

The museum narrates an epic history but it's also a building that reunites sculptures, paintings and furniture designed for different epochs and different architectural settings. Inside the museums the authors recreated the Arnolfo di Cambio's Cathedral façade with a full-scale model based on Bernardino Poccetti's drawing and constructed thanks to in-depth research and analysis of the architectural text, an archaeological study of stone fragments, and comparison with contemporary structures. Paraphrasing Leon Battista Alberti «and know that no thing that is painted shall appear identical to the original unless the correct distance is established from which to observe it» we could say that no real thing will continue to appear real unless the original distance from the observer is maintained.

Natalini Architetti Guicciardini & Magni Architetti

L'ampliamento dell'Opera del Duomo *The Opera Museum Extension Project*

Adolfo Natalini

Progettare il museo dell'Opera del Duomo vuol dire partecipare ad un'impresa durata più di settecento anni. Vuol dire aggiungere segni su un palinsesto su cui tanti prima di noi ma anche insieme a noi hanno impresso i loro segni. Il museo narra una storia lunghissima, ma al contempo è un'opera che rimette insieme sculture, pitture ed arredi pensati per luoghi e tempi diversi. I luoghi per cui erano state pensate sono vicini gli uni agli altri (il Battistero, la Cattedrale, il Campanile), mentre i tempi sono lontani tra loro; il museo raduna i luoghi ed i tempi attraverso la continuità. Il progetto museologico di Monsignor Timothy Verdon ci richiedeva di unificare il vecchio ed il nuovo museo disponendovi le opere con un'organizzazione per nuclei progettuali, riconnettendo le opere al loro contesto di origine, attraverso una logica evocativa. Le opere dovevano raccontare le ragioni per le quali furono concepite nel contesto di devozione e di fede. La fede è un dono, ma è anche un atto di immaginazione che «permette di vedere quelle cose che occhio non vide mai» (come affermano Isaia e San Paolo). Così la facciata voleva essere «un frontespizio mariano» e Santa Maria del Fiore doveva essere fatta «tutta di marmi» e «con figure intagliate» (Villani). Arnolfo iniziò così una grande opera dove architettura e scultura erano riunite come non avveniva dall'antichità classica creando il maggior monumento di Firenze. La facciata venne demolita verso il 1587 «perché non più alla moda» e pensando di sostituirla con una nuova; questo non avvenne e solo dopo tanti progetti e concorsi una nuova facciata venne realizzata nel 1887. Nel museo abbiamo evocato l'antica facciata con un modello basato sul disegno di Bernardo Poccetti e frutto di profonde

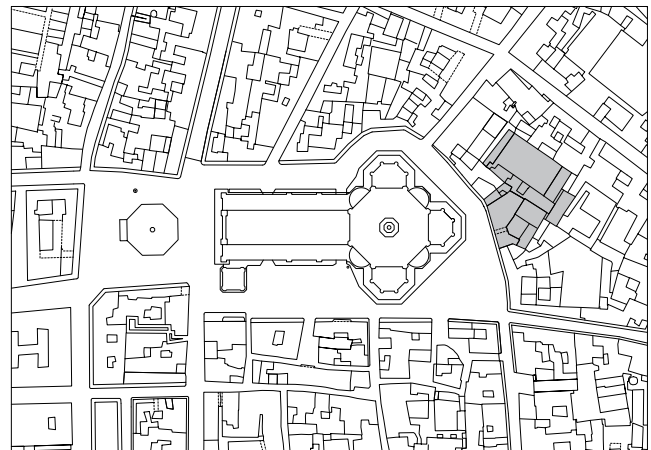
Designing the Opera del Duomo Museum means participating in an endeavour that has been proceeding for more than seven hundred years. It means adding our mark to a project on which many others have added their unique contributions, both long ago and during our intervention. The museum narrates an epic history but it's also a building that reunites sculptures, paintings and furniture designed for different epochs and different architectural settings. The sites for which the works were originally created are all nearby (the Baptistery, the Cathedral, and Giotto's Bell Tower), but the epochs are widely divergent; the museum combines the places and ages through a theme of continuity. The museology project by Monsignor Timothy Verdon called for the unification of the old museum and the new one, arranging the artworks in accordance with central themes and reconnecting them with their original settings in an evocative exhibition strategy. It was posited that each work of art would thus reveal the reasons for its conception in the context of worship and faith. Faith is a gift, but it's also an act of imagination that «allows man to see that which the eye will never behold» (as stated by Isaiah and Saint Paul). The façade was therefore to recreate a «Marian frontispiece» and Santa Maria del Fiore cathedral was to be «entirely clad in marble statuary» and «with engraved figures» (Villani). Arnolfo di Cambio thus embarked on a major work, in which architecture and sculpture were to be conjoined in a manner that had not been seen since classical antiquity, to create the most important monument in Florence. The façade was demolished in around 1587 «because it was no longer fashionable», and it was planned to replace it with a new version. The replacement failed to materialise and, after a string of projects and competitions, today's façade was only created in



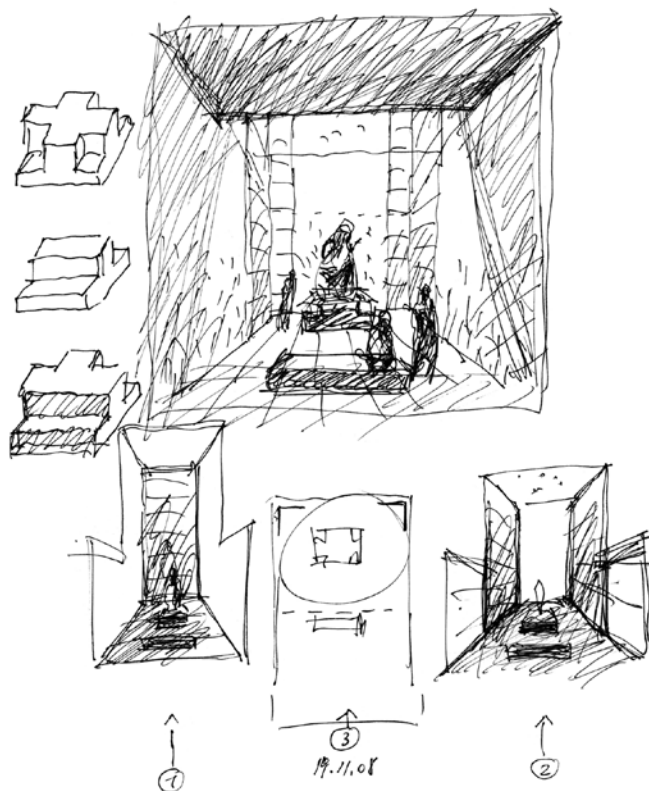
Il nuovo Museo dell'Opera del Duomo di Firenze

Progetto 2005-2009
 Realizzazione 2012-2015

Progetto museologico: mons. Timothy Verdon
Progetto architettonico e di allestimento: Natalini Architetti, Adolfo Natalini Fabrizio Natalini; Guicciardini&Magni Architetti, Pietro Guicciardini, Marco Magni, Nicola Capezzuoli, Edoardo Botti, Giuseppe Lo Presti
Progetto impianti elettrici e speciali: G. Martarelli D. Baccellini
Progetto strutturale: SERTEC s.a.s
Progetto illuminotecnico: M. Iarussi
Progetto identità visiva: Rovai-Weber Design
 Committente: Opera di Santa Maria del Fiore (OPA)



Fotografie: courtesy © Mario Ciampi



ricerche sull'analisi del testo architettonico, sullo studio dei frammenti lapidei rimasti e sulla comparazione con manufatti coevi. È difficile definire questa grande parete; di volta in volta, durante il progetto, sono stati usati impropriamente i termini di *maquette*, *modello* ed *anastilosi*. Il numero XXXII della rivista «Rassegna» del 1987 era dedicato ai modelli di architettura ed ingegneria, e preferiva usare come titolo *Maquette* che indicava il processo aperto tra la ricerca e la materialità dell'architettura. L'origine della parola *maquette* – come spiega Giovanni Vraganz – dal latino *macula* (piccola macchia, schizzo, abbozzo) rimanda alla dimensione tecnica del processo ideativo, fatto di rifacimenti, correzioni, verifiche. Il modello – dice Pierre-Alain Croset – si colora per l'architettura di una forte carica ideale: derivata dal latino *modulus* e *modus*, la parola modello evoca quindi le nozioni di misura, di norma, di ritmo, di modo, di limite fino ad assumere il senso platonico di “forma ideale”. *Anastilosi* è il termine usato per definire una ricostruzione frammentaria di una struttura andata distrutta. Nei nostri primi progetti la facciata antica doveva essere richiamata da un modello in legno in scala reale. Forse sarebbe stato il più gran modello in legno costruito. Una serie di difficoltà normative e tecniche lo hanno impedito, in particolare i problemi legati all'ignifugazione. Abbiamo così immaginato un modello in resina caricata a minerali e polvere di alabastro. Il modello in legno doveva essere scialbato con una velatura bianca che lo rendesse più astratto, anche se conservando la lettura materica. Sarebbe stato una sorta di grande retablo o una grande macchina scenica. Il modello in resina doveva alludere ai materiali originali, ai marmi incrostati dei mosaici senza tentare invano di replicarli. Tutti gli elementi originali sono stati semplificati, mantenendone le dimensioni e le reciproche relazioni, divenendo più geometrici ed astratti. Attraverso una serie di prove e tentativi siamo arrivati

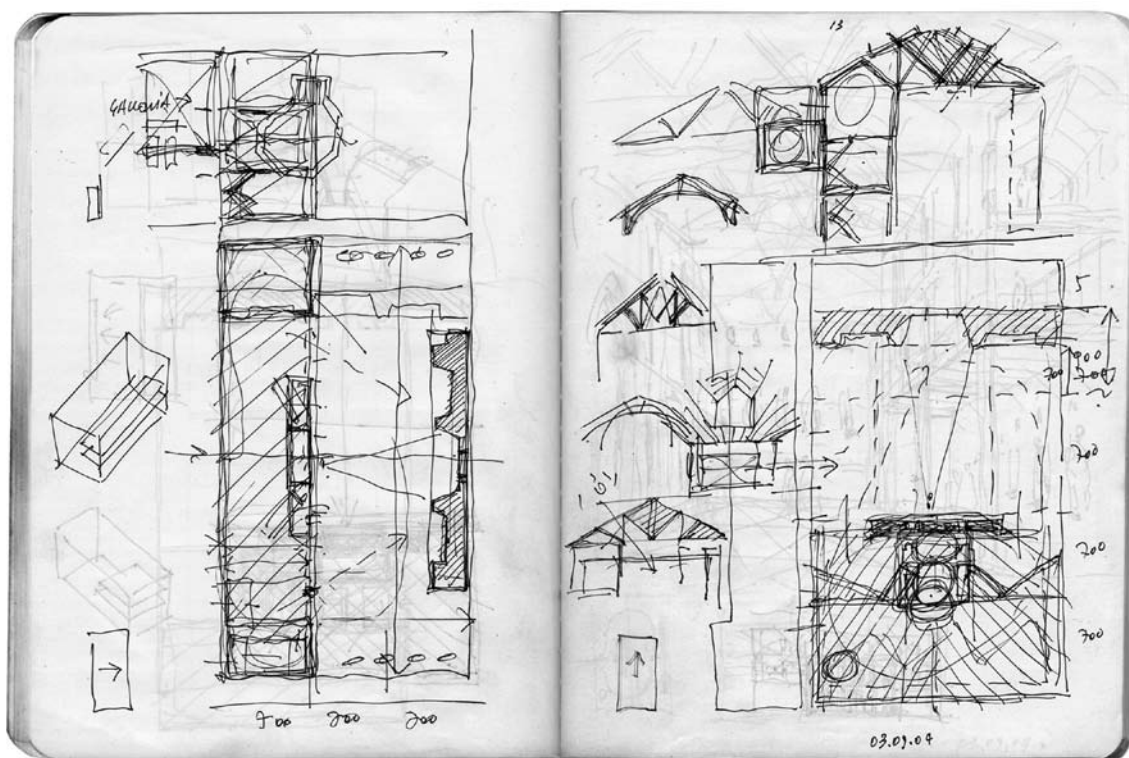
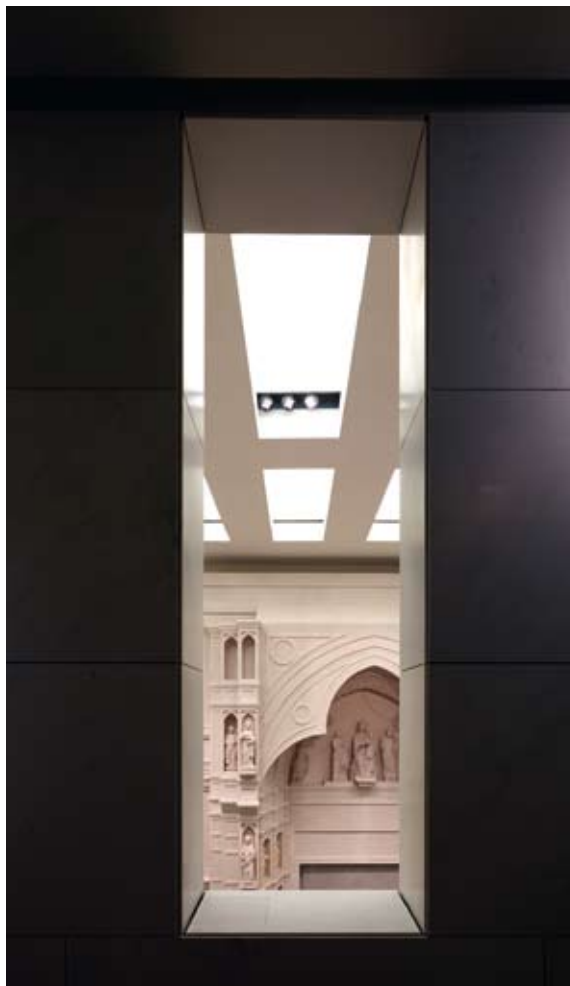
1887. Inside the museums we recreated the original façade with a full-scale model based on Bernardino Poccetti's drawing and constructed thanks to in-depth research and analysis of the architectural text, an archaeological study of stone fragments, and comparison with contemporary structures. It is difficult to define this great wall, an evocation of the ancient façade of the Duomo by Arnolfo. From time to time, during the project, imprecise terms such as *maquette*, *model* and *anastylosis* have been used. Issue XXXII of the magazine “Rassegna” of 1987 was dedicated to architectural and engineering models, and it favoured the use of the term “*maquette*” to indicate the open process between research and the materiality of architecture. The origin of the word *maquette*, explains Giovanni Vraganz, lies in the Latin *macula* (small patch, sketch, draft), and refers to the technical dimension of the creative process, made of revisions, corrections, verifications. A model, says Pierre-Alain Croset, bears a highly charged ideal for architecture: derives from the Latin *modulus* and *modus*, the word “model” thus evokes the notions of measurement, rules, rhythm, manner, limit, to the point of taking on the Platonic sense of “ideal form”. *Anastylosis* is the term used to define a reconstruction of a destroyed three-dimensional structure using original fragments. In our early projects, the old façade was to be evoked by a full-scale wooden model. Maybe it would have been the largest wooden model in the world. But a number of regulatory and technical issues prevented it, and in particular, the problem of fire resistance. So we designed a model in resin blended with minerals and powdered alabaster. The wooden model had to be covered with a white veil that would make it more abstract, although retaining the sense of material. It would have been a sort large reredos or enormous stage machine. The resin model was to allude to the original materials, to the marble encrusted with mosaics without trying in vain to replicate them. All the original features have been simplified,



UNA

Capitolo 10
La figura
1945, 1946
1947, 1948
1949, 1950
1951, 1952
1953, 1954
1955, 1956
1957, 1958
1959, 1960
1961, 1962
1963, 1964
1965, 1966
1967, 1968
1969, 1970
1971, 1972
1973, 1974
1975, 1976
1977, 1978
1979, 1980
1981, 1982
1983, 1984
1985, 1986
1987, 1988
1989, 1990
1991, 1992
1993, 1994
1995, 1996
1997, 1998
1999, 2000
2001, 2002
2003, 2004
2005, 2006
2007, 2008
2009, 2010
2011, 2012
2013, 2014
2015, 2016
2017, 2018
2019, 2020
2021, 2022
2023, 2024
2025, 2026
2027, 2028
2029, 2030
2031, 2032
2033, 2034
2035, 2036
2037, 2038
2039, 2040
2041, 2042
2043, 2044
2045, 2046
2047, 2048
2049, 2050
2051, 2052
2053, 2054
2055, 2056
2057, 2058
2059, 2060
2061, 2062
2063, 2064
2065, 2066
2067, 2068
2069, 2070
2071, 2072
2073, 2074
2075, 2076
2077, 2078
2079, 2080
2081, 2082
2083, 2084
2085, 2086
2087, 2088
2089, 2090
2091, 2092
2093, 2094
2095, 2096
2097, 2098
2099, 2100

La facciata di Arnolfo nella Sala del Paradiso vista dalla Galleria dei
Modelli
Studi di sezione
p. 63
Veduta della Sala del Paradiso dal Belvedere del Paradiso
p. 65
Galleria del Campanile





ad una finitura semilucida ed a un colore chiaro che non doveva mimare i marmi originali, ma neanche il marmo bianco di Carrara della parete antistante con le porte del Battistero. Il grande spazio della Sala del Paradiso (Paradiso era il nome dato in antico allo spazio tra Battistero e Cattedrale) sarebbe stato delimitato sui due lati maggiori da una parete di materiale artificiale e da una di materiale naturale. Analogamente il soffitto ricorreva a materiali artificiali moderni come cartongesso e teli traslucidi di Barrisol, ed il pavimento a materiali naturali antichi come la pietra grigia di Bedonia. Il soffitto riprendeva il disegno ed il ritmo della nuova parete di marmo, mentre il pavimento alludeva a quello in pietra originario della piazza. Le due facciate, la terra (il pavimento) ed il cielo (il soffitto) diventavano la nuova scena su cui agivano i personaggi originali: le statue e le porte.

Il progetto ha conservato la memoria del gran vuoto che fu il Teatro degli Intrepidi (prima di diventare un malinconico garage) trasformandolo in uno spazio illuminato dall'alto in cui far convivere le evocazioni delle architetture con le sculture che le adornavano. Se ormai è irreversibile il processo per cui le opere originali devono essere ricollocate per motivi di conservazione, sostituite in loco da copie, si mette in atto uno scambio continuo tra il Museo dell'Opera e la Piazza del Duomo ed un poco per volta le opere trasmigrano dal fuori al dentro. Nel nuovo spazio interno le plastiche ritrovano la stessa luce e le stesse talora inaccessibili posizioni per le quali erano state pensate. Le sculture maggiori sono allestite su basamenti posti sotto il grande modello, in modo da permetterne una lettura ravvicinata mentre tutte le altre sono ricollocate nelle posizioni originali e così vengono ricontestualizzate. Il modello al vero richiama la singolare invenzione della tavoletta prospettica del Brunelleschi col Battistero ritratto dalla Porta del Duomo Arnolfiano. Parafrasando l'Alberti «e sappi che cosa niuna dipinta parrà pari alle vere dove non sia certa distanza a vederle» potremmo dire che nessuna cosa vera parrà più tale se tolta dalla distanza reale dell'osservatore.

La grande sala è un teatro dell'architettura e costituisce la scena fissa su cui si muovono le opere d'arte intrattenendo i loro mutevoli rapporti ed i loro dialoghi con i visitatori (la madre di un grande scultore mio amico definiva le statue come "persone fisse", ma le nostre sono in movimento da secoli). Sui due lati lunghi si confrontano due facciate: quella Arnolfiana (abitata dalle sculture) e quelle di marmo bianco con tre porte e 30 finestre. Le tre porte sono quelle del Battistero: due, mirabili (di Lorenzo Ghiberti) sono già installate, la terza (di Andrea Pisano) lo sarà tra due anni. Le porte sono sigillate in grandi teche, ma cinque varchi tra di loro permettono di accedere alla sala. Dietro alla facciata di marmo bianco, su tre gallerie a diversi livelli, sono ospitate le statue antiche, quelle del campanile ed i modelli storici per la facciata del Duomo. Attraverso le finestre le statue dialogano con quelle della facciata. Il visitatore partecipa così alla messa in scena di una grande vicenda architettonica che allestisce le opere del Duomo in modo chiaro, evocativo, spettacolare. Salendo all'ultimo piano, dalla Sala dei Paramenti ci si può affacciare sulla sala e vederla tutta insieme con un solo sguardo: si chiama il Belvedere del Paradiso, perché la sala della facciata si chiama Sala del Paradiso ma forse anche perché siamo in alto, vicino al cielo...

Molte sono le sale del complesso: accennerò solo alla Tribuna di Michelangelo contenente la Pietà. L'artista passati i 75 anni «si placava in lui l'ossessione della morte che gli si preannunciava piuttosto come liberazione dell'anima e dolce riposo in Cristo» (Carli) scolpisce per sé un gruppo di quattro figure, pensandolo forse per la sua tomba. Nella figura di Nicodemo che sorregge il Cristo morto si crede di riconoscere il suo autoritratto; scriveva Michelangelo in un madrigale: «Del resto non saprei... altro

while maintaining the size and mutual relationships, but making them more geometric and abstract. Through a series of trials and errors we achieved a semi gloss finish and a light colour that did not seek to mimic the original marble, but which was not the white Carrara marble of the wall opposite the doors of the Baptistery. The large space of the Sala del Paradiso (in ancient times the area between the Baptistery and the Cathedral was referred to as the "paradise") would be framed on the two long sides by a wall of artificial material and by one of a natural material. Similarly, the ceiling would use modern artificial materials such as plasterboard and sheets of translucent Barrisol, and the floor would have ancient natural materials such as grey Bedonia stone. The ceiling echoes the design and rhythm of the new marble wall, while the floor alludes to the original stone of the square outside. The two façades, the earth (the floor) and the heavens (the ceiling) became the new stage on which acted the original characters: the statues and the doors.

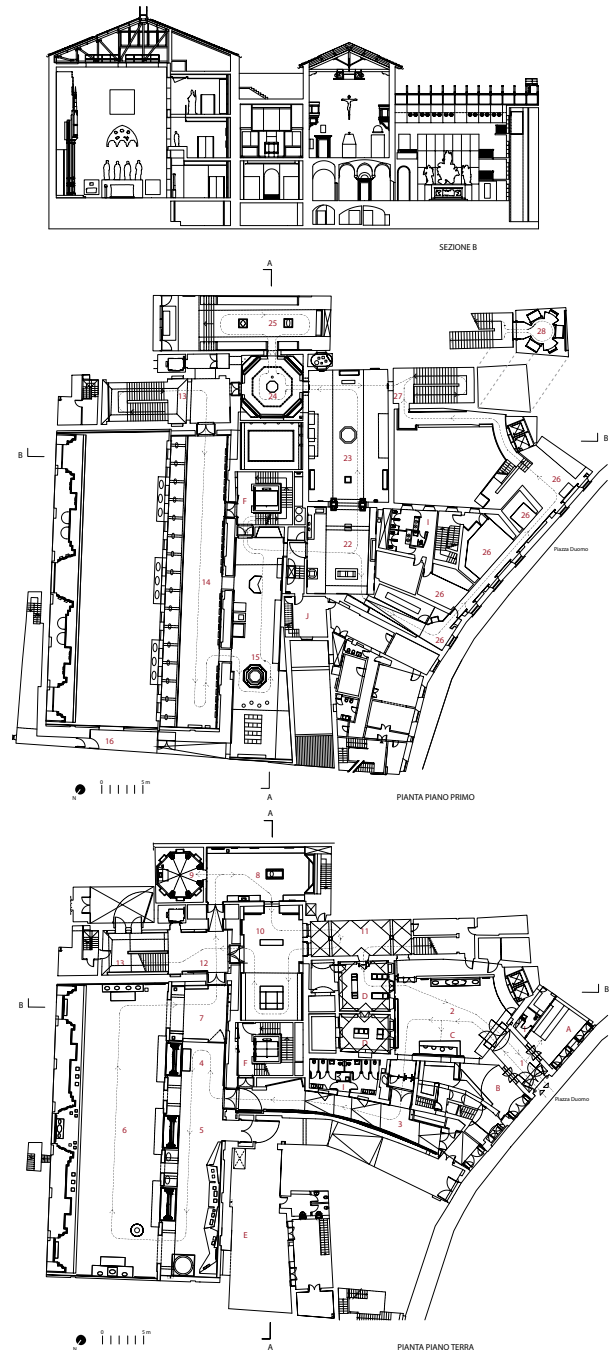
The project has preserved the memory of the great void of Teatro degli Intrepidi, transforming it into a space illuminated from above that combines architectural splendour with the works of art with which the buildings were adorned. With the process that requires original works to be removed and replaced with copies for conservation reasons now viewed as an irreversible practice, this project embodies a continual exchange between the Opera Museum and Piazza del Duomo in which the works are gradually being relocated, one a time, from their exposed positions to a secure and protected indoor site. The works are displayed in their new locations in the same lighting conditions and the frequently inaccessible positions for which they were originally designed. The most celebrated sculptures are positioned on plinths located below the full scale model to allow visitors to admire them up close, while all the other works are perched in their original positions so they can be observed with the correct perspective. The scale model replicates the remarkable insight displayed by Brunelleschi's panel paintings demonstrating linear perspective, with the Baptistery reproduced as seen from the central door of Arnolfo di Cambio's Cathedral. Paraphrasing Leon Battista Alberti «and know that no thing that is painted shall appear identical to the original unless the correct distance is established from which to observe it» we could say that no real thing will continue to appear real unless the original distance from the observer is maintained.

The great hall has now been transformed into a theatre of architecture that forms a permanent stage from which the artworks can recite their parts, providing the perfect setting to accommodate their shifting relationship and dialogue with visitors (the mother of a great sculptor and personal friend once defined statues as "fixed people", but our fixed people have been moved around for centuries). The two long sides of the space are composed of two opposing façades: the one designed by Arnolfo (adorned with the sculptures) and a white marble façade with three doors and 30 windows. The doors are from Baptistery: two exceptionally fine works by Lorenzo Ghiberti are already in place, the third, by Andrea Pisano, will be added in two year's time. The doors are sealed in large display cabinets, with access to the hall provided through five openings between them. Behind the white marble façade there are three galleries at different levels accommodating the antiques statues, the bell tower statuary and the historic models for the cathedral façade. Here, the statues are placed in communication with those of the façade by means of the windows. Visitors thus become participants in an epic architectural spectacle that presents the artworks recovered from the Cathedral in a clearly intelligible, evocative and engaging manner. Ascending to the top floor, the Sala dei Paramenti offers a view overlooking the great hall to capture the spectacle at a glance: this spot is known as Belvedere del Paradiso because the façade hall is called Sala del Paradiso or perhaps also because of its closeness to the sky...



Sezione B, Piante piano primo e piano terra

Legenda: 1-Ingresso; 2-Cortile del Ticciati; 3-Corridoio dell'Opera; 4-Saletta Introductiva; 5-Galleria delle Sculture; 6-Sala del Paradiso; 7-Sala dei Frammenti; 8-Sala della Maddalena; 9-Cappella delle Reliquie; 10-Tribuna di Michelangelo; 11-Lapidarium Storico; 12-Atrio del Teatro degli Intrepidi; 13-Scalone Nuovo; 14-Galleria del Campanile; 15-Galleria della Cupola; 16-Belvedere del Paradiso; 17-Galleria dei Modelli; 18-Belvedere della Cupola; 19-Teatrino Mediceo; 20-Sala dei Paramenti; 21-Terrazza Brunelleschiana; 22-Sala delle Navate; 23-Sala delle Cantorie; 24-Sala del Coro Bandinelliano; 25-Sala del Tesoro; 26-Museo dell'Ottocento; 27-Scalone Ottocentesco; 28-Cappella Musicale; A-Caffetteria; B-Guardaroba; C-Biglietteria; D-Bookshop; E-Spazio Mostre Temporanee; F-Scala Centrale e Ascensore; G-Area Multimediale; H-Area Didattica; I-Toilette; J-Direzione
p. 67
Belvedere della Cupola



scolpir che le mie afflitte membra». La Pietà ha avuto una storia travagliata: presa a martellate dal suo artefice fu poi restaurata per migrare da un luogo all'altro, sino ad approdare al museo. Volevamo darle finalmente una collocazione serena, dove potesse trovare lo spazio e la luce che le era destinata; così sta su una sorta di mensa di pietra in una stanza alta sotto una luce morbida che spiove dall'alto.

The Museums has many more exhibition spaces, but here I have decided to mention exclusively the Tribuna di Michelangelo with the sculptor's magnificent Pietà. At more than 75 years of age, when «he came to terms with his obsession with his impending death, which now began to appear more as a freeing of the soul and sweet repose in the arms of Christ» (Carli), Michelangelo sculpted a group of four figures, perhaps to decorate his own tomb. Scholars believe that the face of Nicodemus, who is cradling the dead Christ, is a self-portrait of the sculptor. In the words of Michelangelo in a madrigal «I would scarce know what else to sculpt... other than a likeness of my own afflicted body». The Pietà has had a chequered history: battered with a hammer in frustration by Michelangelo himself and subsequently restored and transferred from place to place until finally reaching the museum... we wanted to provide a final safe haven that could offer the space and the light for which the work was designed, so it stands on a stone plinth in a tall exhibition hall, illuminated from above.

Translation by INTERLANGUAGE S.R.L.
Lucian Comoy, Language Consulting Congressi, Milano

