebbero veramente necessari per il migliore funzionamento di queste Gallerie.

Al primo piano del palazzo occorrerebbe anzitutto ottenere le sei sale che vanno dall'angolo su via della Ninna e piazzale degli Uffizi fino ad un terzo del piazzale medesimo. Queste sale corrispondono, verso l'interno, ai locali già posseduti da queste Gallerie, e permettono di ampliare la nostra Biblioteca, oramai ristrettissima di spazio, e di ampliare altresì il Gabinetto delle Stampe e dei Disegni ormai insufficiente.

Al secondo piano, cioè al piano della Galleria, occorrerebbe avere la parte superiore della così detta sala delle Arti per poter rendere continuo il giro della Galleria stessa, mentre ora, per passare dalle sale fiorentine a quelle Umbro-Senesi, occorre tornare nel primo corridoio. Questo passaggio permetterebbe anche una migliore sistemazione delle sale di Leonardo e del Botticelli, oggi infelicissime per luce.

Al piano terreno, sempre dallo stesso lato del fabbricato, sarebbe desiderabile ottenere i due Saloni corrispondenti alla navata centrale di San Pier Scheraggio, sia per unirli all'attuale vestibolo della Galleria, sia per rendere meglio accessibili e visibili i resti di così cospicuo monumento.

Dall'altro lato del fabbricato, o della Vecchia Posta, alcuni pochi locali del secondo mezzano che si trovano attorno al cortiletto, e che, concesse alle Gallerie permetterebbero di avere il giro completo di tutta quella parte del fabbricato, che è in nostro possesso (al piano del Magazzino dei quadri della Soprintendenza).

Infine sarebbe desiderabile ottenere anche, dallo stesso lato della Vecchia Posta, ma al primo pia-

no, le quattro stanze interne tra il cortiletto della Vecchia Posta e il cortile grande della distribuzione: stanzette interne e che si possono agevolmente staccare dal resto dell'Archivio le cui sale sul piazzale sono già tra loro, indipendentemente comunicanti (al piano del Gab. Restauro).

Con ossequio

IL DIRETTORE
Nello Tarchiani

[Doc. 8]

ACS, M.P.I., AA.BB.AA., *Divisione III (1939-1949)*, b. 86, fasc. 6

R. SOPRINTENDENZA ALL'ARTE MEDIEVALE E MODERNA PER LA TOSCANA (I.^A)
FIRENZE

Firenze, 30 ottobre 1937 (XVI°)

Al Sig. Soprintendente,

secondo l'incarico ricevuto dalla S.V. Ill.ma il sottoscritto ha compilato lo studio di massima dei vari lavori da eseguirsi nel fabbricato degli Uffizi e in altri istituti per il completamento della sistemazione generale delle collezioni d'arte fiorentine secondo il piano a suo tempo approvato dal superiore Ministero.

Di tali lavori il sottoscritto, riservandosi di presentare a richiesta della S.V. i progetti di massima con i preventivi, presenta intanto una breve descrizione con il costo presuntivo. Questo è stato calcolato con criteri di ragionevole prudenza tenendo conto di possibili varianti agli studi fatti e della tendenza attuale all'aumento, che si riscontra nei prezzi dei materiali e delle opere nel campo edilizio.

I° - NUOVE SALE PER LA COLLEZIONE DEGLI AUTORITRATTI

La collezione degli autoritratti aspetta da molti anni una sistemazione definitiva - Una parte solamente dei quadri appartenuti all'importante raccolta è attualmente collocata nelle sale all'uopo costruite alcuni anni orsono; la parte più numerosa è dispersa nelle sale degli Uffizi o nel corridoio fra Pitti e Uffizi.

Il progetto ora studiato prevede la creazione di cinque nuove sale che verrebbero ottenute rialzando alcuni ambienti che ora fanno parte del Gabinetto di restauro dei dipinti, sale che verrebbero comodamente collegate con quelle che già ospitano una parte della collezione.

Per la costruzione delle nuove sale si prevede un rialzo di muratura dal livello attuale di quasi dieci metri, e la costruzione di ambienti per una cubatura complessiva di quasi tremi-

lacinquecento metri cubi. Il lavoro in questione condurrà anche a un miglioramento delle condizioni attuali del Gabinetto di restauro.

Il costo complessivo dell'opera, comprendendo anche l'impianto di riscaldamento da collegarsi a quello esistente nella Galleria degli Uffizi, il rivestimento delle pareti, il trasporto e la collocazione dei quadri, e una somma di varianti, può essere calcolato in lire quattrocen-
toventimila (L. 420,000.)

2° - NUOVE SALE PER GLI UFFIZI

Nello svolgimento planimetrico delle sale della Galleria degli Uffizi esiste attualmente una interruzione fra le sale del Botticelli e di Leonardo da una parte e quelle del Perugino e delle Carte Geografiche dall'altra. Tale interruzione è creata dalla parte superiore del Salone delle arti appartenente all'Archivio di Stato.

Per la convenzione intervenuta fra i vari interessati a seguito del trasloco nella nuova sede della Biblioteca Nazionale per la cessione dei locali già appartenenti alla Biblioteca, la parte superiore del Salone delle arti dovrà essere ceduta alla Galleria degli Uffizi. Si è perciò studiato un solaio da crearsi al piano della Galleria così da dividere in due parti, nel senso dell'altezza, quell'ambiente.

Sul solaio occorrerà creare tre sale nuove, una più grande e due più piccole, che serviranno ad aumenti e una più larga disposizione delle opere appartenenti alla Galleria.

La cubatura complessiva delle tre nuove sale sarà di circa duemilasettecento metri cubi e il costo del lavoro raggiungerà circa trecentoquarantamila lire (L. 340,000).

3° - LAVORI ALLE SALE DELLA SCUOLA TOSCANA NELLA GALLERIA DEGLI UFFIZI

Le sale della Galleria degli Uffizi dove si trovano le opere appartenenti alla Scuola Toscana, sono state costruite più di quaranta anni orsono dall'architetto Del Moro. Esse non presentano quei requisiti di decoro nell'aspetto e di condizioni di illuminazione che dovrebbero avere, data l'eccezionale importanza delle opere in esse raccolte. Il sottoscritto, in accordo con la S.V. e con la Direzione delle Gallerie ha studiato quelle provvidenze che, data la struttura attuale degli ambienti, esso ha creduto di poter progettare per migliorare soprattutto le modalità di illuminazione delle sale, e, in secondo luogo anche la loro estetica. Per il complesso delle opere progettate si prevede una spesa complessiva di lire centottantamila (L. 180,000).

4° - SISTEMAZIONE ARCHITETTONICA E URBANISTICA DEL FABBRICATO DEGLI UFFIZI E DI QUELLI AD ESSO ADIACENTI NELLA ZONA COMPRESA FRA VIA DEI CASTELLANI E VIA [della] NINNA

I lati del fabbricato degli Uffizi e degli altri edifici ad esso collegati che prospettano sulle Vie della Ninna e dei Castellani hanno sempre presentato dei pericoli per la sicurezza, sia della Galleria degli Uffizi che dell'Archivio di Stato ad essa sottostante, per essere ad essi addossate alcune costruzioni private.

Allo scopo di allontanare pericoli e di sistemare decorosamente la zona, sia dal lato estetico architettonico come quello urbanistico, il Comune di Firenze e questa Soprintendenza hanno studiato un complesso di provvedimenti che qui sotto si enumerano.

Il Comune dovrebbe espropriare e demolire le case private che occupano l'area compresa fra Via della Ninna e Via dei Castellani, nonché sistemare la parte dell'area risultante dalle demolizioni che non verrà occupata da nuove costruzioni.

Il Demanio dovrebbe cedere al Comune una parte del fabbricato di sua proprietà dove avevano sede la Biblioteca Palatina e i vecchi Uffici della Biblioteca Nazionale. Il Comune dovrebbe demolire la parte suddetta di fabbricato per ampliare la Via dei Castellani e sistemare architettonicamente la facciata del fabbricato, dopo le demolizioni.

Il Comune dovrebbe cedere al Demanio, che a sua volta ne farebbe cessione alla Soprintendenza, l'area della Piazza compresa fra il fabbricato dove si trovavano la Biblioteca Palatina e quella Magliabechiana, il fabbricato degli Uffici e le case da demolire, nonché parte dell'area di risulta dalla demolizione delle case stesse.

La Soprintendenza dovrebbe restaurare le facciate dei fabbricati in uso che restassero prospicienti sulla pubblica via dopo le demolizioni e dovrebbe inoltre costruire un fabbricato, il quale collegandosi alla facciata su Via dei Castellani dell'edificio già sede della Biblioteca, dovrebbe congiungersi con quello degli Uffici verso Via della Ninna.

Con tale complesso di provvedimenti si otterrebbero molti e importanti risultati:

- a) Si allontanerebbe ogni pericolo per la Galleria degli Uffici e l'Archivio di Stato, che potrebbe derivare dalla confinanza con case private.
- b) Si otterrebbero miglioramenti di carattere urbanistico, sia dal lato della viabilità che da quello della sistemazione estetico-architettonica di quella zona assai importante della città.
- c) Si potrebbe mettere in luce e restaurare l'abside della chiesa di San Piero Scheraggio, importante monumento di epoca romanica di grande interesse per l'arte e per la storia.
- d) La costruzione dell'edificio su Via dei Castellani e Via della Ninna servirebbe a nascondere le facciate, su quelle strade, dei fabbricati degli Uffici e della vecchia Biblioteca, che presentano attualmente, tanto come massa architettonica quanto per i particolari, un aspetto assai misero e disordinato.
- e) Nel fabbricato di cui al numero precedente verrebbero sistemati l'Ufficio di esportazione, e quelli della Soprintendenza. L'Ufficio di Esportazione delle opere d'arte di Firenze, che compie un lavoro assai delicato e importante, trovasi ora confinato in locali insufficienti, umidi e assolutamente inadatti; tanto che anche un Ispettore Ministeriale ha fatto un rapporto con il quale si chiedeva che l'Ufficio venisse trasferito in altra sede più adatta. Anche gli Uffici della Soprintendenza sono attualmente sistemati in ambienti in gran parte infelici e sono collocati in più piani con grande dispendio, sia per le difficoltà del riscaldamento come per il grande numero di personale di custodia che richiede l'irrazionale loro collocazione. Anche il Gabinetto fotografico della Soprintendenza verrebbe ora collocato nel nuovo edificio, mentre ora è sistemato in ambienti bui e umidi, così che gravi danni ne derivano all'importante raccolta

imagines

di negativi che esso conserva. Per tutte le opere connesse con la sistemazione progettata, che dovrebbero essere a carico della Soprintendenza, il sottoscritto ha studiato progetti e preventivi che prevedono una spesa di lire settecentoquaranta (L. 740,000).

5° - GALLERIA DELL'ACCADEMIA

Nella sistemazione generale delle Gallerie fiorentine studiata nel 1919 e approvata dal Ministero, si era previsto l'ampliamento della Galleria dell'Accademia per ospitare le opere minori della scuola fiorentina dei secoli XVI, XVII e XVIII.

Per tale sistemazione occorre procedere alla modifica di alcune sale che si trovano all'ultimo piano del fabbricato dell'Accademia e ad alcuni altri lavori nelle sale già sede della Galleria.

Per tale complesso di opere il sottoscritto prevede una spesa di lire cinquantamila (L. 50,000).

6° - R. GALLERIA PALATINA

Le tappezzerie delle sei sale maggiori della R. Galleria Palatina sulla facciata del palazzo sono stinte, consunte e rattoppate; ogni spostamento di quadro rimane assai malagevole per la netta differenza fra la parte esposta e quella rimasta dietro i dipinti.

Si ritiene perciò necessario procedere al rifacimento completo delle suddette tappezzerie misuranti circa Mq. 1200, le quali al prezzo unitario di L. 50 al Mq. compresa la fodera e la messa in opera, vengono a costare L. 60,00.

Per rifacimento di alcuni zoccoli troppo alti e rimozione di parte inutilizzate dai successivi cambiamenti del palazzo si prevede una spesa ulteriore di L. 10,00.

Riassumendo, il costo complessivo dei lavori previsti nella presente relazione ammonta alla seguente spesa:

1° - Nuove sale per la Collezione degli Autoritratti	L. 420,000
2° - Nuove sale degli Uffizi	L. 340,000
3° - Lavori alle sale della Scuola toscana	L. 180,000
4° Sistemazione architettonica dei fabbricati degli Uffizi; edificio per gli Uffizi della Soprintendenza, per l'Ufficio di Esportazione e per il Gabinetto Fotografico; liberazione e restauro dell'abside di San Piero Scheraggio	L. 740,000
5° - Ampliamento Galleria dell'Accademia	L. 50,000
6° - Lavori alla Galleria Palatina	L. 70,000

TOTALE	L. 1.800,000

L'ARCHITETTO DIRETTORE

Ing. Raffaele Niccoli

[Doc. 9]

ASGF, 1949, Pos. 14 (*Cabinetto restauri*), fasc. 1 (Locali destinati al Laboratorio di restauro)

REPUBBLICA ITALIANA
INTENDENZA DI FINANZA

21 febbraio 1949

Prot. N. 5542 Rep. I°
FIRENZE

Alla Soprintendenza alle Gallerie di Firenze
e p.n.
all'On.Direzione Generale del Demanio
ROMA

OGGETTO: Locali adibiti a mercato dei fiori – Piazzale degli Uffizi, affittati al Comune di Firenze

Con verbale di dismissione 7 luglio 1939, lo [sic] Ufficio Centrale degli Archivi di Stato riconsegnò al Demanio i locali della ex Posta Centrale sotto gli Uffizi.

Detti locali che in passato costituivano la Posta Centrale della città, non fecero mai parte delle dipendenze delle Gallerie, cosiché [sic] la loro attuale occupazione può ritenersi arbitraria e lesiva degli interessi dell'Amministrazione demaniale in considerazione della irregolarità economica e contabile venuta a verificarsi sui beni cui era in vigore in ordinario contratto d'affitto col Comune di Firenze.

Precise disposizioni Ministeriali stabiliscono infatti che non possono essere presi o resi in consegna locali demaniali senza la preventiva autorizzazione superiore, ed è questo appunto quello che intende e deve fare questo Ufficio nel caso in esame.

Ciò che non si comprende invece, è a quale diritto intenda rifarsi codesta Soprintendenza nell'asserto contenuto nell'ultima parte della nota cui si risponde; quando, come si è detto, i locali di cui trattasi formavano parte redditizia in un immobile di proprietà demaniale, non in uso ed in consegna a codesta Soprintendenza.

Per quanto si riferisce alla regolarizzazione dello stato di fatto creato da codesta Amministrazione, questa Intendenza fa riserva di ulteriori notizie, previ i necessari accertamenti, e conseguente ratifica da parte della Direzione Generale in indirizzo.

[omissis]

L'INTENDENTE
Dr. Abbadessa

[Doc. 10]

ASGF, 1949, Pos. 14 (Cabinetto restauri), fasc. 1 (Locali destinati al Laboratorio di restauro)

SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE E PROVINCIE DI FIRENZE, AREZZO E PISTOIA
FIRENZE

Risposta al f° 5542 del 21.2.49 Rep. 1°

ALLA INTENDENZA DI FINANZA
FIRENZE
e p.c.: AL MINISTERO DELLE FINANZE
Direz. Generale del Demanio
ROMA

OGGETTO: Locali un tempo adibiti a mercato dei fiori nel Piazzale degli Uffizi

~~L'occupazione da parte di questa Soprintendenza dei locali che un tempo erano adibiti a mercato dei fiori nel Piazzale degli Uffizi, già in affitto al Comune di Firenze, avvenne nei primi del 1940 d'intesa con quell'Amministrazione.~~

~~In questi ambienti affluì l'ingentissimo materiale artistico affidatoci da Enti, Chiese, Istituti privati ecc. per essere riuscito, classificato, imballato e spedito infine nei rifugi di provincia.~~

Durante questo lavoro, effettuato a [sic] portato a termine in mezzo a difficoltà di ogni genere, l'attenzione di quest'Ufficio era unicamente volta ad espletare nel miglior modo possibile l'arduo compito affidatogli e non fu possibile allora provvedere a regolarizzare la posizione amministrativa di quei locali.

Successivamente e cioè a cominciare dalla data dell'armistizio tutto il materiale riaffluì dai rifugi ai locali della Vecchia Posta per essere sballato, restituito, se del caso, o ricollocato nelle sedi originarie.

Oggi quei locali medesimi hanno assunto la funzione di laboratorio di restauro di opere d'arte in bronzo, in argento, legno, ecc. danneggiate dalle operazioni belliche e che questa Soprintendenza fa effettuare da operai specializzati sotto la sua continua vigilanza e direzione.

Fu proprio in questi ambienti, per esempio, che le celebrate porte del Battistero subirono per lunghi anni l'opera dei nostri migliori restauratori e il monumentale fonte battesimale del Battistero con migliaia di figure in argento sbalzato trovasi costì in riparazione insieme ad una grande raccolta di oggetti che aspettano il loro turno per essere diligentemente revisionati e riparati.

Questa delicatissima operazione di restauro è destinata a protrarsi per un tempo indefinito perché mentre alcuni oggetti lasciano questo laboratorio-deposito altri vi affluiscono mano a mano come risultano dell'opera di vigilanza e di tutela esercitata dal nostro personale tecnico e scientifico.

Dichiariamo quindi nel modo più categorico che tutti i locali della Vecchia Posta, che un tempo erano affittati al Comune di Firenze ed oggi sono occupati da questa Soprintendenza, sono tutti, nessuno escluso, assolutamente indispensabili per la conservazione del patrimonio artistico nazionale e che presentemente, data la mole del lavoro da espletare, non è possibile prevedere quando essi potranno essere resi disponibili.

Ma se in prosieguo di tempo potesse darsi la eventualità che questa Soprintendenza potesse fare a meno di quegli ambienti occorrerà esaminare attentamente se convenga o meno di renderli accessibili ad estranei a questa Amministrazione trovandosi essi incastrati per così dire fra il Gabinetto dei Restauri, il 3° Corridoio della Galleria Uffizi e l'Ufficio Esportazione, ambienti tutti ove trovasi collocata o depositata una ingente quantità di materiale artistico.

Se codesta Intendenza di Finanza vorrà ora predisporre per la regolare consegna a questo Istituto degli ambienti di cui si tratta farà opera a noi molto gradita poiché è nostro vivo desiderio che lo *statu quo* attuale venga quanto prima debitamente regolarizzato dalle due Amministrazioni interessate.

È superfluo avvertire che quanto abbiamo sopra dichiarato può essere in ogni momento controllato da persona di vostra fiducia alla quale saremo lieti di poter dare ogni chiarimento. Si resta in attesa di un cortese cenno di comunicazione di quanto sopra.

IL SOPRINTENDENTE

[Doc. 11]

ASGE, 1949, Pos. 14 (*Gabinetto restauri*), fasc. 1 (Locali destinati al Laboratorio di restauro)

INTENDENZA DI FINANZA di Firenze

Prot. N. 2145 Rip. I°

18 giugno 1949

Risposta a nota dell'11-3-1949

N. 2347/1534

All'Ufficio Tecnico Erariale

FIRENZE

e p.n.

alla Soprintendenza alle Gallerie

FIRENZE

(Risp. a f. n. 1464/796 del 14-3-1949)

Con riferimento al carteggio precorso, si comunica che la superiore Direzione Generale del Demanio ha ora consentito che i locali in oggetto vengano dati in consegna all'Amministrazione della Pubblica Istruzione per essere temporaneamente utilizzati dalla Soprintendenza

alle Gallerie per deposito e laboratorio di restauro di opere d'arte, alla condizione che – quando cessi l'utilizzazione provvisoria predetta – i locali medesimi siano dismessi al Demanio. Si invita pertanto codesto Ufficio a provvedere alla consegna – nelle forme consuete dei locali in parola ed alla condizione di cui sopra, redigendo il prescritto verbale Mod. 4 che dovrà essere rimesso in quadrupliche esemplare alla scrivente. Si resta in attesa di riscontro.

L'INTENDENTE
Dr. Abbadessa

[Doc. 12]

ASGF, 1932, Pos. 11 (*Affari generali*), fasc. 14 (Relazione attività della Soprintendenza, decennale dell'Era fascista), Relazione sui restauri dei monumenti e degli oggetti d'arte eseguiti nel I decennio dell'era fascista 1922-1932

RELAZIONE
SUI RESTAURI DEGLI OGGETTI D'ARTE
ESEGUITI NEL I° DECENNIO DELL'ERA FASCISTA
1922-1932

INDICE

RR. Gallerie e Musei Fiorentini	pagg. I-IV
Provincia di Firenze	pag. 1
Provincia di Arezzo	23
Provincia di Livorno	32
Provincia di Lucca	32
Provincia di Massa e Carrara	43
Provincia di Pisa	46
Provincia di Pistoia	60
R. Opificio delle Pietre Dure	64

RESTAURO AI MONUMENTI E AGLI OGGETTI D'ARTEGALLERIE E MUSEI FIORENTINI1922-23 E 1928-29 – R. GALLERIA DEGLI UFFIZI

Lavori di sistemazione delle nuove sale della Scuola veneta, iniziati nell'esercizio 1922-23 e terminati nell'esercizio 1924-25.

La spesa occorsa è stata di complessive L. 79.803

- Lavori di restauro ai lucernari di alcune Sale.

Spesa occorsa L. 8.500

- Lavori di ingrandimento delle sale degli Autoritratti, e costruzione di una nuova sala.

Lavori eseguiti negli esercizi 1922-23 e 1926-27 per un ammontare complessivo di L. 242.000

- Lavori di sistemazione del vestibolo e locali adiacenti alla sala delle Sculture.

Eserc. 1922-23; spesa occorsa L. 18.000

- Lavori per la sistemazione e costruzione di una nuova sala per l'esposizione delle sculture.

Eserc. 1922-23; spesa occorsa L. 50.000

- Lavori di restauro al pavimento della prima metà del 3° corridoio, del vestibolo e di parte della sala della Niobe, Baroccio e Rubens; restauro al pavimento del corridoio di comunicazione con il Palazzo Pitti.

Eseguiti negli esercizi 1922-23 e 1924-25 per una spesa complessiva di L. 43.000

- Lavori di restauro ai vetratoni e controvetratoni del 2° corridoio.

Eseguiti nell'esercizio 1926-27 con una spesa di L. 34.000

- Restauro agli arazzi e sistemazione dei medesimi nel 3° corridoio.

Eseguiti nell'esercizio 1925-26 con la spesa di L. 40.300

- Lavori di restauro ai lucernari.

Eseguiti nell'esercizio 1928-29 per la spesa di L. 23.000

1922-23 E 1930-31 – GALLERIA DELL'ACCADEMIA

Lavori di restauro al salone dell'antico Ospedale di S. Matteo (eserc. 1922-23)

- Restauro ai tetti della Galleria (eserc. 1922-23)
- Lavori di restauro e sistemazione dei lacoli [sic, locali] già occupati dalla Galleria d'Arte Moderna. (eserc. 1930-31)

Per i suddetti lavori fu necessaria una spesa di complessivamente L. 114.400

1923-24-1930-31 – MUSEO NAZIONALE O DEL BARGELLO

Costruzione di nuove vetrine per le collezioni

Eseguita negli esercizi 1923-23 [sic] e 1927-28 per una spesa complessiva di L. 59.000

- Restauro della sala per la sistemazione della Collezione Franchetti. (eserc. 1924-25)

Spesa occorsa L. 3.500

- Restauro delle vetrate dei Lucernari, e applicazione di tende agli stessi.

Esercizio 1925-25 [sic] – Spesa occorsa L. 22.200

- Lavori di riordinamento e sistemazione delle collezioni:

eseguiti negli esercizi 1927-28 e 1930-31.

Spesa complessiva occorsa L. 50.000

1925-26 E 1930-31 = Lavori generali a Musei e Gallerie di Firenze

Lavori di separazione di un passaggio dall'Istituto Musicale alla Galleria dell'Accademia.

Eserc. 1925-26 – Spesa occorsa L. 7.000

- Sistemazione degli Uffici di Soprintendenza nei locali del fabbricato degli Uffici.

Eserc. 1927-28 – Spesa occorsa L. 25.000

- Rinnovazione tende della R. Galleria degli Uffici,
del Museo Nazionale e del Museo di S. Marco.

Esercizi 1927-28 e 1929-30 – Spesa complessiva occorsa L. 37.400

- Restauri agli affissi della R. Galleria degli Uffici, e del Museo di S. Marco; restauri ai lucernari della R. Galleria degli Uffici e del Museo Nazionale; ripulitura e restauro dei tetti

della R. Galleria degli Uffizi, del Museo di S. Marco e del Museo Nazionale, nonché della R. Galleria dell'Accademia.

Esercizio 1931-32 – Spesa complessiva occorsa

L. 49.000

RESTAURO DI OGGETTI D'ARTE DELLE GALLERIE

1923 – Restauro del *Ritratto* di Bernardo Pasquini del Padre Pazzi su tela.

Rintelatura, stuccatura, ripulitura e restauro pittorico. (G. Fiscali)

- Dipinto di Dosso Dossi di Codigoro (su tavola) e altra tavola ferrarese pure di Codigoro esposta. Restaurati [sic] e rifermato il colore (Vermechrem) [sic].

- Tavola di G. Boccati rappresentante la *Madonna col Bambino*. Restaurata (rest. Lucarini).

- 1924-25 – Restauro di quadri francesi Poussin e Claudio di Lorenza [sic] e al trittico di Froment.

1925-26 - Tavola di Piero di Cosimo *Vergine e Bambino* restaurata e consolidata la tavola e restauro pittorico della stessa (rest. Lucarini).

- *Venere* di Tiziano detta dell'*Amorino*. Restaurata (Lucarini).

- Duccio di Boninsegna *Madonna col Bambino*. Rifermatura del colore e ripulitura (rest. Lucarini)

- Bartolo di Fredi *Madonna col Bambino*. Rifermatura del colore e ripulitura (rest. Lucarini)

- Raffaellino del Garbo *Resurrezione di Cristo* (tavola). Restaurata (Lucarini).

- Matteo di Giovanni *Madonna col Bambino*. Restaurata (Lucarini).

- Pietro di Lorenzetti *Madonna in trono col Bambino e Santi*. Restaurata (Lucarini).

1931-32 – *Ritratto di Alfonso d'Este* attribuito a Tiziano esistente nella Galleria Palatina. Restaurato (rest. Vermechrem [sic]).

- Dipinto la *Natività* del Giaquinto. Bozzetto del dipinto esistente nel Duomo di Pisa. Foderato, ripulito e restaurato (Vermechrem [sic]).

- Restauro del bassorilievo del Verrocchio acquistato dal Sig. Prof. Segrè, già nella Villa di Careggi e sua sistemazione nel Museo Nazionale.

L. 5.000

1931-32 – Bassorilievo in stucco del Sansovino acquistato dai Buonomini di San Martino di Firenze. Restaurato (Lucarini).

[omissis]

[Doc. 13]

ASGF, 1926, Pos. 1 (Direzione), fasc. 4 (Lucarini Fabrizio – Restauratore di dipinti – Atti ad esso relativi)

DIREZIONE R. GALLERIA DEGLI UFFIZI

PREVENTIVO PER IL RESTAURO DI ANTICHI DIPINTI ACQUISTATI NELL'ULTIMO DECENNIO 1910-1920

GALLERIE DEGLI UFFIZI

N. 3578 = 1 *Vergine col Bambino* di Giovanni Boccati

Tavola tagliata nella parte inferiore, il dipinto è molto danneggiato da vecchie lavature. Presenta diverse scrostature e ritocchi posteriori (0.48 x 0.64).

Si prevede per il completo restauro L. 1500

N. 3449 = 2 *Vergine col Bambino con due Angeli due Santi* di Matteo di Giovanni. Tavola delle dimensioni di M. 0.8 [sic] x 0.65. Essa è stata tagliata e mancante dell'antica cuspid. Il dipinto è stato ridotto in forma ovale. Presenta varie scrostature e ritocchi posteriori.

Si prevede per il completo restauro L. 1500

N. 3885 = 3 *Vergine col Bambino ed angeli* di Piero di Cosimo. Tavola delle dimensioni di 0.85 X 1.17. Si trova molto danneggiata da vecchie lavature e ritocchi posteriori.

Si prevede per il restauro L. 2500

Da riportare L. 15500

N. 6387 *Ester implorante il re Assuero* del pittore Cavallini. Dipinto su tela delle dimensioni di M. 1.05 x 0.77. Presenta notevoli danneggiamento [sic] prodotti da vecchie lavature, ha varie scrostature e ritocchi moderni.

Si prevede per il restauro L. 2500

N. 5 [senza numero d'inventario] = *Vergine col Bambino con due Santi in contemplazione*. Misura 1.16 x 1.59 e presenta notevole deterioramento essendo scrostata in vari punti.

Si prevede per il completo restauro L. 3000

6 [sic] = *Vergine in trono col Bambino ed i Santi S. Martino e S. Rosa*. Tavola attribuita a B. Garofalo. Misura M. 1.16 x 1.85. È deteriorata con ritocchi e presenta diverse scrostature.

Si prevede per il completo restauro L. 1800

Da riportare L. 11800

Riporto L. 11800

N. 3884 = 7 = *Vergine col Bambino ed Angeli ed i Santi S. Francesco d'Assisi, S. Caterina d'Alessandria e S. Carlo Borromeo*. Dipinto in tela di G.B. Crespi. Misura m. 2.00 x 2.70. Presenta moltissime scrostature ed il colore è sollevato in parecchi punti.

Si prevede per il completo restauro L. 3000

N. 4700 = 8 = *Ritratto muliebre*. Dipinto in tela del Piazzetta. Misura m. 0.38 x 0.45. È molto annerito ed occorre procedere alla ripulitura togliendo i ritocchi e le stuccature male colorite.

Si prevede per il completo restauro L. 600

N- 4701 = 9 = *Ritratto virile*. Dipinto in tela del Piazzetta. Misura m. 0.38 x 0.45. È nelle stesse condizioni del precedente con minor numero di stuccature da riparare.

Si prevede per il completo restauro L. 500

Da riportarsi L. 15.900

Riporto L. 15900

10 = *Il congedo di S. Quirino*. Tavola di Alberto Aldorfer. Misura m. 0,68 x 0,81. Dipinto molto deteriorato a causa di vecchie lavature. A tergo della tavola si trova un altro dipinto non finito rappresentante la *Presentazione del Bambino Gesù al Tempio*. Ha molte scrostature e coloriture moderne.

Si prevede per il completo restauro L. 1500

11 = *Il martirio di S. Quirino*. Tavola di Alberto Altdorfer. Misura m. 0.68 x 0.76. Il dipinto si trova assai danneggiato da vecchie lavature ed ha molte scrostature di colore

L. 500

GALLERIA D'ARTE ANTICA E MODERNA

12 *L'Annunciazione di Maria Vergine*. Scuola fiorentina del sec. XIV. Dipinto su tavola delle misure di m. 2.21 x 2.14.

Da riportare L. 17900

Riporto L. 17900

Tale tavola per il restringimento delle assi da cui è composta ha formato tre fessure che sono state riempite da liste di legno che alterano il disegno generale. Inoltre il colore è sollevato in moltissimi punti insieme all'antica ammanitura del gesso. È stato in epoche posteriori ritoccato a olio e nel suo insieme è assai imbrattato dalle mosche.

Si prevede per il completo restauro

L. 3.000

13 = *Madonna in trono col Bambino con due Angeli e quattro Santi*. Polittico dell'Orcagna. Misure m. 2.05 x 1.25. presenta moltissime scrostature dell'antico colore e si notano diversi ritocchi a olio.

Si prevede per il completo restauro

L. 23.400

Riporto L. 23.400

14 = Imprevisti

L. 735

15 = Per Direzione ed assistenza ai lavori in ragione del 3,50

L. 855

Totale L. 25.000

[Doc. 14]

ACS, M.P.I., AA.BB.AA., *Divisione II (1929-1933)*, b. 111, fasc. Lavori da eseguirsi nel corrente esercizio

R. SOPRINTENDENZA
ALL'ARTE MEDIEVALE E MODERNA
FIRENZE

Firenze, li 8 aprile 1929 (ANNO VII°)

A Sua Eccellenza il Ministro della
Pubblica Istruzione
Direz. Gen. Ant. e Belle Arti

OGGETTO Relazione sul funzionamento della Soprintendenza e sulle sue necessità
Allegati Uno

Perché codesto Ministero sia convenientemente illuminato circa le condizioni in cui si è venuta a trovare questa Soprintendenza a causa delle limitate disponibilità della dotazione, e della quasi totale assenza di ogni contributo straordinario da parte dell'Amministrazione Centrale, e perché questo Ufficio sia sollevato da qualunque responsabilità possa derivargli dal mancato compimento di lavori più volte sollecitati e dalla incompleta esplicazione delle sue funzioni a cui da quelle stesse ragioni è costretto, credo opportuno riassumere per sommi capi la situazione dei lavori in corso o previsti in ogni ramo della Soprintendenza.

a) Restauro dei monumenti.

Furono rifiutate le assegnazioni di contributo per i seguenti lavori:

Firenze – Campanile della chiesa di Sant'Ambrogio (foglio N. 10177 del 27-10-1928)

Firenze – Palazzo del Podestà – Ispezione muraria (foglio N. 10775 del 16-11-1928)

Firenze – Orsanmichele – Consolidamento (foglio N. 11551 del 18-12-1928)

Empoli – Chiesa di San Martino a Pontorme (foglio N. 10176 del 27 ottobre 1928)

Cortona – Chiesa di Santa Maria delle Grazie al Calcinaio (foglio N. 10803 del 26 ottobre 1928)

Monte San Savino – Chiesa dei Santi Tiburzio e Susanna (foglio N. 10106 del 20-10-1928)

San Giovanni Val d'Arno – Chiesa di San Lorenzo (foglio N. 10027 del 20-10-1928)

Sansepolcro – cattedrale (foglio N. 10158 del 27-10-1928)

Livorno – Chiesa della Madonna (foglio N. 8910 del 25-9-1928)

Lucca – Vetrate della cattedrale (foglio N. 10652 del 26-11-1928)

Stazzema – Chiesa di Santa Maria Assunta (foglio N. 9151 del 25-9-1928)

Villafranca Lunigiana – Chiesa di San Francesco (foglio N. 10186 del 27 ottobre 1928)

Pisa – Pergamo della primaziale (foglio N. 8985 del 6-10-1928)

[Pisa -] Chiesa di San Sisto – Facciata (foglio N. 9909 del (17)9 novembre 1928)

Cascina – Oratorio di San Giovanni Battista (foglio N. 8428 del 24-8-1928)

San Miniato – Chiesa di San Francesco (foglio N. 9314 del 19-XI-1928)

Né finora è stato concesso alcun contributo ai lavori di restauro iniziatisi, per cura di speciali Comitati, nelle chiese di S. Francesco di Pisa, S. Francesco di Pistoia e Badia a Settimo di Firenze: lavori che importano ingenti spese e a cui i Comitati si sono accinti nella speranza di proporzionati contributi da parte del Ministero della Pubblica Istruzione.

b) Restauro di oggetti d'arte.

Per il restauro di oggetti d'arte fu disposta una assegnazione di L. 40000 sul Cap. 81 con lettera del 12 luglio 1928 N. 7000. Tale somma è da sola inferiore a quella che sarebbe occorsa per tre dei lavori più importanti che erano in programma: il restauro dei banchi della cattedrale di Pescia; quello degli affreschi nella chiesa di S. Francesco di Pistoia (per cui finora il Ministero non ha concesso che un contributo di L. 20000) e quello dei dipinti delle chiese del Casentino già esposti alla Mostra Francescana di Poppi. Occorre d'altra parte ricordare che il laboratorio di restauro era stato chiuso dal 9 marzo 1928 fino alla fine dell'esercizio finanziario per mancanza di fondi e che quella somma non può servire che al parziale funzionamento ordinario del laboratorio per il restauro dei dipinti. Per il restauro dei banchi della cattedrale di Pescia fu rifiutata la assegnazione di qualsiasi

somma con lettera N. 10236 del 27 ottobre 1928; per il restauro dei dipinti del Casentino con lettera N. 9314 del 19 novembre 1928.

c) MISSIONI – La assegnazione per l'esercizio in corso era di L. 14,000. Ogni nuova assegnazione fu rifiutata con lettera N. 460 del 26 gennaio 1929. Con lettera N. 22810 del 31 gennaio è stato disposto [sic] anche la sospensione di qualsiasi missione inerente alle bellezze naturali e paesistiche.

d) GABINETTO FOTOGRAFICO – Le spese ad esso inerenti gravano sugli assegni concessi per i cataloghi degli oggetti d'arte degli oggetti d'arte e delle bellezze naturali, nella misura rispettivamente di L. 14,000, di L. 4,500. È esaurita ormai ogni possibilità di un'ulteriore utilizzazione di quegli assegni.

e) BIBLIOTECA – Le spese per la Biblioteca della Soprintendenza dovrebbero gravare sul Capit. 89, su cui è stata concessa una complessiva dotazione di L. 100,000 per tutti gli uffici ed istituti dipendenti.

Ciò ha in pratica reso impossibile qualunque incremento della Biblioteca stessa e ha costretto a limitarsi alla continuazione delle riviste e delle opere in corso, ed all'acquisto di alcune poche opere indispensabili, diminuendo così implicitamente il valore del mezzo di studio che la Biblioteca offre ai funzionari in primo luogo, ed agli studiosi tutti che la frequentano. Al pagamento di quei pur scarsi acquisti non si è posto però provvedere in alcun modo: e la Soprintendenza è in debito verso i librai di quelle e di altre fatture arretrate.

d) ISTITUTI – RR. Gallerie e Musei.

Galleria degli Uffizi – Per la costruzione di cinque nuove sale destinate a contenere la raccolta degli autoritratti, (ora purtroppo dispersa nelle varie sale della Galleria, dopo che fu dovuta render libera la sede provvisoria che essa aveva nell'appartamento del Volterrano a Palazzo Pitti) con lettera del 6 aprile 1921 N. 380 fu rimesso un progetto di massima richiedente una spesa allora calcolata in L. 220,000. In pari tempo veniva rimesso il progetto della costruzione di un nuovo scalone indispensabile a favorire il deflusso dei visitatori della Galleria che attualmente sono costretti, a visita compiuta, a ripercorrere per intero i corridoi. Tale progetto importa una spesa allora calcolata in L. 210,000.

Per il restauro alle facciate del fabbricato degli Uffizi sul vicolo dei Lanzi e nella via Lambertesca spetta al Ministero dell'Istruzione, come da lettera 20 dicembre 1928 VII N. 11836 una quota di L. 14,834.

Per i restauri degli affissi delle sale, della scala di comunicazione col corridoio degli Archibusieri e del corridoio stesso e per rintonacare gli avancorpi del fabbricato del 3° corridoio trovasi all'approvazione del Genio Civile una perizia per l. 64.000.

Per i lavori alle doccionate è pure in corso di approvazione una perizia per L. 22,000.

È inoltre urgente di provvedere all'estensione dell'impianto del riscaldamento nella nuova sede del laboratorio dei restauratori, e prevede la spesa che a tale scopo occorrerà per le nuove sale sopra accennate.

GALLERIA DELL'ACCADEMIA – Per proseguire nel riordinamento delle raccolte, già iniziato negli anni 1927-28 fu inviata a codesto Ministero una perizia per un importo previsto in L. 92,000, per cui fu rifiutato qualsiasi impegno con lettera N. 11772 del 28 dicembre u.sc. Inol-

tre sono necessari il restauro dei legnami delle vetrate alle finestre di tutto il fabbricato, la riparazione dei relativi ferramenti, la verniciatura e la sostituzione dei cristalli mancanti: lavori per i quali una perizia in corso di compilazione prevederà una spesa di L. 22,400; per il restauro della tettoia con nuovi legnami e terre cotte [sic] per cui altra perizia in corso prevederà una spesa di L. 12,800.

MUSEO DI S. MARCO – Per i lavori di consolidamento ai tetti del convento di San Marco (Museo dell'Angelico) e dei locali annessi fu prevista una spesa di L. 65,000 per cui fu rifiutato qualsiasi impegno con lettera N. 8565 del 28-8-[19]28-VI. Inoltre per il restauro e il rinnovo degli affissi alle finestre delle sale è prevista da regolare perizia una spesa di L. 12,000 – e per i lavori al fabbricato e per gli arredi occorsi per l'installazione e l'ordinamento della raccolta fotografica è da sostenere una spesa di L. 11278,76.

CENACOLO DI ANDREA DEL SARTO – Per lavori necessari al pavimento del locale fu rimessa a codesto Ministero fino dall'11 agosto 1924 una perizia non ancora passata in esecuzione per una somma di L. 50,000.

R. OPIFICIO DELLE PIETRE DURE – Restano ancora da approvare i due preventivi, da tempo inviati a codesto On. Ministero per la sistemazione dei locali e per l'acquisto di nuovo macchinario (foglio N. 1896 del 21-6-1927 (V)). L'Opificio, che pur provvede al restauro di monumenti importanti in tutte le regioni di Italia, dovrebbe avere i mezzi sufficienti, sia come mano d'opera che come attrezzatura, all'applicazione del suo mandato. A tale proposito mi riferiscono alla relazione che la Commissione all'uopo nominata da S.E. il Ministro trasmise nel mese di giugno 1924 e di cui le proposte furono in massima approvata da S.E. il Ministro.

PALAZZI E VILLE EX REALI – Dei lavori straordinari ed urgenti nel Regio Palazzo Pitti e nelle Regie Ville di Castello, della Petraia e del Poggio a Caiano si acclude elenco separato.

IL SOPRINTENDENTE

G. Poggi

BIBLIOGRAFIA

Archivio Biografico Italiano (ABI):

I 627, 25; II 366, 330

II 364, 126-127

II 453, 21-23

III 412, 173

Agosti 1996: G. Agosti, *La nascita della storia dell'arte. Adolfo Venturi: dal museo all'università 1880-1940*, Venezia 1996.

Agostini et alii 1979: Tiziano nelle Gallerie fiorentine, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 23 dicembre 1978 - 31 marzo 1979) a cura di G. Agostini, E. Allegri, M. Gregori, Firenze 1979.

Alessandri et alii 2011: 1861/2011. *L'Italia Unita e la Sua Biblioteca. 150° anniversario della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, 22 dicembre 2011 - 28 febbraio 2012) a cura di S. Alessandri, A. Martini, G. Megli, Firenze 2011.

Anderson 2019: J. Anderson, *La vita di Giovanni Morrelli nell'Italia del Risorgimento*, Milano 2019.

Archivio di Stato di Firenze, coord. scientifico P. Marchi e C. Zarrilli, [Viterbo?] 2009, pp. 5-14.

Ballini 2019: P.L. Ballini, *Vicende di una città lontana dal fronte: l'Amministrazione Bacci (1915-1917)*, in *Firenze e la Grande Guerra. Vicende di una città lontana dal fronte*, a cura di P.L. Ballini, Firenze 2019, pp. 3-140.

Bandini - Ciccone 2007: F. Bandini, B. Ciccone, *Restauro nel Convento di San Marco a Firenze tra Ottocento e Novecento: le pitture del Chiostro di Sant'Antonino*, in "OPD Restauro", n. 19 (2007), pp. 189-202.

Battifoglia 2018: S. Battifoglia, *Le campagne radiografiche del Fogg Art Museum in Italia (1926-1938)*, in "Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage", n. 18, 2018, pp. 119-148.

Becherucci 1978: L. Becherucci, *I musei scientifici nella museologia fiorentina*, in *L'Istituto e il Museo di Storia della Scienza a Firenze*, a cura di F. Gurrieri e L. Zangheri, Firenze 1978, pp. 11-18.

Bencivenni 2017: M. Bencivenni, *La Prima guerra mondiale e la tutela dei monumenti in Italia*, in *Al di là delle trincee. Territori e architetture del Regno d'Italia al tempo della Prima guerra mondiale*, Atti del convegno internazionale (Roma, Università di Roma "La Sapienza", Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'architettura, 3-5 dicembre 2015),

a cura di P. Cimbolli Spagnesi, Roma 2017, pp. 273-282.

Bencivenni et alii 1992: M. Bencivenni, R. Dalla Negra, P. Grifoni, *Monumenti e istituzioni. Il decollo e la riforma del servizio di tutela dei monumenti in Italia, 1880-1915*, vol. 2, Firenze 1992.

Bernardi 2014: E. Bernardi, *La nascita del Fogg Museum di Harvard attraverso la corrispondenza Forbes-Benson (1915-1928)*, in "Predella. Journal of visual art", n. 34, 2014, pp. 415-481.

Bertelli et alii 2013: F. Bertelli, E. D'Amicone, L. Vigna, *Le immagini dell'Archivio Storico dell'Opificio e i restauri egizi di Fabrizio Lucarini: le pitture di Iti e la cappella di Maia*, in "OPD Restauro", 25, 2013, pp. 363-376.

Berti 1979a: L. Berti, *Dall'Unità d'Italia all'ultima guerra (1859-1939)*, in *Gli Uffizi. Catalogo Generale*, Firenze 1979, vol. 1, pp. 21-47.

Berti 1979b: L. Berti, *Profilo di storia degli Uffizi*, in *Gli Uffizi. Catalogo Generale*, Firenze 1979, vol. 1, pp. 21-47.

Berti 1983a: L. Berti, *Architettura e ambienti*, in *Gli Uffizi. Storia e collezioni*, a cura di L. Berti, Firenze 1983, pp. 24-61.

Berti 1983b: L. Berti, *Introduzione*, in *Gli Uffizi. Storia e collezioni*, a cura di L. Berti, Firenze 1983, pp. 13-23.

Bertocci et alii 1985: *Ecclettismo a Firenze: l'attività di Corinto Corinti. I progetti Palazzo Poste e Telegrafi*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Firenze com'era, 17 gennaio - 3 marzo 1985) a cura di S. Bertocci, G. Cuscito, L. Leoncini, M. Venturi, Firenze 1985.

Bertoni 2016: C. Bertoni, *Ricci, Corrado (ad vocem)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani (Treccani)*, 2016, vol. 87, (unicamente in versione on line, [http://www.treccani.it/enciclopedia/corrado-ricci_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/corrado-ricci_(Dizionario-Biografico))).

Bewer 2010: F.G. Bewer, *A laboratory for art. Harvard's Fogg Museum and the Emergence of Conservation in America, 1900-1950*, Cambridge 2010.

Bietoletti 2016: S. Bietoletti, *Ridolfi, Enrico (ad vocem)*, in *Dizionario biografico degli italiani (Treccani)*, Trofarello (TO) 2016, vol. 87, pp. 449-452.

Bietti 2006: M. Bietti, *La tutela secondo Procacci*, in *Ugo Procacci a cento anni dalla nascita (1905-2005)*, Atti della giornata di studio (Firenze, 31 marzo 2005),

- a cura di M. Ciatti e C. Frosinini con la coll. di S. Diamanelli, Firenze 2006, pp. 135-144.
- Bigalli 2014: V. Bigalli, *Enrico Ridolfi (1828-1909). Note sulla cultura del restauro nella seconda metà dell'Ottocento*, Università degli Studi di Firenze - Dipartimento SAGAS - Corso di Laurea Magistrale, relatore M. V. Thau, correlatore D. Pegazzano, a.a. 2013-2014.
- Bonsanti 2003: G. Bonsanti, *Il "Bollettino d'Istituto Centrale del Restauro"*, in *Riviste d'arte fra Ottocento ed età contemporanea. Forme, modelli e funzioni*, a cura di G. C. Sciolla, Milano 2003, pp. 223-234.
- Borghese Bruschi 2018: L. Borghese Bruschi, *Otto Vermehren e il restauro come scienza al servizio dell'arte a Firenze: innovazione e polemiche fra il 1900 e il 1910*, in "OPD Restauro", 30, 2018, pp. 282-298.
- Bossi - Gentilini 2001: M. Bossi, G. Gentilini (a cura di), *La grande storia dell'artigianato. L'Ottocento*, Firenze 2001.
- Bruni - Visciola 2003: D.M. Bruni, S. Visciola, *Il comune popolare e l'igiene sociale a Firenze: documenti e inchieste (1907-1910)*, Manduria 2003.
- Caccia Gherardini 2019: S. Caccia Gherardini (a cura di), *Memorie di un restauratore. Piero Sanpaolesi: scienza e arte del restauro*, a cura di, Firenze 2019.
- Calendario generale del Regno d'Italia*, Roma 1903.
- Calendario generale del Regno d'Italia*, Roma 1908.
- Calendario generale del Regno d'Italia*, Roma 1920.
- Caneva 1986: C. Caneva, *I 'Lavati' degli Uffizi*, in "Antichità viva", a. XXV, n. 1, 1986, pp. 34-40.
- Cardinali - De Ruggieri 2013: M. Cardinali, M.B. De Ruggieri, *La nascita della diagnostica artistica attraverso le prime riviste tecniche. Un percorso internazionale*, in *La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, a cura di N. Barrekka e R. Cioffi, Napoli 2013, pp. 317-330.
- Cardinali et alii 2002: M. Cardinali, M.B. De Ruggieri, C. Falcucci, *Diagnostica artistica. Tracce materiali per la storia dell'arte e la conservazione*, Roma 2002.
- Castelli 1908: G. Castelli, *L'Istituto nazionale artistico-industriale di San Michele in Roma. Relazione presentata a S.E. il Ministro Avv. Francesco Cocco Ortu*, Roma 1908.
- Catalano 2007: M.I. Catalano, *Lungo il cammino. Cesare Brandi 1933-1943*, Siena 2007.
- Catalano 2013: M.I. Catalano, *Una scelta per gli anni Trenta*, in *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia (1930-1940)*, a cura di M.I. Catalano, Roma 2013, pp. 9-56.
- Cavenaghi 1912: L. Cavenaghi, *Il restauro e la conservazione dei dipinti. Conferenza di Luigi Cavenaghi*, in "Bollettino d'arte", Roma 1912, pp. 488-496.
- Cecchini 2006: S. Cecchini, *Corrado Ricci e il restauro tra testo, immagine e materia*, in *La teoria del restauro da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Viterbo, 12-15 novembre 2003), a cura di M. Andaloro, Firenze 2006, pp. 81-94.
- Cecchini 2007: S. Cecchini, *Il restauro pittorico pubblico all'inizio del Novecento: Ricci, Cavenaghi e la via della mediazione*, in *Riconoscere un patrimonio. Storia e critica dell'attività di conservazione del patrimonio storico-artistico in Italia meridionale (1750-1950)*, Atti del Seminario di studi (Lecce, 17-19 novembre 2006), a cura di R. Poso, [Lecce?] 2007, pp. 263-273.
- Cecchini 2016: S. Cecchini, *L'Italia e l'Europa negli anni Trenta, storia dell'arte e restauro nei documenti dell'inchiesta internazionale sulla formazione dei restauratori (1932)*, in "Il Capitale culturale. Studies on the value of cultural heritage", vol. 14 (2016) *Musei e mostre tra le due guerre*, a cura di S. Cecchini e P. Dragoni, pp. 429-457.
- Cerasuolo 2013: A. Cerasuolo, *L'attività del Gabinetto pinacologico: un'eredità misconosciuta*, in *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia (1930-1940)*, a cura di M.I. Catalano, Roma 2013, pp. 195-224.
- Ciatti 2006: M. Ciatti, *il Gabinetto di restauro e la pulitura*, in *Ugo Procacci a cento anni dalla nascita (1905-2005)*, Atti della giornata di studio (Firenze, 31 marzo 2005), a cura di M. Ciatti e C. Frosinini con la coll. di S. Diamanelli, Firenze 2006, pp. 153-181.
- Ciatti 2009: M. Ciatti, *Appunti per un manuale di storia e di teoria del restauro. Dispense per gli studenti*, con la coll. di F. Martusciello, Firenze 2009.
- Ciatti 2015: M. Ciatti, *Prima del moderno O.P.D.: il restauro a Firenze nel primo Novecento e il nuovo compito dell'Opificio*, in *O.P.D. Quarant'anni di attività 1975-2015: conservazione, ricerca, formazione*, Firenze 2015, pp. 39-60.
- Cinelli 1999: C. Cinelli, *Note d'archivio sulle fasi costruttive e decorative della Biblioteca Nazionale di Firenze*, in "Liberio", n. 14, 1999, pp. 15-24.
- Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti*, in "Bollettino d'arte", n. 3, 1909, pp. 116-117.
- Conti 1999: F. Conti, *Gherardi, Alessandro (ad vocem)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani (Treccani)*, Roma 1999, vol. 53, pp. 536-537.

- Cozzi 1994: M. Cozzi, *Falcini, Mariano (ad vocem)*, in *Dizionario biografico degli italiani (Treccani)*, Roma 1994, vol. 44, pp. 277-280.
- Cruciani Fabozzi et alii 2012: G. Cruciani Fabozzi, G.A. Cantauero, A. Bartolozzi, *Sanpaolesi (1904-1980)*, in *Piero Sanpaolesi. Restauro e metodo*, Atti della giornata di studio per il centenario della nascita di Piero Sanpaolesi (1904-1980), Firenze, 18 aprile 2005 (Aula Magna del Rettorato), a cura di G. Tampone, F. Gurrieri, L. Giorgi, Firenze 2012, pp. 443-447.
- D'Amicone et alii 2014: E. D'Amicone, L. Vigna, F. Bandini, *Restauro delle pitture egizie della cappella di Iti (2150-2100 a.C. ca) ad opera di Fabrizio Lucarini: prosecuzione della ricerca e sviluppi tecnici e storico-culturali*, in "OPD Restauro", 26, 2014, pp. 335-353.
- Dalai Emiliani 2008: M. Dalai Emiliani, *Faut-il brûler le Louvre?*. *Temi del dibattito internazionale sui musei nei primi anni '30 del Novecento e le esperienze italiane*, in M. Dalai Emiliani, *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il "saper mostrare" di Carlo Scarpa*, Venezia 2008, pp. 23-50.
- Dalla Negra 1992: R. Dalla Negra, *La riforma del servizio di tutela (1902-1915)*, in M. Bencivenni, R. Dalla Negra, P. Grifoni, *Monumenti e istituzioni. Il decollo e la riforma del servizio di tutela dei monumenti in Italia, 1880-1915*, vol. 2, Firenze 1992, pp. 183-211.
- Damianelli 2006: S. Damianelli, *Ugo Procacci, vita e opere*, in *Ugo Procacci a cento anni dalla nascita (1905-2005)*, Atti della giornata di studio (Firenze, 31 marzo 2005), a cura di M. Ciatti e C. Frosinini con la coll. di S. Diamanelli, Firenze, 2006, pp. 25-132.
- De Rosa 2005: F. De Rosa, *Per una 'nuova scienza' della conservazione: il Gabinetto di pinacologia di Sergio Ortolani*, in "Napoli nobilissima", s. 5, VI (2005), 1-4, pp. 83-86.
- De Rubertis 1917: A. De Rubertis, *Un concorso di Atto Vannucci*, Napoli 1917.
- De Rubertis 1926a: A. De Rubertis, *Documenti manzoniani*, Città di Castello 1926.
- De Rubertis 1926b: A. De Rubertis, *Varietà di pagine sparse: nuove discussioni e ricerche dell'Antologia di G.P. Vieusseux*, [s.l.] 1926.
- De Rubertis 1933: A. De Rubertis, *Gioberti e la Toscana*, Firenze 1933.
- De Rubertis 1935: A. De Rubertis, *Varietà storiche e letterarie*, Pisa 1935.
- De Rubertis 1936: A. De Rubertis, *Studi sulla censura in Toscana con documenti inediti*, Pisa 1936.
- De Rubertis 1953a: A. De Rubertis, *Uno smacco della polizia granducale nel 1850*, Roma 1953.
- De Rubertis 1953b: A. De Rubertis, *La legislazione sulla stampa in Toscana: 1849-1859*, Siena 1953.
- Del Bono 2013: G. Del Bono, *Storia della Biblioteca Nazionale di Firenze*, Manziiana (RM) 2013.
- Ducci 2005: A. Ducci, "Mouseion", *una rivista al servizio del patrimonio artistico europeo (1927-1946)*, in "Annali di critica d'arte", n. 1, 2005, pp. 287-313.
- Emiliani 1997: A. Emiliani, *Corrado Ricci: la ricerca positiva, l'animo idealistico e la nascente politica dell'arte in Italia*, in "Atti e Memorie dell'Accademia Clementina", n.s, n. 37, 1997, pp. 23-69.
- Ercolino 2010-2011: M.G. Ercolino, *Roberto Longhi: idee sul restauro*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura, restauro e conservazione dei beni architettonici", n.s., fasc. 55-56, 2010-2011, pp. 165-172.
- Falconi 2018: B. Falconi, *Otto Vermehren (1861-1917). "L'isola dei morti" d'après Arnold Böcklin*, in G. Casaglia (a cura di), *Arnold Böcklin*, Ospedaletto (PI) 2018, pp.131-143.
- Farinelli - Monari 2012: *Dalle 'cose di interesse' ai 'beni culturali'. Ricerche e dibattiti negli uffici MiBAC dell'Emilia-Romagna*, Atti del Convegno e catalogo della mostra 1909: *le prime norme per l'antichità e le belle arti* (Bologna, 24 settembre - 2 ottobre 2009), a cura di P. Farinelli e P. Monari, Bologna 2012.
- Fava 1936: D. Fava, *Il trasporto e la sistemazione della Biblioteca nazionale di Firenze nella nuova sede: luglio-ottobre 1935. Relazione a S. E. il Ministro della educazione nazionale del dott. Domenico Fava*, Firenze 1936.
- Giovannoni et alii 1936: G. Giovannoni, P. Toesca, C. Albizzati, U. Cialdea, G. Testi, *Restauro (ad vocem)*, in *Enciclopedia italiana (Treccani)*, 1936.
- Giuntini 2019: A. Giuntini, *Vivere a Firenze negli anni della guerra*, in *Firenze e la Grande Guerra. Vicende di una città lontana dal fronte*, a cura di P.L. Ballini, Firenze 2019, pp. 173-200.
- Giusti 2007: *A history: migrations, exhibits and growth of the self-portraits collection in the 19th and 20th centuries. Looking toward the future*, in *Artist's self-portraits from the Uffizi*, exhibition catalogue (London, Dulwich Picture Gallery, 22 may - 15 july 2007) a cura di G. Giusti e M. Sframeli, Milano 2007, pp. 39-49.
- Godoli 1983: A. Godoli, *Architettura e ambienti*, in *Gli Uffizi. Storia e collezioni*, a cura di L. Bereti, Firenze 1983, pp. 24-61.

- Godoli 1988: A. Godoli, *La sede delle 'Reali Poste', col-lana Gli Uffizi. Studi e ricerche. I pieghevoli*, 5, Firenze 1988.
- Greco 2018: C. Greco, Schiaparelli, Ernesto (*ad vocem*), in *Dizionario Biografico degli Italiani (Treccani)*, Trofarello (TO) 2018, vol. 91, pp. 441-445.
- Gurrieri 1995: F. Gurrieri, *Gli Uffizi*, in *L'Archivio di Stato di Firenze*, a cura di R. Manno Tolu e A. Bellinazzi, Fiesole (FI) 1995, pp. 229-237.
- Gurrieri et alii 1998: F. Gurrieri, S. Gori, F. Petrucci, V. Tesi, *La "Bottega" dei Benini. Arte e restauro a Firenze nel Novecento*, Firenze 1998.
- Il nuovo palazzo delle Poste, dei telegrafi e dei telefoni inaugurato il XIX aprile MCMXVII*, Firenze 1916, in "La Nazione" del 29 novembre 1916, s.p.n.
- Incerpi 2011: G. Incerpi, *Semplici e continue diligenze. Conservazione e restauro dei dipinti nelle Gallerie di Firenze nel Settecento e nell'Ottocento*, Firenze 2011.
- Incerpi 2017: G. Incerpi, *Note d'archivio: vernici, rinfrescature, rischiarimento del "Chiaroscuro" di Leonardo*, in *Il restauro dell'Adorazione dei Magi di Leonardo. La riscoperta di un capolavoro*, a cura di M. Ciatti e C. Frosinini, Firenze 2017, pp. 179-190.
- Innocenti 2003: P. Innocenti, *Corrado Ricci e gli Uffizi*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", III serie, a. XXVI (2003), n. 58, pp. 323-374.
- L'Archivio di Giovanni Poggi (1880-1961) Soprintendente alle Gallerie Fiorentine*, inventario a cura di E. Lombardi, Firenze 2011.
- L'inaugurazione del Palazzo delle Poste*, in "Bollettino del Comune di Firenze", a. III, 1917, n. 4-5.
- Lazzari 1952: A. Lazzari, *Il ritratto del Mosti di Tiziano nella Galleria di Pitti*, in «Arte veneta», VI (1952), pp. 173-175.
- Lermolieff 1886: I. Lermolieff, *Le opera dei maestri italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino. Saggio critico di Ivan Lermolieff, tradotto dal russo per cura del dott. Giovanni Schwarze e dal tedesco in italiano dalla baronessa K... A...*, Bologna 1886.
- Levi 2011: D. Levi, *Brandt and the Anglo-Saxon word: a difficult dialogue*, in *Cesare Brandt and the Development of Modern Conservation Theory*, proceedings of International Symposium, New York - 4 october 2006, a cura di G. Basile e S. Cecchini, Saonara (PD) 2011, pp. 103-128.
- Lo Vullo 1949: G. Lo Vullo, *Osservazioni di un restauratore a proposito del restauro di dipinti*, in Atti del primo convegno internazionale per le arti figurative (Firenze, 20-26 giugno 1948), Firenze 1949, pp. 174-178.
- Lombardi 2015: E. Lombardi, Poggi, Giovanni (*ad vocem*), in *Dizionario Biografico degli Italiani (Treccani)*, Trofarello (TO) 2015, vol. 84, pp. 469-473.
- Luperini - Maffei 1978: F. Luperini, A. Maffei, *Cenni storici sul "Palazzo dei Giudici" attuale sede del Museo di Storia della Scienza di Firenze*, in *L'Istituto e Museo di Storia della Scienza a Firenze*, a cura di F. Gurrieri e L. Zangheri, Firenze 1978, pp. 41-50.
- Macci 1995: L. Macci, *La sede di Piazza Beccaria*, in *L'Archivio di Stato di Firenze*, a cura di R. Manno Tolu e A. Bellinazzi, Fiesole (FI) 1995, pp. 239-253.
- Maffii 1943: M. Maffii, *Ricordo di Nello Tarchiani*, in "Bollettino mensile statistico del Comune di Firenze", marzo-aprile 1943, n. 3-4, pp. 88-89.
- Mandolesi 2003: O. Mandolesi, *Stanislaw Trojano*, in *Restauratori e restauri in archivio*, I, a cura di G. Basile, Firenze 2003, pp. 139-152.
- Mannelli Goggioli 2000: M. Mannelli Goggioli, *La Biblioteca Magliabechiana. Libri, uomini, idee per la prima biblioteca pubblica a Firenze*, Firenze 2000.
- Manoli 2006: F. Manoli, *Luigi Cavenaghi (1844-1918)*, in *Restauratori e restauri in archivio. Volume 3*, coordinamento scientifico di G. Basile, a cura di A. Lonati, Saonara (PD) 2006, pp. 9-52.
- Marabelli 2006: M. Marabelli, *Il ruolo delle indagini scientifiche per il restauro e la conservazione*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandt*, Atti del Convegno Internazionale (Viterbo, 12-15 novembre 2003) a cura di M. Andaloro, Firenze 2006, pp. 269-276.
- Masini 2015: M. Masini, *Archivi in biblioteca. Le carte di Filippo Rossi e del Conte Carlo Gamba*, Tricase (LE) 2015.
- Mazzoni 2008: M.D. Mazzoni, *La donazione Bruschii-Vermeiren*, in "OPD Restauro", n. 20 (2008), pp. 346-348.
- Meyer - Savoy 2014: A. Meyer, B. Savoy, *Towards a transnational history of museums*, in *The museum is open. Towards a transnational history of museums 1750-1940*, Berlin-Boston 2014, pp. 1-16.
- Mieli - Foraboschi 2014: A. Mieli, I. Foraboschi, *Della mancata istituzione di un Gabinetto di Pinacologia a Firenze ... Sulle tracce del Gabinetto Restauri*, in "OPD Restauro", 26, 2014, pp. 376-386.
- Monciatti 2010: A. Monciatti, *Alle origini dell'arte no-*

- stra: la 'Mostra giottesca' del 1937 a Firenze, Milano 2010.
- Mottola Molfino 1992: A. Mottola Molfino, *Il libro dei musei*, Torino 1992.
- Mucciante 2019: F. Mucciante, *Il problema delle esportazioni delle opere d'arte nel carteggio Giovanni Poggi - Corrado Ricci (1904-1932)*, in "Rivista d'arte", s. 5, vol. IX (2019), pp. 207-231.
- Niemeyer Chini 2009: V. Niemeyer Chini, *Stefano Bardini e Wilhelm Bode. Mercanti e connoisseur fra Ottocento e Novecento*, Firenze 2009.
- Nobili 1909: R. Nobili, *Gli uffici d'esportazione*, in "La Voce", a. I, n. 9, 11 febbraio 1909, pp. 34-35.
- Orbiccianni 2007: L. Orbiccianni, *Pasquale Nerino Ferri (ad vocem)*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-2007)*, a cura del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Bologna 2007, pp. 246-252.
- Panzeri 2007: M. Panzeri, *Tra Cavenaghi e Pelliccioli: restauratori e storici dell'arte in Milano tra Ottocento e Novecento*, in *Gli uomini e le cose: 1. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XIX secolo*, Atti del Convegno Nazionale di Studi (Napoli, 18-20 aprile 2007), [Napoli?] 2007, pp. 409-423.
- Paolucci 1986: A. Paolucci, *Il laboratorio del restauro di Firenze*, Torino 1986.
- Paribeni 2014: A. Paribeni, *Paribeni, Roberto (ad vocem)*, in *Dizionario biografico degli italiani (Treccani)*, Catanzaro 2014, vol. 81, pp. 357-359.
- Per un palazzo e per un concorso*, a cura della redazione, in "Il Marzocco", n. 1, 1905, p. 4.
- Pozzolini 1904: G. Pozzolini, *Le condizioni di sorveglianza delle Gallerie e Musei di Firenze*, in "La Nazione", 2 ottobre 1904, p. 1.
- Prisco 2014: G. Prisco, *Due mostre e il progetto di un museo sul falso: una mostra tra Francia e Italia (1930-1955)*, in "Studiolo", n. 11, 2014, pp. 64-83.
- Procacci 1936: U. Procacci, *Restauri a dipinti della Toscana*, in "Bollettino d'arte", a. XXIX, 1936, serie III, fasc. VIII (febbraio), pp. 364-383.
- R. Galleria degli Uffizi - Firenze. Catalogo topografico illustrato con note fotografiche*, Firenze 1929.
- Regolamento organico del R. Istituto di Belle Arti di Roma*, in "Bollettino d'arte", n. 12, 1908, pp. 474-477.
- Ricci 1907: C. Ricci, *A S.E. Luigi Rava, relazione sull'istituzione di un Bollettino mensile delle Belle Arti (Roma, 1 ottobre 1906)*, in "Bollettino d'arte", 1907, a. I, serie I, fasc. 1 (gennaio), p. 1.
- Ridolfi 1890: E. Ridolfi, *Dei provvedimenti e lavori fatti per le RR. e Musei di Firenze negli anni 1885-1889*, Firenze 1890.
- Ridolfi 1905: E. Ridolfi, *Il mio directorato delle Regie Gallerie fiorentine*, Firenze 1905.
- Rinaldi 1998: S. Rinaldi, *I Fiscali, riparatori di dipinti. Vicende e concezioni del restauro tra Ottocento e Novecento*, Roma 1998.
- Roani Villani 1999: R. Roani Villani, *Restauri di dipinti a Vallombrosa fra Otto e Novecento*, in *Vallombrosa. Santo e meraviglioso luogo*, a cura di R.P. Ciardi, Ospedaletto (PI) 1999, pp. 325-334.
- Rocchi 1994: G. Rocchi, *Istituzioni di restauro dei beni architettonici e ambientali*, Milano 1994.
- Rusconi 1932: A.J. Rusconi, *Gli autoritratti moderni alla Galleria degli Uffizi*, in "Il Mazzocco", a. XXXVII, n. 48, novembre 1932, pp. 2-3.
- Sanpaolesi 1935: P. Sanpaolesi, *Il restauro della Madonna duegentesca della Chiesa di Mosciano - Firenze*, in "Bollettino d'arte", a. XXVIII, 1935. S. III, fasc. X (aprile), pp. 470-474.
- Sforza 1918: G. Sforza, *Ricordi e biografie lucchesi*, Lucca 1918.
- Spadolini 1977: G. Spadolini, *Introduzione*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, a cura di M.G. Ciardi Duprè Dal Poggetto e P. Dal Poggetto, Firenze 1977, vol. 1, pp. 7-8.
- Tabani a.a. 2017-2018: E. Tabani, *Luigi Grassi, "Restauratore e raccogliitore di bellezze oltre i naufragi del tempo"*, Università degli Studi di Firenze, Dipartimento SAGAS, Corso di Laurea Magistrale, relatore M.V. Thau, correlatore D. Pegazzano, a.a. 2017-2018.
- Tarchiani 1908: N. Tarchiani, *Il Museo dei Musei. Colloquio col Sindaco di Firenze*, in "Il Marzocco", 22 marzo 1908, pp. 2-3.
- Tecnici e competenti giustificano il nostro allarme circa le condizioni statiche del Palazzo degli Uffizi e degli altri edifici contigui*, in "Il nuovo giornale", giovedì 11 febbraio 1926, s.n.p.
- Thau 2004: M.V. Thau, *Ulisse Forni restauratore di Galleria*, in *Ulisse Forni. Manuale del pittore restauratore. Studi per la nuova edizione*, a cura di G. Bonsanti e M. Ciatti, Firenze 2004.
- Thau 2014: M.V. Thau, *Restauri e restauratori. Firenze, 1829-1892*, Firenze 2014.
- Thau 2017: M.V. Thau, *Fra Longhi e Procacci. Restauro a Firenze nella prima metà del Novecento*, Firenze 2017.

Tilliete 2014: X.P. Tilliete, *Between Museumsinsel and Manhattan*, in A. Meyer, B. Savoy, *The museum is open. Towards a transnational history of museums 1750-1940*, Berlin-Boston 2014, pp. 191-204.

Tinacci 2011: G. Tinacci, *Raffaello Niccoli*, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti Architetti (1904-1974)*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Direzione Generale per il Paesaggio - Centro studi per la storia del lavoro e delle comunità territoriali, Bologna 2011, pp. 425-429.

Toesca 1928: P. Toesca, *Cronaca delle belle arti - Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti - Necrologio - Fabrizio Lucarin [sic]*, in "Bollettino d'arte", 1928, IV (ottobre - anno VIII), p. 192.

Torresi 1996: A.P. Torresi, *Neo-medicei. Pittori, restauratori e copisti dell'Ottocento in Toscana*. *Dizionario biografico*, Ferrara 1996.

Torresi 1999: A.P. Torresi, *Primo dizionario biografico dei pittori restauratori italiani dal 1750 al 1950*, Ferrara 1999.

Varni 2012: A. Varni, *L'organizzazione della tutela: le Soprintendenze per le Belle Arti*, in *La Nazione allo specchio*, a cura di A. Ragusa, Manduria (Lacaita) 2012, pp. 49-57.

Vigna 2016: L. Vigna, *Le pitture di Iti nelle interazio-*

ni fra l'egittologo Ernesto Schiaparelli e il restauratore Fabrizio Lucarini: un'importante esperienza conservativa nella musealizzazione della pittura egizia, in *Archeologia, Arte e Storia in Piemonte. Notizie inedite. Studi in onore di Bruno Signorelli*, Torino 2016, pp. 359-372.

Vitali 1995: S. Vitali, *L'Archivio centrale di Francesco Bonaini*, in *L'Archivio di Stato di Firenze*, a cura di R. Manno Tolu e A. Bellinazzi, Fiesole (FI) 1995, pp. 39-41.

Zanardi 2016: B. Zanardi, *La cultura della conservazione nell'Italia post-unitaria: Cavenaghi, Giovannoni e Boni al convegno degli ispettori onorari del 1912*, in *Tra Roma e Venezia, la cultura dell'antico nell'Italia dell'Unità*, a cura di I. Favaretto e M. Pilutti Mamer, Venezia 2016, pp. 15-34.

"Il Policlinico: Sezione Pratica", 1927, parte 1 (s.a.): https://archive.org/stream/IlPoliclinicoSezionePraticaAnno1927Parte1/Il%20policlinico%20sezione%20opratica%20anno%201927%20%20parte%201_djvu.txt (pagina consultata il 16 maggio 2022)

Archivio di Stato di Firenze, *Storia* (s.a.): <http://www.archiviodistato.firenze.it/asfi/index>.

SITOGRAFIA

[php?id=10](#)
(pagina consultata il 18 giugno 2020)

Dizionario Biografico degli Italiani (Treccani):

scheda Ricci, Corrado (a cura di C. Bertoni): https://www.treccani.it/enciclopedia/corrado-ricci_%28Dizionario-Biografico%29/
(pagina consultata il 19 giugno 2020)

scheda Falcini, Mariano (a cura di M. Cozzi): [https://www.treccani.it/enciclopedia/mariano-falcini_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/mariano-falcini_(Dizionario-Biografico))
(pagina consultata il 22 giugno 2020)

scheda Schiaparelli, Ernesto (a cura di C. Greco): https://www.treccani.it/enciclopedia/ernesto-schiaparelli_%28Dizionario-Biografico%29/
(pagina consultata il 30 luglio 2020)

scheda Poggi, Giovanni (a cura di E. Lombardi): https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-poggi_%28Dizionario-Biografico%29/

(pagina consultata il 20 giugno 2020)

scheda Paribeni, Roberto (a cura di A. Paribeni): https://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-paribeni_%28Dizionario-Biografico%29/
(pagina consultata il 20 giugno 2020)

Enciclopedia Italiana (Treccani):

Restauro (ad vocem), (a cura di G. Giovannoni): http://www.treccani.it/enciclopedia/restauro_res-3c1c79f6-8bb6-11dc-8e9d-0016357ee51_%28Enciclopedia-Italiana%29/
(pagina consultata il 30 luglio 2020)

scheda Wilhelm von Bode (a cura di F. Baumgart): https://www.treccani.it/enciclopedia/wilhelm-von-bode_%28Enciclopedia-Italiana%29/
(pagina consultata il 7 luglio 2020)

Fondo Nello Tarchiani - Inventario Analitico (a cura di A. Spaccasassi): https://vieuxseux.it/inventari/tarchiani_inventario-analitico.pdf

(pagina consultata il 16 luglio 2020)

ICOM Italia, *La nostra storia, La storia del Comitato Nazionale italiano di ICOM dalla nascita a oggi* (s.a.):

www.icom-italia.org/la-nostra-storia/

(pagina consultata il 29 luglio 2020)

Kunsthistorisches Institut in Florenz, *Storia* (s.a.):

<https://www.khi.fi.it/it/institut/geschichte.php>

(pagina consultata il 29 luglio 2020)

La nuova sede della Biblioteca Nazionale (s.a.):

<https://www.bncf.firenze.sbn.it/biblioteca/la-nuova-sede-della-biblioteca-nazionale/>

(pagina consultata il 28 aprile 2022)

Regione Toscana, CASTORE (*Catasti Storici Regionali*),

(s.a.): <https://www.regione.toscana.it/-/castore>

(pagina consultata il 24 giugno 2020)

Repertorio delle architetture civili di Firenze - ricerca nome Tognetti (a cura di C. Paolini):

http://www.palazzospinelli.org/architetture/risultati-via.asp?denominazione=&ubicazione=&button=&proprietà=&architetti_ingegneri=tognetti&pittori_scultori=&uomini_illustri=¬e_storiche

(pagina consultata il 30 giugno 2020)

Repertorio delle architetture civili di Firenze, *Scheda edificio Reali Poste* (a cura di C. Paolini): http://www.palazzospinelli.org/architetture/scheda.asp?denominazione=poste&ubicazione=&button=&proprietà=&architetti_ingegneri=&pittori_scultori=¬e_storiche=&uomini_illustri=&ID=1337

(pagina consultata il 22 giugno 2020)

Repertorio delle architetture civili di Firenze, *Scheda Palazzo delle Poste e Telegrafi* (a cura di C. Paolini):

http://www.palazzospinelli.org/architetture/scheda.asp?denominazione=palazzo+delle+poste&ubicazione=&button=&proprietà=&architetti_ingegneri=&pittori_scultori=¬e_storiche

[che=&uomini_illustri=&ID=706](http://www.palazzospinelli.org/architetture/scheda.asp?denominazione=archivio+di+stato&ubicazione=&button=&proprietà=&architetti_ingegneri=&pittori_scultori=¬e_storiche=&uomini_illustri=&ID=706)

(pagina consultata il 22 giugno 2020)

Repertorio delle architetture civili di Firenze, *Scheda Edificio dell'Archivio di Stato di Firenze* (a cura di C. Paolini):

http://www.palazzospinelli.org/architetture/scheda.asp?denominazione=archivio+di+stato&ubicazione=&button=&proprietà=&architetti_ingegneri=&pittori_scultori=¬e_storiche=&uomini_illustri=&ID=1547

(pagina consultata il 30 giugno 2020)

Sistema informativo unificato per le Soprintendenze Archivistiche, scheda Tarchiani Nello (s.a.): <https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/siusa/pagina.pl?TipoPag=prodpersona&Chiave=90803&RicLin=it>

(pagina consultata il 23 giugno 2020)

UNESCO Archives AtoM Catalogue (s.a.):

Subfonds OIM - Records of the Office international des musées (OIM): <https://atom.archives.unesco.org/records-of-international-museums-office-oim;>

International Institute of Intellectual Co-operation: <https://atom.archives.unesco.org/international-institute-of-intellectual-co-operation>
(pagine consultate il 29 luglio 2020)

INDICE DEI NOMI

- Abbadessa 107-108, 125, 144, 146
 Altdorfer Albrecht 113, 152
 Bacci Orazio 120
 Bacci Raffaello 123
 Bartolo di Fredi 113
 Beato Angelico 95
 Benini, famiglia 111
 Bernabei Felice 123
 Berti Pio 124
 Bietti Monica 72
 Bistolli Leonardo 123
 Boccati Giovanni 112, 150-151
 Bodmer Heinrich 87, 121
 Boito Camillo 63, 123
 Bonaini Francesco 117-118
 Boni Giacomo 123
 Botticelli Sandro 95, 111-112, 139, 141
 Calandra (Giacomo?) 123
 Cantalamessa Giulio 123
 Carena Felice 124
 Cavallini Pietro 113, 151
 Cavenaghi Luigi 95, 112, 123, 126
 Cerpi Ezio 123
 Ciatti Marco 72, 116, 121-122, 125
 Comparetti Domenico 123
 Contini Bonacossi Augusto 124
 Corinti Corinto 122
 Corinti Giotto 95, 122
 D'Andrade Alfredo 64, 123
 De Petra (?) 123
 De Rubertis Achille 87, 92, 121
 di Cione Andrea, vd. Orcagna
 Dorini Umberto 92, 121, 130, 132
 Duccio di Buoninsegna 113, 150
 Falcini Mariano 77, 118
 Ferrari Gaudenzio 123
 Ferri Nerino 76, 118
 Fiscali Domenico 111, 113, 122, 126
 Fiscali Guido 111, 126, 127, 150
 Froment Nicolas 150
 Gamba Carlo 124
 Garofalo, vd. Tisi Benvenuto, detto il
 Gherardelli Carlo 127
 Gherardi Alessandro 76, 78
 Ghirardini Gherardo 123
 Giani Eugenio 124
 Giaquinto Corrado 115, 150
 Giulio Romano 95
 Grassi Luigi 111, 126
 Guerra (?) 123
 Levi (?) 121, 123
 Incarini (?) 122
 Incerpi Gabriella 116-117, 122, 125-126
 Jahn Rusconi Arturo 125
 Leonardo da Vinci 95, 111, 139, 141
 Leopoldo II d'Asburgo Lorena 78, 74
 Lo Vullo Gaetano 110, 115, 125
 Lorenzetti Pietro 113, 126, 150
 Loyola Daniela 115
 Lucarini Fabrizio 95-97, 111-115, 122-123, 126, 133-134, 150-151
 Magliabechi Antonio 104
 Maraini Antonio 124
 Marzi Demetrio 73, 75, 78-79, 83-87, 116, 117, 119-121, 130

imagines

- Masini Gino 110, 124-125
Matteo di Giovanni 113, 150-151
Mazzanti Riccardo 123
Medici (famiglia) 104, 121
Milani (Luigi Adriano?) 123
Molmenti Pompeo Cherardo 123
Moschi Francesca 116
Niccoli Raffaele 107, 125, 143
Orazi 121
Orcagna 113, 153
Orsi Paolo 123
Panella Antonio 124
Paribeni Roberto 94, 122
Pasquinucci Simona 116
Pellati Francesco 103, 123
Perez Fernando 94-95, 122
Piazzetta Giovanni Battista 113, 152
Piero di Cosimo 113, 150-151
Pietro Leopoldo, vd. Leopoldo II d'Asburgo Lorena
Poggi Giovanni 77-108, 116
Pozzo Andrea 115
Procacci Ugo 71-73, 94-95, 108-110, 115-116, 124-125
Raffaellino del Garbo 113, 150
Rava Luigi 77, 123
Ricci Corrado 72-78, 94-96, 111-112, 116, 123-124
Ridolfi Enrico 73-75, 116-117, 125
Roani Roberta 116
Rosadi Giovanni 77, 119
Rossi Filippo 124
Salinas Antonino 123
Salmi Mario 124
Salvini Roberto 124
Sangiorgi Francesco 76, 118
Sanpaolesi Piero 72, 110, 116
Sansovino Jacopo 113, 151
Sartorio Aristide 123
Schiaparelli Ernesto 97, 123
Segrè (?) 150
Sokolow Teodosio 110, 125
Spadolini Giovanni 73, 110
Tarchiani Nello 87-88, 103-105, 117-118, 121, 124, 127, 140
Tisi Benvenuto, detto il Garofalo 113, 152
Tognetti Vittorio 83, 119
Treccani Giovanni 93
Tricarico Pietro 94, 122, 124
van der Goes Hugo 115
Vecellio Tiziano 112, 113, 115, 150
Venosa Visconti 123
Venturi Adolfo 123
Vermehren Augusto 115, 126
Vermehren Otto 94, 111, 112, 126
von Bode Wilhelm 117



1

Soffitto della XIV sala, Firenze, Galleria degli Uffizi, 15 agosto 1944
(National Gallery of Art, Washington, DC, Gallery Archives. The Frederick Hartt Papers).

Elena Romanelli

UNA MOSTRA PER RIAPRIRE LA GALLERIA DEGLI UFFIZI NEL SECONDO DOPOGUERRA

In riferimento al periodo 1944-1952 la Galleria degli Uffizi è stata oggetto di studio sotto molteplici punti di vista: è nota la campagna di lavori condotta da Lando Bartoli¹, così come è stata presa in esame la sua prima parziale riapertura del 1948, preludio di quella del 1952 che – con un nuovo e innovativo ordinamento – consentì ai visitatori di riappropriarsi visivamente della sua prestigiosa collezione².

Questo contributo³, invece, intende gettare luce sulla storia del museo negli anni 1946-1948, arco cronologico immediatamente successivo alla liberazione di Firenze⁴, ricostruendo i tentativi compiuti proprio in quel breve ma intenso periodo, affinché la Galleria degli Uffizi riaprisse le porte ai suoi cittadini così come alla comunità internazionale nel più breve tempo possibile. In particolare le sorti del museo in quegli anni vennero a intrecciarsi con l'attività del Soprintendente Giovanni Poggi⁵ – che decise di organizzare una mostra dei suoi più noti capolavori presso il Musée d'art et d'histoire di Ginevra – per la raccolta di proventi utili al suo restauro strutturale. L'iniziativa però fu osteggiata fermamente e a più riprese dall'allora Ministero della Pubblica Istruzione – fino a negarla del tutto – tanto che non si ha testimonianza di quali opere si sarebbero volute esporre.

Nonostante l'apparente *impasse*, la natura della documentazione ha aperto un vasto campo d'indagine, non limitandosi alla semplice ricostruzione di una storia – seppure inedita – tutta fiorentina. Data la natura ambiziosa del progetto, la rilevanza delle istituzioni e degli attori coinvolti, nonché la particolare cronologia in cui si svolsero gli eventi, nacque un dibattito acceso in cui si misero in discussione le posizioni a favore o contrarie all'iniziativa. La *querelle* in realtà dimostrò quanto il sistema delle mostre d'arte fosse considerato fondamentale nel secondo dopoguerra per la rinascita delle città d'arte e quanto fosse controversa l'eredità lasciata dalle politiche culturali del recente passato. Sarà dunque necessario ripercorrere le circostanze che portarono a contrasti così decisi che si originarono dalle condizioni drammatiche in cui versava la Galleria degli Uffizi dal 1944.

Le ragioni di una mostra e i primi contatti con le autorità svizzere

Il 3 e 4 agosto 1944 alle prime luci dell'alba furono fatti saltare i ponti di San Niccolò, delle Grazie, di Santa Trinita, della Carraia e della Vittoria⁶. Se questi monumenti erano stati distrutti dalla brutalità delle mine tedesche, il noto museo, prezioso scrigno della storia fiorentina, non ne fu vittima diretta ma le sue condizioni risultavano alquanto critiche. Come avrebbe infatti sostenuto il Soprintendente Poggi rievocando gli anni tumultuosi del conflitto: "Mentre si badava a salvare le opere non si poteva con altrettanto successo salvare l'edificio degli Uffizi che subì danni ingenti alle diverse strutture"⁷. Il museo infatti si era trovato accerchiato dalle esplosioni su tre dei suoi quattro lati: partendo da Ponte alle Grazie, furono distrutti i quartieri di via de' Bardi, di via Guicciardini e quelli di Borgo San Jacopo di fronte a Ponte Vecchio. Allo stesso modo fu fatto saltare il quartiere di via Por Santa Maria e parte del Lungarno Acciaiuoli⁸.

Stando infatti alle *Tre note sullo stato delle distruzioni in seguito alla "battaglia di Firenze" e sul complesso andamento dei lavori di riparazione*⁹ la Galleria aveva profondamente sofferto l'attacco provocato nella zona del lungarno. Molti erano i soffitti caduti, tra cui quelli con decorazione a grottesca nei corridoi e quelli delle sale XIV (fig. 1) e XV, due delle stanze più antiche della Galleria, in cui era andata perduta anche circa la metà degli affreschi cinquecenteschi; potevano anche considerarsi irrecuperabili le riquadrature figuranti fatti allusivi all'antica destinazione delle due sale.

Alcune delle più antiche grottesche della scuola dell'Allori si dichiaravano perdute nel primo corridoio, mentre per ciò che concerne il secondo, era stato danneggiato il pergolato della prima campata dell'Ulivelli. Ma, come ricordava Poggi, i danni maggiori si evidenziavano nel terzo camminamento (fig. 2) sia per la decorazione secentesca che per quella rifatta dopo l'incendio del 1762 di cui si annotava la caduta di intere vele in due differenti campate. Il resoconto dei danni però non finiva qui: nella Sala della Niobe si constatava infatti la caduta di diverse zone attorno agli stucchi dorati dell'Albertolli, ma le note più gravose si redigevano per il corridoio che univa gli Uffizi a Palazzo Pitti (fig. 3). Dalla lettura della relazione il camminamento pareva una struttura spettrale, che miracolosamente riusciva a reggersi:

[...] quasi tutti i soffitti sono caduti o pericolanti; sconnessi i pavimenti e la statica della 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 [...] ¹⁰.



2

Terzo corridoio, Firenze, Galleria degli Uffizi, 15 agosto 1944
(National Gallery of Art, Washington, DC, Gallery Archives. The Frederick Hartt Papers).

Il museo non avrebbe riaperto facilmente le proprie porte a quanti desiderassero visitarlo poiché la panoramica delineata dal Soprintendente nel resoconto del 1944 rendeva conto soltanto delle conseguenze dirette del ritiro dell'esercito tedesco provocate al museo.

A queste infatti andavano assommata tutti i lavori museali cominciati a partire dal 1940 – momento in cui si era approfittato della guerra per migliorare strutturalmente il museo – ma che furono brutalmente interrotti e compromessi durante il passaggio del fronte. La logica conseguenza di questa grave condizione – che la Soprintendenza aveva fatto presente già nell'anno 1944-1945 all'Ufficio alleato MFAA¹¹ – spingeva Poggi a constatare amaramente che:

I lavori che si rendevano 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 sistemazione¹².

Merita precisare che quest'ultima dichiarazione non era che un rinnovato appello del 1948 al Ministero della Pubblica Istruzione – con particolare riferimento alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti – la quale dimostrava di non aver potuto agire con prontezza per la causa del museo fiorentino.

In effetti i gravi ritardi d'intervento possono essere spiegati con una doppia e dolorosa constatazione relativa allo stato dei beni artistici e alle politiche di governo funzionali al loro recupero.

Stando infatti alle parole dell'ex direttore generale delle Antichità e Belle Arti Ranuccio Bianchi Bandinelli¹³, l'Italia si trovava in testa rispetto ai paesi europei per quantità e qualità dei lavori da svolgere solo per il recupero artistico¹⁴, attività quest'ultima che male si conciliava con la scarsità dei fondi erogati dal Ministero del Tesoro. Questi due aspetti risultavano strettamente interconnessi, per cui la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti si ritrovava a operare come meglio poteva per assicurarsi che *in primis* la maggior parte dei monumenti – più seriamente e gravemente colpiti rispetto alla Galleria degli Uffizi – non divenisse soltanto un ricordo nostalgico¹⁵.

La tenacia per la messa in salvo del patrimonio artistico italiano veniva brutalmente a scontrarsi con le limitate risorse finanziarie concesse dal Governo¹⁶, un intralcio di tutto rilievo che avrebbe richiesto invece pronta organizzazione. In ciò, il direttore generale Bianchi Bandinelli si ritrovava a intervenire quasi isolato, cosciente che i provvedimenti non avrebbero avuto la consistenza e l'impatto da lui auspicato:

imagines



3

Corridoio Archibusieri, Firenze, Galleria degli Uffizi, 21 agosto 1944
(National Gallery of Art, Washington, DC, Gallery Archives. The Frederick Hartt Papers).

In genere però le questioni di queste Soprintendenze e delle riparazioni dei danni di guerra non vanno bene. Il Ministero del Tesoro si rifiuta di darci dei fondi e non so proprio come potremo riorganizzare questo lavoro della cui importanza per l'Italia né il Governo né i partiti sembrano rendersi conto. [...] E allora non resta che fare il lavoro di ordinaria burocrazia!¹⁷

Stando così gli eventi, la Galleria degli Uffizi non sarebbe stato uno dei primi musei a ricevere i finanziamenti per la sua risistemazione, visto che i contributi venivano erogati con grande parsimonia e al contempo la rosa dei monumenti gravemente danneggiati spingeva a procrastinare ulteriormente gli interventi in suo favore. Proprio per questo motivo Giovanni Poggi – coadiuvato dalla figura del noto bibliofilo Tammaro de Marinis¹⁸ – decise di perorare la causa del museo fiorentino autonomamente, volendo organizzare a Ginevra una mostra su alcune delle sue più prestigiose opere per raccogliere fondi utili al restauro del museo.

L'ipotetica esposizione – che non spiccava certo per la brillantezza del suo progetto scientifico – mostrava però la sua ragion d'essere soltanto in relazione ai propri fini e alla nazione che avrebbe ospitato l'iniziativa, la Svizzera. Quest'ultima infatti nel 1946-1947 stava contribuendo con il sistema delle mostre d'arte alla riapertura dell'Ambrosiana¹⁹ e delle principali istituzioni artistiche civiche di Venezia²⁰, dinamica in cui sarebbe rientrata perfettamente l'iniziativa di Poggi, concorrendo alla creazione di un fenomeno poi riassunto puntualmente da Longhi in questi termini:

Dopo il grande sconvolgimento bellico, a tasche vuote e nell'impossibilità materiale di rimettere rapidamente in piedi i musei, era ben naturale che le nazioni più sciagurate, prive di mezzi, cercassero di procurarsi della valuta pregiata attraverso qualche mostra all'estero, e si capisce fin troppo bene dove: in quel cuore salvo dalla guerra che era la ricca e felice Svizzera²¹.

Inizialmente il Comitato italiano prese soltanto generici contatti con le autorità delle principali città svizzere, scegliendo soltanto in un secondo momento Ginevra quale sede definitiva²². In effetti i colloqui intrattenuti con le personalità culturali²³ e politiche²⁴ di quella città si rivelarono sin dall'inizio estremamente positivi soprattutto per l'aspetto finanziario:

Le cose si mettono assai bene. Tutte le *recettes* a beneficio degli Uffizi, tolte le spese, considerate in fs. 250.000. Però è assicurato un minimo che in ogni caso riceveresti in fs. 400.000. [...] Questo sarebbe il minimo garantito, mentre sarebbe previsto almeno per te un incasso di 150.000.000²⁵.

Ulteriori dettagli di questi primi accordi possono essere riscontrati nella documentazione svizzera, considerato che la proposta di una mostra d'arte dei capolavori fiorentini aveva creato fervore tra le autorità preposte. Sebbene a questa altezza cronologica ancora non fosse stata scelta la sede che avrebbe ospitato l'iniziativa, il Consiglio amministrativo di Ginevra discuteva circa gli aspetti trattati durante il colloquio intrattenuto tra Tammaro De Marinis e il consigliere amministrativo Baud-Bovy. Dal verbale di quella seduta tutto risultava procedere per il meglio: la questione finanziaria veniva approvata unanimemente, non si reputava dovessero esserci problemi nell'invio dei dipinti – considerato che erano ancora conservati nelle casse belliche – e si stabiliva che Ginevra avrebbe sostenuto ogni tipo di spesa una volta passata la frontiera svizzera, prevedendo infine l'inaugurazione della mostra nel maggio 1947²⁶.

Il Consiglio amministrativo mise immediatamente al corrente Poggi e De Marinis in merito al benessere della città verso la mostra degli Uffizi, non nascondendo una certa trepidazione affinché i colleghi italiani si pronunciassero definitivamente a favore del Musée d'art et d'histoire quale sede prescelta:

[...] la ville de Genève serait particulièrement heureuse d'accueillir cet été les trésors des Musées florentins, qu'elle serait prête à engager tous les frais occasionnés en Suisse par une telle exposition et verserait à la Ville de Florence le bénéfice net des entrées et de la vente du catalogue, une fois tous les frais déduits.

[...] Nous ajoutons que la Ville de Genève éprouverait une vive satisfaction à pouvoir contribuer par l'organisation d'une telle exposition à la restauration des musées de la grande cité d'art toscane²⁷.

Sicuramente le garanzie e la collaborazione offerte da Ginevra non dovevano aver lasciato i due destinatari indifferenti, preso atto che dalla seduta del Consiglio amministrativo del 6 dicembre 1946 si confermava ormai siglato l'accordo per l'organizzazione della mostra al Musée d'art et d'histoire, da tenersi dal 15 maggio fino alla fine di ottobre 1947²⁸.

Una volta consolidati i rapporti con la Svizzera, si doveva intervenire nel contesto italiano per fare in modo che l'iniziativa venisse effettivamente approvata, tuttavia – come si dimostrerà a breve – l'impresa si sarebbe rivelata assai difficoltosa.

Firenze versus Roma: le divergenze tra Giovanni Poggi e Ranuccio Bianchi Bandinelli

Tale complessità può essere riscontrata in una lettera del 16 dicembre 1946²⁹ in cui De Marinis informava sinteticamente il Soprintendente della sua ampia azione di promozione tra gli ambienti istituzionali: Benedetto Croce era stato messo al corrente del progetto ma non l'aveva approvato; era stato tenuto un colloquio col diplomatico Raffaele Guariglia³⁰, perché si riuscisse a convincere il ministro Gonella; si contava di entrare in contatto, grazie ad amici in comune, con il nuovo ministro italiano a Berna Egidio Reale³¹, un potenziale e valido sostenitore per dare rilievo alla loro mostra. In realtà le maggiori preoccupazioni riguardavano l'ottenimento del consenso di Bianchi Bandinelli, il quale non a caso avrebbe intrattenuto con Poggi una serrata corrispondenza in merito alla mostra degli Uffizi.

Le lettere che reciprocamente si scrissero sono una preziosa testimonianza di due politiche culturali completamente diverse, alternando ora argomentazioni generali in merito all'amministrazione del patrimonio artistico e al rispetto della legislazione vigente, ora al particolare caso della Galleria degli Uffizi e del suo rapporto con la città di Firenze. In sottofondo resta sempre presente il ricordo delle grandi mostre d'arte degli anni '30 che, se per Poggi erano punto di partenza di un promettente cammino da seguire, viceversa per Bandinelli erano un vero e proprio monito da condannare.

Se quest'ultimo in una lettera del 31 dicembre 1946³² affermava di aver dato al ministro Gonella parere assolutamente negativo in merito alla mostra per non modificare la legislazione n. 1089 del 1939, ecco che in risposta Poggi ricordava che si trattava di una "situazione del tutto speciale (istituti danneggiati dalla guerra, difficoltà di provvedere sollecitamente al risarcimento di questi danni, opere d'arte sottratte ancora al pubblico godimento)"³³. Egli sottolineava infatti come Firenze avrebbe potuto beneficiare da tale iniziativa, considerata la grande attendibilità già dimostrata da Ginevra e dal Musée d'art et d'histoire in occasione di una delle più importanti mostre d'arte tenutesi presso quella istituzione, a cui Poggi guardava con grande attenzione: la mostra dei capolavori del Prado del 1939³⁴. I disaccordi continuavano comunque a manifestarsi: quando il Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti sosteneva che l'invio di opere d'arte in mostre all'estero poteva risultare pericoloso per la tutela della collezione spedita nonché altamente dannoso per gli interessi turistici della città a cui appartenevano³⁵, il Soprintendente sapeva controbattere con grande acume. Questi infatti precisava che alla luce delle grandi esposizioni d'arte del passato, con particolare riferimento alla mostra di Parigi del 1935, Firenze aveva sempre vantato ottimi imballatori e che similmente a quell'esposizione si sarebbero potuti inviare dei funzionari a sovrintendere le opere³⁶.

La spinta data al sistema delle mostre d'arte dalle politiche culturali del recente passato – a cui Poggi aveva ampiamente contribuito – stava mostrando ancora la sua influenza in tempi post bellici: “Ormai, per i numerosi spostamenti di opere d'arte avvenuti negli ultimi anni, si è avuto la prova che quando si usino tutte le possibili provvidenze, il danno delle opere viene ridotto a un minimo tollerabile”³⁷. Per la questione delle perdite economiche accennate da Bianchi Bandinelli, il Soprintendente delineava una posizione totalmente opposta, sostenendo che le opere esposte – seppure preziose singolarmente – avrebbero mancato di quel coronamento dato dall'ambiente e dai monumenti con cui avrebbero dovuto entrare in relazione³⁸.

La conclusione di questo ragionamento e dunque l'effettiva fattibilità della mostra dei capolavori degli Uffizi dimostrava che nessun danno sarebbe stato inflitto a Firenze:

Insomma chi non può e vede all'estero i capolavori della nostra arte, non verrà in Italia, per cui dal punto di vista turistico nulla si perde: ma chi può, dalla visione di quelli sarà invece stimolato a venire e questo – dal mio punto di vista – è un netto guadagno.

In ultimo, se il Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti aveva chiesto di interrompere tutti i rapporti con i colleghi ginevrini in attesa che il ministro Gonella si pronunciasse³⁹, il Soprintendente – attenendosi alle disposizioni – non mancava di formulare un amaro memento:

[...] occorre che la decisione sia presa al più presto, [...], data l'entità e la serietà delle offerte [...] io non ho creduto a priori respingerla. Nel caso di rifiuto, respingendo una combinazione che permetterebbe una sollecita sistemazione della Maggiore Galleria d'Italia, il Governo s'impegnerà in certo modo a cogliere con maggior prontezza le richieste che tu dovrai fargli per ottenere i relativi fondi⁴⁰.

A questo stato degli eventi Poggi e De Marinis dovevano attendere un responso definitivo da parte del ministro Gonella e ormai nulla, neanche l'azione del Ministro Reale a favore della mostra⁴¹, avrebbe potuto aiutare a uscire da questo stallo.

Ginevra e i capolavori degli Uffizi tra sostenitori e detrattori

Se a questa altezza cronologica i contatti tra la Soprintendenza e la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti s'interruppero momentaneamente, nuove voci s'inserirono nel dibattito della mostra, mentre la percezione di un possibile fallimento del progetto portava tensioni e imbarazzi tra gli organizzatori.

L'opinione pubblica infatti si dimostrò estremamente interessata alle sorti della Galleria degli Uffizi e al progetto proposto da Giovanni Poggi, dandone un parere sostanzialmente positivo. Non a caso "La Nazione del Popolo"⁴² riportava che l'esposizione avrebbe potuto avere un eguale se non maggiore successo se paragonato a iniziative simili promosse dall'Ambrosiana e dal Museo del Prado che là furono tenute, data la natura prestigiosa della sua collezione. Ricordando il fine che animava l'iniziativa si sottolineava il terribile stato in cui versava il museo dal 1944 ammonendo che "gli stanziamenti finora ricevuti non possono considerarsi adeguati allo scopo"⁴³.

Nel corso del tempo la mostra venne assumendo sempre più un ruolo centrale poiché si era venuti a conoscenza dei pareri discordanti all'interno del Ministero della Pubblica Istruzione, così che in un altro articolo della medesima testata⁴⁴ si approfondivano ulteriormente le posizioni a favore e contrarie, fenomeno che consente di riflettere sul carattere identitario tra la Galleria degli Uffizi e la città di Firenze. Essendo la natura del dibattito complessa per i non addetti ai lavori, veniva richiesto il parere del presidente dell'Azienda Autonoma del Turismo Tancredo Tancredi, per quello che riguardava la natura pregiudizievole dell'iniziativa per gli interessi turistici di Firenze. Questi si sarebbe pronunciato favorevolmente poiché all'epoca Firenze non era ancora in grado di attrarre turisti; viceversa l'esposizione dei capolavori degli Uffizi – alla luce delle straordinarie condizioni storiche – si sarebbe rivelata fondamentale per la ripresa dell'intera città.

Nel frattempo stavano giungendo da Ginevra molteplici richiami per l'ottenimento di un responso definitivo⁴⁵, portando a ponderare l'idea di ospitare almeno un'esposizione sui disegni provenienti dal museo fiorentino⁴⁶. Il silenzio da parte del Ministero della Pubblica Istruzione stava mettendo in seria difficoltà anche il Consiglio amministrativo della città svizzera che – pur di riuscire a ospitare l'iniziativa sui capolavori degli Uffizi – temporeggiava in merito alla decisione di accogliere altri progetti di mostre provenienti dalla Direzione delle Belle Arti della Lombardia. Il rischio di perdere potenzialmente entrambe le occasioni spinse Ginevra a un deciso ultimatum: se entro il 15 marzo 1947 non fosse stato comunicato un responso definitivo da parte del Ministero della Pubblica Istruzione, tutte le condizioni sti-

pulate precedentemente sarebbero decadute automaticamente⁴⁷. Nonostante Poggi avesse sollecitato un'immediata risposta da Roma l'11 marzo 1947⁴⁸, le direttive sarebbero giunte una settimana dopo per conto del Prefetto di Firenze in cui si manifestava parere nettamente negativo⁴⁹, confermato poi con un telegramma del 22 marzo⁵⁰, decretando ufficialmente il divieto di mostra.

La mostra mancata e la riapertura della Galleria degli Uffizi

Sebbene le comunicazioni ufficiali avessero fatto perdere in assoluto qualsiasi speranza, il fantasma di questa occasione mancata avrebbe continuato a presentarsi nella mente degli attori di questa storia. Bandinelli infatti nel 1948 veniva intervistato proprio dalla "Fiera Letteraria"⁵¹ in merito a ciò che poteva essere fatto per il recupero del patrimonio artistico italiano e il suo parere circa le mostre d'arte restava immutato:

[...] Altre offerte di aiuti non sono venute, se non attraverso la proposta di mostre di capolavori italiani all'estero: proposte alle quali non si è creduto aderire, in base alle riconfermate disposizioni di legge relative alla conservazione delle opere d'arte⁵².

Giovanni Poggi invece si ritrovava a sollecitare il 2 aprile 1948 la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti per avere spiegazioni sui ritardi statali che impedivano la ripresa dei lavori nella Galleria degli Uffizi, non tacendo il suo disappunto per la non riuscita mostra di Ginevra e manifestando una spiccata insofferenza:

[...] Così fu respinta la proposta di tenere a Ginevra una mostra dei capolavori degli Uffizi nell'anno decorso, richiesta che era accompagnata dall'impegno di corrispondere [...] 400 mila franchi svizzeri, che sarebbe allora stata sufficiente ad avviare contemporaneamente quasi tutti i lavori.

[...] Da quanto 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 stessa⁵³.

L'epilogo di questa travagliata storia si ebbe proprio nel 1948, anno in cui il museo riaprì le proprie porte, occasione che ebbe grande impatto emotivo sulla popolazione, a

cui però non corrispondeva l'ideale nuovo ordinamento che Poggi aveva auspicato. Gli interventi condotti nella Galleria infatti si erano concentrati ad assicurare soltanto la ristrutturazione architettonica dell'edificio, consentendo al pubblico la visita di sedici sale su trentadue⁵⁴ e riproponendo lo stesso allestimento fatto nel 1919⁵⁵, tutte circostanze che avrebbero destato molteplici spunti di riflessione.

Il giornalista Raffaele Calzini infatti pose in primo piano la grande ingiustizia che il museo aveva dovuto subire dal 1944 fino a quel momento, a causa di politiche statali a suo dire inconcepibili:

Per un'inspiegabile tirchieria si è dato agli Uffizi il mezzo di rimettere in sesto e riaprire soltanto una metà delle sale. [...] Ed è veramente curioso (per non dire peggio) che in Italia si siano lesinati i fondi necessari alla ricostruzione e al riordinamento totale di una Galleria come quella degli Uffizi. Non si è ancora capito (e forse i politici non lo capiranno mai) che i «fatti dell'arte» sono per l'Italia un tema e un fenomeno di primo piano: non soltanto sociale e spirituale ma anche economico⁵⁶.

Si trattava dunque di una vittoria mutilata che avrebbe avuto eco ancora nel 1952, anno in cui Longhi – in occasione della totale riapertura del museo – non mancò di ricordare con disappunto le passate “more, assai meno giustificabili, del primo dopoguerra”⁵⁷.

NOTE

1 Bartoli 1994, pp. 19-30.

2 Chezzi 2006, pp. 15-57.

3 Il presente studio trae origine dalla mia tesi di laurea magistrale in Storia dell'Arte (Romanelli a.a. 2019-2020).

4 Per approfondimenti su tale argomento vd. Barbieri 1964 e Frullini 1982.

5 Considerato il “reggitore invisibile delle arti fiorentine” (AGF, Archivio Poggi, Serie VII, n.147, collocazione 121, articolo di giornale de “Il Mattino” dal titolo *Saluto a Giovanni Poggi* del 14 luglio 1949), durante la Seconda Guerra Mondiale si occupò della messa in salvo del patrimonio artistico fiorentino sia pubblico

che privato operando negli anni successivi con grande sforzo per la rinascita culturale di Firenze (Lombardi 2007, p. 478).

6 Poggi 1951, p. 7. Sul particolare caso di Ponte Vecchio cfr. Paolini *et alii* 2016, pp.121-125 e Belli – Belluzzi 2013, pp.17-21. Per maggiori informazioni sulla Firenze distrutta vd. Cecconi – Nastasi 2018 e Nistri 2018.

7 Calzini 1948, p. 3.

8 Hartt 1949, pp. 45-47.

9 Lettera di Poggi 1944 in Bartoli 1994, p. 25.

10 Ibid.

- 11 Tale ufficio non poté intervenire a causa di assoluta mancanza di materiali utili (Poggi 1948 citato in Bartoli 1994, p. 26).
- 12 Lettera di Poggi 1948 in Bartoli 1994, p. 26.
- 13 Dal 16 maggio 1945 al 21 ottobre 1947 fu Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti (Bruni 2011, pp. 40-41). L'esperienza si rivelò particolarmente ostica data la criticità del momento storico in cui avrebbe operato per la messa in salvo del patrimonio artistico italiano (Galluppi 1947, p. 5), lottando contemporaneamente con personalità all'interno dell'amministrazione del Ministero della Pubblica Istruzione che a lui si opponevano come Raggianti e il ministro Gonella (Barbanera 2003, pp. 204-211). Bianchi Bandinelli, considerate le condizioni avverse in cui veniva a trovarsi, decise di lasciare l'incarico il 21 ottobre 1947, momento dal quale poté dedicarsi nuovamente alla carriera accademica (Bruni 2011, pp. 41-42).
- 14 Galluppi 1947, p. 5.
- 15 Ibid.
- 16 Se nel 1944-1945 50 milioni di lire erano stati destinati per il restauro dei monumenti danneggiati dalla guerra, tale cifra risultava "[...] sufficiente al restauro di due edifici" (Lavagnino 1946, p. X), mentre se per l'anno 1946-1947 Bianchi Bandinelli aveva elaborato, in accordo con le soprintendenze, un piano di lavori da iniziare a svolgersi in tale arco cronologico la cui spesa veniva fissata a 1 miliardo e mezzo di lire, ecco che dall'iniziale assicurazione verbale di tale somma da parte del Ministero del Tesoro furono concessi soltanto 500 milioni. Questa cifra, una volta decurtata dalle spese per i danni di guerra a biblioteche e istituti di istruzione artistica, si riduceva a 300 milioni per la messa in salvo del restante patrimonio (Galluppi 1947, p. 5).
- 17 Barbanera 2003, p. 208.
- 18 Sul coinvolgimento del bibliofilo e antiquario nell'organizzazione di mostre d'arte e dei relativi contatti con Poggi merita sottolineare che entrambi fecero parte del Comitato esecutivo per la parte antica della mostra del 1935 tenutasi a Parigi al Petit Palais (Salvatore 2013-2014, pp. 18-19). La relazione con il Soprintendente non si limitò soltanto a questa fondamentale esperienza: durante gli anni della guerra il bibliofilo intrattenne una corrispondenza con Poggi per proteggere la villa di Montalto (vd. AGE, Archivio Poggi, Serie VIII, n. 155, collocazione 26, lettera 13 gennaio 1944) e nel contesto post-bellico collaborò con lui alla liquidazione dei beni della successione Finaly assieme a Filippo Serlupi Crescenzi (vd. AGE, Archivio Poggi, Serie VII, n. 135, collocazione 9, atto notarile di Le Bret).
- 19 La mostra dell'Ambrosiana fu tenuta al Kunstmuseum di Lucerna dal 6 luglio al 31 ottobre 1946, inviando opere d'arte e manoscritti tra i più pregevoli con l'intento di reperire finanze per avviare gli urgenti lavori di ripristino: progettata sin dal 1945 da mons. Vittore Maini si poté ottenere un utile netto di 100.000 f.s, consentendo la ripresa dei lavori per la pinacoteca e la biblioteca (Fressura 2015, p. 251).
- 20 L'iniziativa si tenne a Losanna e si trattava dell'esposizione *Trésors de l'Art Vénitien* (vd. Pallucchini 1947) organizzata dal comune di Venezia al Museo Cantonale della città svizzera, in cui furono esposte 127 pitture, 60 disegni, 5 sculture e 10 libri miniati, provenienti da musei comunali o chiese, volti a offrire una sintesi di cinque secoli della pittura veneziana (Pallucchini 1947, p. 233).
- 21 Longhi 1985, p. 66.
- 22 AGE, Archivio Poggi, Serie IV, n. 100, collocazione 13, lettera di De Marinis a Poggi del 29 novembre 1946.
- 23 Nella lettera scritta da De Marinis a Poggi il 29 novembre 1946 sono annotati i nomi di Waldemar Deonna e Louis Gielly, rispettivamente Direttore e Conservatore del Musée d'art et d'histoire. Sulla figura di Deonna si veda Reverdin 1959, p.1, per uno studio approfondito sulla sua biografia vd. Martin 1960, pp. 5-13, mentre per un'analisi sul suo ruolo di Direttore al Musée d'art et d'histoire vd. (Chamay 1999, pp. 37-44). Su Gielly vd. Ziegler 1959, p. 122.
- 24 Nella seduta del Consiglio amministrativo della città di Ginevra il consigliere Baud-Bovy informerà di avere avuto un colloquio con Tammaro de Marinis "qui dispose des grands moyens d'actions auprès des autorités italiennes" in merito alla possibilità di organizzare una mostra sui capolavori fiorentini (CH AVG, 03.PV. 105, Procès-verbaux des séances du Conseil administratif, 1946, Séance du 3 décembre 1946, p. 1113).
- 25 AGE, Archivio Poggi, Serie IV, n. 100, collocazione 13, lettera di De Marinis a Poggi del 1 dicembre 1946.
- 26 CH AVG, 03. PV. 105, Procès-verbaux des séances du Conseil administratif, 1946, Séance du 3 décembre 1946, pp. 1113-1114.
- 27 CH AVG, 340.E. 7/7, Projet d'exposition des oeuvres des musées de Florence, 1947, lettera di

Baud-Bovy e Raisin, presidente del consiglio amministrativo, a De Marinis del 3 dicembre 1946.

28 CH AVG, 03.PV. 105, Procès-verbaux des séances du Conseil administratif, 1946, Séance du 6 décembre 1946, p. 1126.

29 AGF, Archivio Poggi, Serie IV, n.100, collocazione 13, lettera di De Marinis a Poggi del 16 dicembre 1946.

30 Raffaele Guariglia diplomatico ed ex Ministro degli Affari Esteri. Per una ricostruzione della sua biografia e della sua attività diplomatica vd. Mirabile 2003, pp. 97-113 e Grassi Orsini 2003.

31 Per la biografia di Reale vd. Cerutti, Mauro: “Reale, Egidio”, in: *Dizionario storico della Svizzera (DSS)*, versione del 18.08.2010. Online: <https://hls-dhs-dss.ch/it/articles/027947/2010-08-18/>, consultato il 25.05.2021.

32 AGF, Archivio Poggi, Serie IV, n. 100, collocazione 13, lettera di Bianchi Bandinelli a Poggi del 31 dicembre 1946.

33 AGF, Archivio Poggi, Serie IV, n. 100, collocazione 13, lettera di Poggi a Bianchi Bandinelli e Gonella del 3 gennaio 1947, p. 3.

34 AGF, Archivio Poggi, Serie IV, n. 100, collocazione 13, lettera di Poggi a Bianchi Bandinelli e Gonella del 3 gennaio 1947, p. 1. La mostra fu inaugurata il 1 giugno 1939 al Musée d'art et d'histoire di Ginevra e durò fino al mese di agosto dello stesso anno (Pallucchini 1939, p. 123; vd. Alvarèz y Zaragoza 1939). I dati raccolti nel corso dell'esposizione e alla sua conclusione decretarono il totale successo dell'iniziativa: una settimana dopo l'inaugurazione furono registrati 9428 visitatori, mentre alla chiusura se ne contavano più di 400.000 e il guadagno dai biglietti venduti, calcolato nell'ottobre 1939, ammontava 767.590 franchi svizzeri (Garcia Julliard 2003, p. 211; vd. Chamay 1999, p. 40).

35 AGF, Archivio Poggi, Serie IV, n. 100, collocazione 13, lettera di Bianchi Bandinelli a Poggi del 31 dicembre 1946, p. 1.

36 AGF, Archivio Poggi, Serie IV, n. 100, collocazione 13, lettera di Poggi a Bianchi Bandinelli e Gonella del 3 gennaio 1947, p. 2. Poggi si riferisce alla mostra tenuta a Parigi nel 1935 al Petit Palais, occasione in cui si tenne l'“Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo” (vd. Petit Palais 1935). L'iniziativa s'ispirava sia nelle intenzioni che nella gran parte delle opere selezionate a quella di “Italian Art: 1200-1900”, esposizione tenutasi alla Royal Academy di Londra cinque

anni prima (Trotta 2015, p.244). Differentemente da quest'ultima la mostra del 1935 si apriva anche a un pubblico non specializzato, presentando una collezione estremamente vasta che non escludeva nessun campo della produzione artistica (Serra 1935, pp. 30-31). Il Petit Palais si era trasformato “in uno scrigno di tesori d'arte, dove giornalmente una folla ammirata e commossa sosta dinanzi ai capolavori che portano i nomi dei nostri sommi maestri dal duecento all'Ottocento [...] che testimoniano il genio inesauribile della stirpe” (<https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL5000019029/2/al-petit-palais-mostre-arteitaliana.html&jsonVal=>).

37 AGF, Archivio Poggi, Serie IV, n. 100, collocazione 13, lettera di Poggi a Bianchi Bandinelli e Gonella del 3 gennaio 1947, p. 3.

38 “Il Tondo di Michelangelo [...] non potrà che intensificare il desiderio di vedere la volta della Sistina, o la Sacrestia Nuova e così via. Io, per esempio, non ho mai desiderato così vivamente di recarmi in Grecia, come al British Museum” (AGF, Archivio Poggi, Serie IV, n. 100, collocazione 13, lettera di Poggi a Bianchi Bandinelli e Gonella del 3 gennaio 1947, p. 4).

39 AGF, Archivio Poggi, Serie IV, n. 100, collocazione 13, lettera di Bianchi Bandinelli a Poggi del 31 dicembre 1946, p. 2.

40 AGF, Archivio Poggi, Serie IV, n. 100, collocazione 13, lettera di Poggi a Bianchi Bandinelli e Gonella del 3 gennaio 1947.

41 Durante una seduta del Consiglio amministrativo di Ginevra il consigliere Baud-Bovy riporta di aver ricevuto una lettera dal ministro Egidio Reale, il quale lo informava di aver avuto un colloquio con De Marinis proprio in merito alla mostra degli Uffizi. Il diplomatico italiano non mancava di manifestare un vivo interesse affinché l'iniziativa potesse avere luogo (vd. CH AVG, 03. PV.105, Procès-verbaux des séances du Conseil administratif, 1946, Séance du 3 janvier 1946, p. 2).

42 AGF, Archivio Poggi, Serie IV, n. 100, collocazione 13, articolo di giornale dell'8 gennaio 1947 de la “Nazione del Popolo” dal titolo *Una Mostra dei capolavori degli Uffizi si terrebbe in primavera in Svizzera*.

43 Ibid.

44 AGF, Archivio Poggi, Serie IV, n. 100, collocazione 13, articolo di giornale del 16 gennaio 1947 de la “Nazione del Popolo” dal titolo *La decisione per la Mostra Svizzera degli Uffizi sarà sottoposta al Consiglio dei Ministri*.

- 45 CH AVG, 03. PV. 105, Procès-verbaux des séances du Conseil administratif, 1947, Séance du 18 février 1947, p. 186.
- 46 CH AVG, 03. PV. 105, Procès-verbaux des séances du Conseil administratif, 1947, Séance du 18 février 1947, p. 187.
- 47 AGF, Archivio Poggi, Serie IV, n. 100, collocazione 13, lettera di Baud-Bovy a De Marinis del 7 marzo 1947.
- 48 AGF, 1947, Mostre, collocazione 8, telegramma di Poggi a Gonella dell'11 marzo 1947.
- 49 AGF, Archivio Poggi, Serie IV, n. 100, collocazione 13, lettera di Gonella a Poggi dell'11 marzo 1947.
- 50 AGF, Archivio Poggi, Serie IV, n. 100, collocazione 13, Telegramma di Gonella a Poggi del 22 marzo 1947.
- 51 Galluppi 1947, p. 5.
- 52 Ibid.
- 53 Poggi 1948 citato in Bartoli 1994, pp. 26-27.
- 54 Calzini 1948, p. 3.
- 55 Chezzi 2006, pp. 16-17.
- 56 Calzini 1948, p. 3.
- 57 Longhi 1985, p. 145.

ABBREVIAZIONI

AGF: Archivio delle Gallerie Fiorentine

CH AVG: Archives de la ville de Genève

BIBLIOGRAFIA

- Alvarèz y Zaragoza 1939: F. Alvarèz y Zaragoza, *Les chefs-d'oeuvre du Musée du Prado: Exposition au Musée d'art et d'histoire*, catalogo della mostra (Genève Juin-Août 1939), Genève 1939.
- Barbanera 2003: M. Barbanera, *Ranuccio Bianchi Bandinelli. Biografia ed epistolario di un grande archeologo*, Milano 2003.
- Barbanera 2011: M. Barbanera, *Lo sguardo di Ranuccio Bianchi Bandinelli verso la cultura francese*, in "Mélanges de l'École française de Roma-Antiquité", CXXIII, 2011, pp. 417-422.
- Barbieri 1964: O. Barbieri, *Firenze 11 agosto 1944-1964. Ventesimo anniversario della liberazione della città*, Firenze 1964.
- Bartoli 1994: L. Bartoli, *Gli anni dopo la guerra*, (Gli Uffizi. Studi e ricerche 12), Firenze 1994.
- Belli – Belluzzi 2013: G. Belli, A. Belluzzi, *Una notte d'estate del 1944: le rovine della guerra e la ricostruzione a Firenze*, Firenze 2013.
- Bruni 2011: S. Bruni, *Ranuccio Bianchi Bandinelli*, in "Dizionario biografico dei Direttori Generali, Direzione Generale Accademie e Biblioteche. Direzione Generale Antichità e Belle Arti (1904-1974)", Bologna 2011, pp. 37-47.
- Calzini 1948: R. Calzini, *Gli Uffizi riaprono soltanto per metà*, in "Corriere della sera", 16 giugno 1948, p. 3.
- Cecconi – Nastasi 2018: A. Cecconi, M. Nastasi, *Firenze ferita e il ponte a Santa Trinita*, Prato 2018.
- Chamay 1999: J. Chamay, *Waldemar Deonna, archéologue et homme de musée*, in "Genava", 47, 1999, pp. 37-44.
- Chezzi 2006: F. Chezzi, *Verso i Nuovi Uffizi. La Galleria e la cultura del museo dal dopoguerra a oggi*, Firenze 2006.
- Fressura 2015: M. Fressura, *I perduti FF.115-116 del Palinsesto L. 120 Sup. della Biblioteca Ambrosiana di Milano*, in "Papyrologica Lupiensia", 24, 2015, pp. 241-273.
- Frullini 1982: G. Frullini, *La Liberazione di Firenze*, Milano 1982.

- Galluppi 1947: E. Galluppi, *Sulla Direzione Generale di Belle Arti. Intervista con Bianchi Bandinelli*, in “La Fiera Letteraria”, XXXIII-XXXIV, 1947, p. 5.
- Garcia Julliard 2003: M. Garcia Julliard, 1^{er} Juin- 31 Août 1939. *L'été espagnol du Musée d'art et d'histoire*, in “Genava”, 51, 2003, pp. 203-232.
- Grassi Orsini 2003: F. Grassi Orsini, *Raffaele Guariglia*, in “Dizionario Biografico degli Italiani”, vol. 60.
- Hartt 1949: F. Hartt, *Florentine Art Under Fire*, Princeton 1949.
- Huisman et alii 1935: G. M. Huisman, P. Valéry, U. Ojetti, P. Jamot, R. Escholier, *Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo*, catalogo della mostra (Paris, mai - juillet 1935), Paris 1935.
- Lavagnino 1946: E. Lavagnino (a cura di), *Fifty War-Damaged Monuments of Italy*, Roma 1946.
- Lombardi 2007: E. Lombardi, *Giovanni Poggi*, in “Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)”, Bologna 2007, pp. 476-480.
- Longhi 1985: R. Longhi, *Critica d'arte e Buongoverno*, (Edizione delle opere complete di Roberto Longhi XIII), Firenze 1985.
- Martin 1960: P. E. Martin, *Waldemar Deonna. (1880-1959)*, in “Genava”, 8, 1960, pp. 5-13.
- Mirabile 2003: F. Mirabile, *Un giudizio storico su Raffaele Guariglia*, in “Rivista di Studi Politici Internazionali”, 70, 2003, pp. 97-113.
- Nistri 2008: E. Nistri, *La Firenze della ricostruzione (1944-1957). Dall'11 agosto all'anno dei tre ponti*, Empoli 2008.
- Pallucchini 1939: R. Pallucchini, *Capolavori del Prado a Ginevra*, in “Emporium”, 90, 1939, pp. 122-142.
- Pallucchini 1947: *Trésors de l'art vénitien* (Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts, 1 aprile - 31 luglio 1947), a cura di R. Pallucchini, Lausanne 1947.
- Paolini et alii 2016: C. Paolini, C. Acidini, A. Natali, D. Liscia, E. Nardinocchi, L. Barocchi, M. Ferri, *Di Pietra e d'Oro. Il Ponte Vecchio di Firenze. Sette secoli di Storia e di Arte*, Roma 2016.
- Reverdin 1959: O. Reverdin, *Waldemar Deonna*, in “Journal de Genève”, 103, 1959, p. 1.
- Romanelli a.a. 2019-2020: E. Romanelli, *Giovanni Poggi e le mostre di Ginevra e New York. Due esposizioni per la rinascita di Firenze nel secondo dopoguerra*, Università degli Studi di Firenze - Dipartimento SAGAS - Corso di Laurea Magistrale, relatore C. Giometti, correlatore F. Cervini, a.a. 2019-2020.
- Salvatore a.a. 2013-2014: A. Salvatore, *Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo. Parigi-Petit Palais- 1935*, Università Ca' Foscari Venezia, Università Iuav di Venezia, Università degli Studi di Verona - Scuola dottorale interateneo in Storia delle Arti - coordinatore del dottorato G. Barbieri, tutore del dottorato L. Corti, co-tutore del dottorando G. De Lorenzi, a.a. 2013-2014.
- Serra 1935: L. Serra, *La mostra dell'antica arte italiana a Parigi. La pittura*, in “Bollettino d'Arte”, 29, 1935, pp. 30-45.
- Trotta 2015: A. Trotta, *Bernard Berenson e l'Exposition de l'Art Italien de Cimabue à Tiepolo al Petit Palais, 1935*, in “Memofonte”, 14, 2015, pp. 244-260.
- Ziegler 1959: H. De Ziegler, *Louis Gielly*, in “Historia de l'Université de Genève. Annexes Historiques des Facultés et des Instituts 1914-1956”, Genève 1959, p. 122.

SITOGRAFIA

<https://hls-dhs-dss.ch/it/articles/027947/2010-08-18/>

<https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL5000019029/2/al-petit-palais-mostre-arteitaliana.html&jsonVal=>

FONTI ARCHIVISTICHE

Archivio delle Gallerie Fiorentine

AGF, Archivio Poggi, Serie IV, n. 100, collocazione 13, lettera di De Marinis a Poggi del 1 dicembre 1946.

AGF, Archivio Poggi, Serie IV, n. 100, collocazione 13, lettera di De Marinis a Poggi del 16 dicembre 1946.

AGF, Archivio Poggi, Serie IV, n. 100, collocazione 13, lettera di Bianchi Bandinelli a Poggi del 31 dicembre 1946, pp. 1-2.

AGF, Archivio Poggi, Serie IV, n.100, collocazione 13, lettera di Poggi a Bianchi Bandinelli e Gonella del 3 gennaio 1947, pp. 1-4.

AGF, Archivio Poggi, Serie IV, n.100, collocazione 13, articolo di giornale dell'8 gennaio 1947 de la "Nazione del Popolo" dal titolo *Una Mostra dei capolavori degli Uffizi si terrebbe in primavera in Svizzera*.

AGF, Archivio Poggi, Serie IV, n. 100, collocazione 13, articolo di giornale del 16 gennaio 1947 de la *Nazione del Popolo* dal titolo *La decisione per la Mostra Svizzera degli Uffizi sarà sottoposta al Consiglio dei Ministri*.

AGF, Archivio Poggi, Serie IV, n. 100, collocazione 13, lettera di Baud-Bovy a De Marinis del 7 marzo 1947.

AGF, Archivio Poggi, Serie IV, n. 100, collocazione 13, lettera di Gonella a Poggi dell'11 marzo 1947.

AGF, 1947, Mostre, collocazione 8, telegramma di Poggi a Gonella dell'11 marzo 1947.

AGF, Archivio Poggi, Serie IV, n. 100, collocazione 13, Telegramma di Gonella a Poggi del 22 marzo 1947.

AGF, Archivio Poggi, Serie VII, n.135, collocazione 9, atto notarile di Le Bret.

AGF, Archivio Poggi, Serie VII, n.147, collocazione 121, articolo di giornale de "Il Mattino" dal titolo *Saluto a Giovanni Poggi* del 14 luglio 1949

Archives de la Ville de Genève

CH AVG, 03. PV. 105, Procès-verbaux des séances du Conseil administratif, 1946, Séance du 3 décembre 1946, pp. 1113-1114.

CH AVG, 340.E. 7/7, Projet d'exposition des oeuvres des musées de Florence, 1947, lettera di Baud-Bovy e Raisin, presidente del consiglio amministrativo, a De Marinis del 3 dicembre 1946.

CH AVG, 03.PV. 105, Procès-verbaux des séances du Conseil administratif, 1946, Séance du 6 décembre 1946, p. 1126.

CH AVG, 03. PV.105, Procès-verbaux des séances du Conseil administratif, 1946, Séance du 3 janvier 1946, p. 2.

CH AVG, 03. PV. 105, Procès-verbaux des séances du Conseil administratif, 1947, Séance du 18 février 1947, pp. 186-187.

National Gallery of Art

National Gallery of Art, Washington, DC, Gallery Archives. The Frederick Hartt Papers.



Images
è pubblicata a Firenze
dalle Gallerie degli Uffizi

Direttore responsabile
Elke D. Schmidt

Redazione
Dipartimento Informatica e Strategie digitali

ISSN n. 2533-2015