

Benedetta Cestelli Guidi  
**Un racconto fotografico (parziale) degli allestimenti della  
 Galleria degli Uffizi nel secondo dopoguerra**

*A selection of photographs of the Uffizi's renewals and displays, taken mainly before and after World War II, represent the core of the visual essay. The images belong to four distinctive photographic documentations of the gallery, commissioned in order to record the exhibition designs each time they were dismantled and renewed. The photographs were shot by the photographers of the Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi (1904-on going). The ones reproduced here are held in the central photo archive of the former Direzione Generale Antichità e Belle Arti. Their documentary value lies in both the image and its recto, where information such as the inventory number of the photography was printed. Many other traces of their afterlife can be found in the many notes, dates and comments which proved to be strategic in dating, even "to the month", the renewal of the spaces and the arrangement of the pictures. The images are ordered in three discursive sections that link the on-going renewal of the Galleria in these decades to the contemporary critical debate on museum arrangements.*

La selezione di fotografie qui presentata documenta le operazioni e i risultati del rinnovamento museografico della Galleria degli Uffizi nel corso del Novecento. Ogni modifica strutturale ed allestitiva viene documentata da campagne fotografiche eseguite dai fotografi del Gabinetto fotografico omonimo; se ne presentano qui quattro attraverso una ristretta selezione di immagini, significative nell'evidenziare le soluzioni adottate di decennio in decennio.

La prima campagna fotografica è datata entro il giugno del 1920 e documenta le sale nell'allestimento di ambientazione di Giovanni Poggi che, svuotate per il ricovero dei dipinti a causa della guerra e danneggiate dai bombardamenti, saranno del tutto ripensate dai direttori successivi. Il modello del museo di ambientazione decade nell'immediato Secondo dopoguerra quando la Galleria è oggetto di un frammentario ma costante riallestimento, teso a rinnovare e a sperimentare nuovi dispositivi e soluzioni spaziali. Un processo di innovazione strutturale e di selezione delle opere che appare cauto, in equilibrio tra istanze diverse – la riapertura al pubblico della Galleria e l'incertezza circa la disponibilità di fondi economici. I due allestimenti che si succedono in pochi anni ridisegnano alcuni degli ambienti, documentati da due campagne fotografiche: quello curato da Filippo Rossi, oggetto di una prima ricognizione fotografica databile tra 1947 e 1948, e quello ripensato da Guglielmo Pacchioni e Roberto Salvini che trova forma visiva nella terza campagna, datata al 1952. La quarta campagna fotografica si svolge nella primave-

ra del 1956, in occasione del nuovo allestimento firmato da Ignazio Gardella, Giovanni Michelucci e Carlo Scarpa dietro supervisione di Guido Morozzi; tra il 1953 e il 1956 l'intervento museografico, radicalmente orientato a rimodellare spazi e allestimento delle opere d'arte, investe le prime sei sale. Il progetto museografico, di cui abbiamo scarsissima documentazione progettuale ma abbondanza di fotografie<sup>1</sup>, avrebbe segnato la storia della museografia del Secondo dopoguerra, divenendo modello di riferimento per numerose soluzioni espositive adottate in questa vivace stagione di rinnovamento museografico e museologico.

La campagna fotografica del 1956 mostra l'impostazione più rigorosa delle riprese fotografiche, frutto di una attenzione per il documento fotografico da parte della Direzione Generale Antichità e Belle Arti nel Secondo dopoguerra; ogni sala rinnovata è documentata da due scatti – 'campo' e 'controcampo' – atti a mostrare l'allestimento delle pareti, l'ambiente rinnovato, i dispositivi adottati.

Le ultime tre fotografie documentano il nuovo fenomeno del turismo culturale che avrebbe moltiplicato l'affluenza del pubblico e indotto a progettare percorsi ed occasioni didattiche dedicate: la missione educativa dell'istituzione ora restituita al pubblico trova la sua compiuta teorizzazione in scritti che strutturano il progetto del "museo-scuola"<sup>2</sup> cui la Galleria degli Uffizi risponde monitorando il flusso dei visitatori e riorganizzando lo spazio dell'accoglienza.

Le stampe fotografiche riprodotte sono conser-

vate nell'archivio fotografico della ex Direzione Generale Antichità e Belle Arti<sup>3</sup>, un archivio implementato per decenni da fotografie eseguite da una pluralità di istituzioni pubbliche e private<sup>4</sup>, tra cui spicca il materiale prodotto dal Gabinetto fotografico delle Gallerie degli Uffizi, secondo quanto indicato dalla rinnovata normativa relativa all'implementazione dell'archivio fotografico centrale<sup>5</sup>. L'ufficio fotografico fiorentino (fondato nel 1904) era allora diretto da Niccolò Cipriani il quale, assieme a due assistenti operatori, contribuiva con prontezza all'esecuzione ed invio della documentazione visiva del patrimonio culturale di competenza della Soprintendenza alle Gallerie<sup>6</sup>. La verifica eseguita sui registri inventariali 'di scarico' delle negative dell'ufficio fotografico fiorentino ha consentito di datare a mese e giorno le campagne fotografiche, permettendo così di stabilire il termine *ante quem* di alcune soluzioni allestitiva<sup>7</sup>; al contempo i retti delle stampe positive sono usate per appuntarvi una pluralità di annotazioni, qui vergate in tempi e per scopi diversi, che rinforzano la qualità documentaria delle immagini e consentono un approccio filologicamente utile nel ritessere le soluzioni museografiche adottate.

Il racconto visivo è frutto di una consistente quanto necessaria selezione; nell'ordinare le fotografie in tre sezioni ho seguito il diverso allestimento di alcune opere della collezione fiorentina nel corso del XX secolo, nel tentativo di esemplificare progettualità e strategie espositive delle diverse fasi di elaborazione museografica di cui fu oggetto privilegiato la Galleria degli Uffizi.

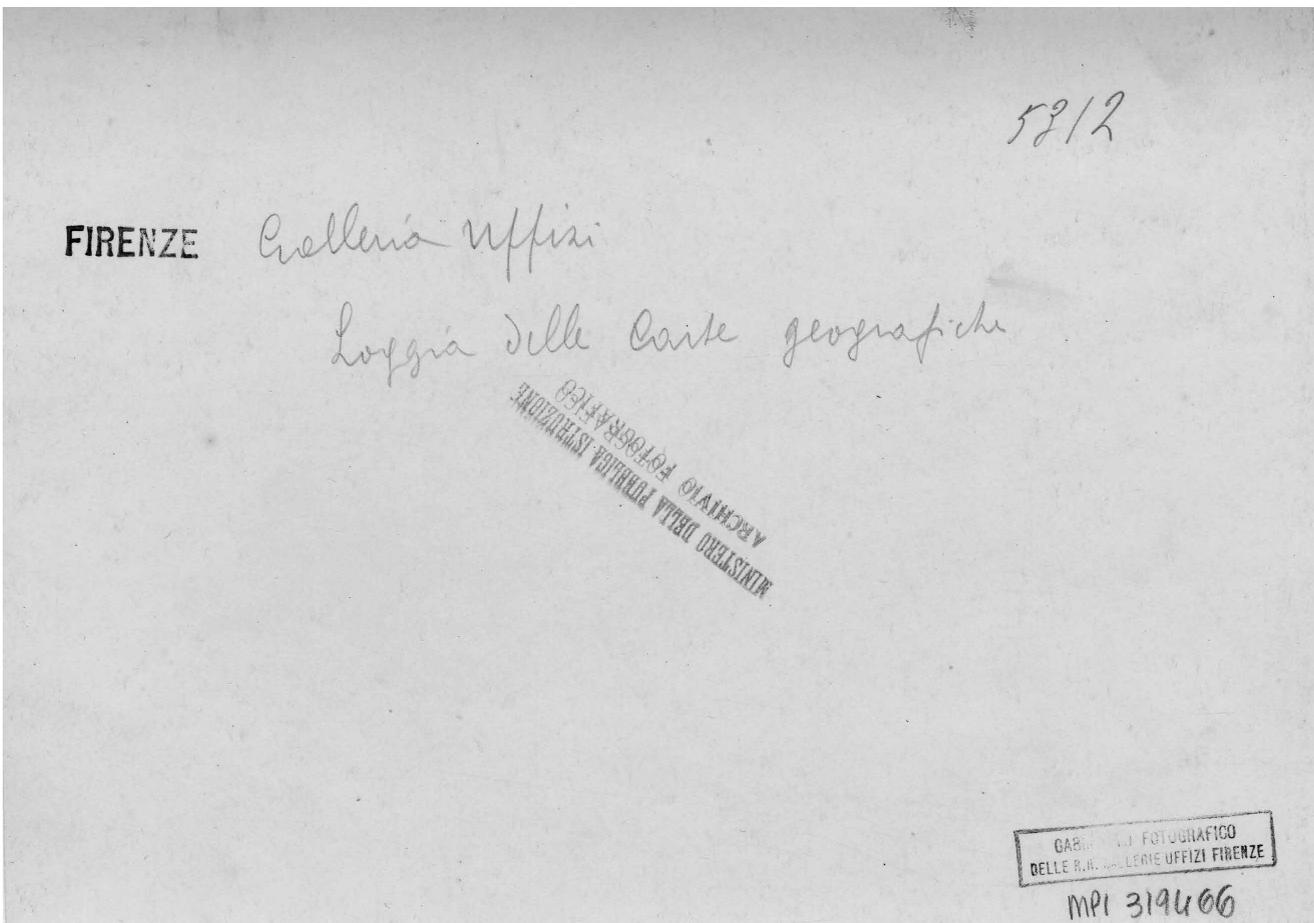


Fig. 1 Loggia delle carte geografiche, Galleria degli Uffizi, Firenze, 1919-1920. Stampa alla gelatina ai sali d'argento (Roma, ICCD, Archivio fotografico MPI, n. MPI 319466, da negativo: Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto fotografico, n.5312; @ Roma, ICCD).

Fig. 2 Verso della medesima stampa con timbro di produzione del Gabinetto fotografico degli Uffizi (timbro lineare ad inchiostro in basso a destra "Gabinetto fotografico delle R.R. Gallerie Uffizi Firenze" e numero di negativo a matita in alto a destra "5312"), con timbro di conservazione dell'archivio fotografico MPI (timbro lineare ad inchiostro al centro "Ministero della Pubblica Istruzione. Archivio fotografico" e numero di inventario a matita in basso a destra "MPI319466"); in alto a sinistra il timbro ad inchiostro relativo alla collocazione topografica dell'opera ("Firenze"), e a matita indicazione del museo e della sala espositiva ("Galleria degli Uffizi. Loggia delle Carte geografiche")

\* La composizione del racconto fotografico è una costola del progetto di ricerca diretto dal prof. Valter Curzi *La forma del Museo nel secondo dopoguerra in Italia: una ricognizione storica per la contemporaneità* de La Sapienza Università di Roma, che intende restituire l'organico rinnovamento museografico del Secondo dopoguerra sull'intero territorio nazionale. Fonti di archivio consultate: Firenze, Gallerie degli Uffizi, *Gabinetto fotografico*, Registri inventariali dei negativi, nn. 1, 7, 8; Roma, ICCD, *Archivio Fotografico MPI*, partizione Firenze, Galleria degli Uffizi. Un ringraziamento ad Orietta Lanzarini, a Susi Piovanelli e Roberto Palermo del Gabinetto fotografico delle Gallerie degli Uffizi, a Simona Turco ed Alessandro Coco dell'Istituto Centrale del Catalogo e la Documentazione ed al suo direttore Carlo Birrozzi.

<sup>1</sup> R. DULIO, *Allestimento di alcune sale degli Uffizi. Firenze 1953-56*, in *Giovanni Michelucci 1891-1990*, a cura di C. Conforti, R. Dulio, M. Marandola, Milano 2006, p. 225; lo studioso pubblica un inedito fotomontaggio della Sala di Giotto.

<sup>2</sup> M. DALAI EMILIANI, *Argan e il museo*, in *Giulio Carlo Argan. Intellettuale e storico dell'arte*, a cura di C. Gamba, Milano 2012, pp. 70-79.

<sup>3</sup> L'archivio fotografico della ex Direzione Generale Antichità e Belle Arti (d'ora in avanti DGAABB), denominato Archivio fotografico del Ministero della Pubblica Istruzione (d'ora in avanti MPI), è conservato nella Fototeca Nazionale dell'Istituto Centrale del Catalogo e della Documentazione (d'ora in avanti ICCD). L'archivio è stato alimentato dal 1880 ca. al 1973 da stampe fotografiche prodotte dai Gabinetti fotografici degli uffici centrali e periferici dell'amministrazione pubblica e dai liberi professionisti delegati dai medesimi uffici, da quelle eseguite dal Gabinetto Fotografico Nazionale, e finanche da fotografie inviate da privati cittadini. L'archivio è costituito da positivi fotografici (sono pochissimi i negativi, confluiti nell'archivio del Gabinetto Fotografico Nazionale) e da una piccola porzione di stampe, disegni, dattiloscritti; è stato oggetto di un progetto di riordino, inventariazione e digitalizzazione, iniziato nel 2013. Il suo 'ecosistema' interno è relativo a necessità di ordine operativo ed amministrativo; l'archivio fotografico centrale conserva campagne fotografiche su cui verificare entità e qualità delle operazioni eseguite sul patrimonio culturale nei diversi contesti regionali; il restauro degli edifici monumentali ed il riallestimento delle collezioni museali danneggiati dalla Prima e Seconda guerra mondiale costituiscono una quantità rilevante di immagini, utili nel ripercorrere le operazioni relative al rinnovamento museografico; mi permetto di rimandare a B. CESTELLI GUIDI, *Le campagne fotografiche sui musei della ricostruzione nell'Archivio fotografico MPI (1945-1973). Prassi di acquisizione, utilizzo e archiviazione*, in *Musei italiani del dopoguerra (1945-1977). Ricognizioni storiche e prospettive future*, a cura di V. Curzi, Milano 2022, pp. 135-163. L'archivio fotografico è oggetto di riflessioni ed aperture metodologiche; rimando agli interventi di Costanza Caraffa e di Tiziana Serena, e consiglio la lettura del numero monografico curato da entrambe: *Archivi fotografici. Spazi del sapere, luoghi della ricerca*, "Ricerche di Storia dell'Arte", 106, 2012.

<sup>4</sup> E. BERARDI, *L'archivio fotografico della Direzione Generale Antichità e Belle Arti: genesi ed evoluzione del 'fondo MPI'*, "Bollettino d'Arte", 22-23, 2014, pp. 179-206; nello specifico del Gabinetto fotografico fiorentino vedi M. BINAZZI, *Fotografie e istituzioni museali: il sistema della doppia copia e l'accumulo dei fondi. Le Regie Gallerie di Firenze, 1860-1906*, "Rivista di Studi di Fotografia", V, 10, 2019, pp. 10-35.

<sup>5</sup> Ministero della Pubblica Istruzione, DGAABB, Circolare 107 del 12 novembre 1947. Oggetto 'Archivio fotografico del Ministero' con la quale "si richiamano tutti i Soprintendenti all'obbligo di fare osservare le disposizioni di cui sopra [ovvero quelle del Decreto Legislativo del 29 marzo 1923 n.798, con cui si stabiliva la cessione gratuita all'archivio fotografico cen-

## Sezione I

Le prime due fotografie documentano la Loggia, detta Terrazzo delle carte geografiche dove, tra il secondo ed il sesto decennio del Novecento è esposto il doppio ritratto de *I duchi di Urbino Federico da Montefeltro e Battista Sforza* di Piero della Francesca (figg. 1-2). Alla fine del secondo decennio del Novecento, quando viene eseguita la prima campagna fotografica (entro il giugno del 1920), il dittico è collocato su supporto ligneo a cavalletto ed esposto accanto ad altri tre dipinti al centro dell'ambiente così da poter vedere il retro; la parete di fondo è ricoperta da due arazzi che nascondono parzialmente il basamento con fregio dipinto alla cui giuntura è collocato il gruppo di *Dioniso e Ampelo*<sup>8</sup>. L'allestimento di ambientazione tende a ricreare un contesto fittizio di fruizione privata, ottenuto accostando tipologie diverse di manufatti prodotti in un arco cronologico prestabilito.

Il caldo pavimento in cotto è rimosso certamente entro il 1952, data della terza campagna fotografica: ora la sala è priva da arazzi e scultura così che il fregio dipinto è interamente visibile tranne per la porzione occupata dalla tenda plissettata su cui è allestita l'*Annunciazione* di Leonardo da Vinci (fig. 3), a nascondere la redazione ottocentesca dell'Isola d'Elba<sup>9</sup>. La collocazione del dipinto in questa sala costituì una 'deroga' all'ordinamento per scuole pittoriche che aveva informato gli allestimenti della Galleria fino al 1948. Un isolamento amplificato dalla scelta di lasciare in questa sala il dittico pierfrancescano, ora collocato su un pannello in legno intarsiato, suggestivo delle tarsie lignee degli studioli del duca d'Urbino ed ancora oggi usato come supporto per l'opera<sup>10</sup>. I due capolavori sono posti in un rapporto privilegiato, sintomatico di un cambio di narrazione museologica articolata ora sul confronto tra scuole regionali e transnazionali; un intento che Roberto Salvini e Guglielmo Pacchioni realizza-

no pienamente con l'allestimento del Salone delle Arti<sup>11</sup>.

Nel 1956, allorché i fotografi del Gabinetto fotografico degli Uffizi documentano il riallestimento di Gardella, Michelucci e Scarpa, il dittico pierfrancescano è collocato tra le due porte-finestre recentemente aperte nella sala del primo Quattrocento fiorentino (V sala) (fig. 4): unica opera non a muro e posta trasversalmente allo spazio, apre dal lato dei ritratti del duca e della duchessa al dialogo con Masaccio (*la Vergine con S. Anna e il Bambino*) e Domenico Veneziano (*la Pala di Santa Lucia dei Magnoli*) e da quello dei carri trionfali al confronto con Paolo Uccello (*Battaglia di S. Romano*) (fig. 5). Un confronto che insiste sulla guerra, sebbene trasposta e mitizzata dal rimando all'antico. La tavola è isolata su una parete dipinta a toni più intensi; un dispositivo 'minimo' che funziona come sfondo ottico il cui utilizzo, pur nella diversità di soluzioni (tendaggi, partiture dipinte, pannelli etc.), puntella gli allestimenti della Galleria e più in generale del museo. Infine, sono rimosse le cornici non coeve ai dipinti, secondo quanto auspicato da Roberto Longhi sin dal 1952<sup>12</sup>.

Nella sala dedicata ad Antonio del Pollaiuolo (sala VI) due delle tre pareti accolgono i grandi dipinti del ciclo delle Virtù, dipinte da Piero del Pollaiuolo e da Sandro Botticelli (*La Fortezza*). Le tavole sono montate su pannelli mobili fissati alla parete da un solo lato; una modalità di fruizione che stimolava l'interazione del visitatore e che consentiva la visione del retro dei dipinti (fig. 6). Anche in questo caso la tonalità dei pannelli è più intensa (erano forse rivestiti in tela?). Sulla terza parete sono collocati dipinti di dimensione minore, a cui si rivolge la *Giuditta e Oloferne* del dittico del Botticelli; la tavoletta è collocata su un'alta base in legno tra le due porte-finestre, reiterando la soluzione adottata per il dittico pierfrancescano nella sala precedente (fig. 7).

## Sezione II

Al termine della Seconda guerra mondiale si riparano i danni strutturali e si ridisegnano gli ambienti espositivi. L'illuminazione diventa centrale per implementare la visibilità delle opere; soluzioni diverse – apertura di lucernari, vetrate in termolux, coni semi-trasparenti a piramide rovesciata, contro-coperture a vetrate – vengono messe in opera nel corso di pochi anni<sup>13</sup>. L'apertura di ampi lucernari con legno e vetro a vista connota questo momento di rinnovamento che, unito al forte segno dell'alta *boiserie* in legno scuro, denota gli spazi in direzione di una notevole pesantezza, gradualmente ridotta dalla ridipintura a calce delle pareti e della *boiserie*. Le diciotto sale riallestite per l'apertura della Galleria nel 1948 presentano una nuova disposizione delle opere della collezione.

La fotografia iniziale mostra la prima sala priva dei dipinti e ne mette in risalto il lucernario e la *boiserie* che, a metà della parete di destra, forma una sporgenza (fig. 8). Entro la primavera del 1948 vi è qui collocata l'*Adorazione dei Magi* di Gentile da Fabriano, posta così in risalto rispetto ai dipinti della scuola fiorentina del Quattrocento (fig. 9). Sulla parete d'ingresso è allestita la *Battaglia di San Romano* di Paolo Uccello, collocata su un pannello lievemente sporgente dal piano di fondo e dipinto a tonalità più intensa dal resto delle pareti. Lo sfondo ottico rialzato e dipinto ricorre in questa fase del progetto di riallestimento delle collezioni, reiterato per le opere più significative tra cui la *Nascita di Venere* di Sandro Botticelli (fig. 10). Si tratta di una sistemazione 'affrettata' presto interrotta<sup>14</sup>, cui segue un nuovo progetto museografico che porta, entro la primavera del 1952, alla risistemazione delle sale del primo corridoio e all'estensione del rinnovamento museografico a quelle prospicienti il terzo corridoio: fulcro del nuovo progetto è l'allestimento del grande ambiente (Salone delle Arti) progettato da Lando Bartoli (1945) che

viene suddiviso in tre spazi longitudinali su cui si aprono gabinetti di piccole dimensioni (figg. 11-12). Il soffitto è abbassato e schermato da un lucernario continuo modulato sul disegno della pavimentazione, e disposto in senso inverso allo sviluppo delle sale. La selezione e allestimento dei dipinti gioca ora sull'accostamento tra opere appartenenti a scuole pittoriche nazionali, la toscana e la fiamminga, ampliando su scala 'europea' le indicazioni lanziane; una scelta che avrebbe attirato forti critiche<sup>15</sup>. La *Primavera* del Botticelli e l'*Adorazione dei Pastori* di Hugo van der Goes sono allestite dirimpetto, innescando una immediata relazione visiva (figg. 13-14); la *Nascita di Venere* è esposta in una sala intermedia, poggiata su una sporgenza minima della parete che pur simulando la struttura del pannello rialzato diviene spunto decorativo, nella direzione di una progressiva neutralità della struttura architettonico-decorativa, come si evince inoltre dall'esile battiscopa progettato al posto della *boiserie* (fig. 11).

Alla fine di questa stagione che vede susseguirsi a breve distanza due progetti museografici (1947/48-1952) gli ambienti del museo sono interamente rinnovati nella direzione di una razionalizzazione delle fonti luministiche; si coordina l'illuminazione naturale proveniente da lucernari e finestre a parete e si adottano sistemi di filtraggio graduale della luce e di aereazione delle sale, tramite un sistema di ventilazione delle soffitte<sup>16</sup>. Si riducono i segni architettonico-decorativi; i toni chiari scelti per le pareti e per la pavimentazione anticipano la svolta radicalmente alternativa, progettata e realizzata negli anni immediatamente successivi. Terminato il nuovo progetto museografico, realizzato tra il 1953 ed il 1956, si progettava il rinnovamento del Salone che viene ora definito simile ad una "officina o autorimessa"<sup>17</sup>, termini adottati in accezione deteriore e certamente non consoni a descrivere una sala di esposizione.

trale di 2 delle 3 copie obbligatorie] e poiché si è iniziato un lavoro di ri-ordinamento dell'archivio fotografico stesso tendente a rivalorizzarlo e a renderlo effettivamente utilizzabile da tutti gli studiosi", ma in considerazione delle difficoltà economiche si chiedeva l'invio di un'unica stampa fotografica.

<sup>6</sup> Nicola Cipriani (1892-1968) disegnatore con le funzioni di fotografo e poi direttore del Gabinetto fotografico delle Gallerie degli Uffizi; dopo la guerra era affiancato dall'aiuto operatore Nadir Tronci e dalla figlia Elda Cipriani, responsabile dell'archivio fotografico; per un primo assestamento cronologico delle riprese rimando a *Dietro le mostre: allestimenti fiorentini dei primi del Novecento*, a cura di M. Tamassia, Livorno 2005; Ieri. I musei. *Allestimenti storici dei musei fiorentini nelle immagini del Gabinetto fotografico*, a cura di M. Tamassia, Livorno 2014.

<sup>7</sup> Sul retro delle stampe fotografiche prodotte a Firenze e da qui inviate a Roma, si trovano le tracce rivelatrici della loro storia tra processi di produzione, archiviazione e divulgazione; una storia postuma allo scatto utile nel ripercorrere la movimentazione ed utilizzo nel tempo delle immagini.

<sup>8</sup> D. PARENTI, *I Dipinti degli antichi maestri: allestimenti tra Otto e Novecento*, in *Il Terrazzo delle Carte geografiche agli Uffizi*, a cura di A. Bisceglia et al., Milano 2022, pp. 159-165: 163.

<sup>9</sup> D. SMALZI, *La configurazione architettonica tra Cinquecento e Novecento: ricerche documentarie sul complesso vasariano*, in *Il Terrazzo delle Carte geografiche agli Uffizi...* cit., pp. 21-43. Ringrazio l'architetto Smalzi per avermi edotta su questo ambiente e sulle sue modifiche nel corso dei secoli.

<sup>10</sup> Daniela Parenti sembra suggerire che il nuovo pannello fosse in opera già dalla fine degli anni '20 (PARENTI, *I Dipinti degli antichi maestri...* cit., p. 163); la datazione inventariale dei negativi suggerisce una datazione più tarda, coincidente con il Secondo dopoguerra.

<sup>11</sup> R. SALVINI, *Criteri di ordinamento e di esposizione* (1951), *Gli Uffizi 1944-1994: interventi museografici e progetti*, Firenze 1994, pp. 43-47: 44-45.

<sup>12</sup> R. LONGHI, *Gli Uffizi sistemati*, "Paragone. Arte", III, 1952, 29, pp. 58-62.

<sup>13</sup> C. PACCHIONI, *A proposito dei lavori compiuti e da compiersi nella Galleria degli Uffizi* (1951), in *Gli Uffizi 1944-1994: interventi museografici e progetti*, Firenze 1994, pp. 35-42.

<sup>14</sup> *Musei e Gallerie d'Arte in Italia, 1945-1953*, a cura di G. Rosi, M.V. Brugnoli, A. Mezzetti, Roma 1953, pp. 40-49: 43; vedi V. CURZI, *Questioni storico-critiche e pratica professionale: per un'introduzione alla museologia e alla museografia del dopoguerra*, in *Musei italiani del dopoguerra...* cit., pp. 7-29.

<sup>15</sup> Per le critiche apparse su quotidiani e riviste relative agli allestimenti della Galleria degli Uffizi nel corso del secondo Novecento rimando alla "Rassegna stampa" edita in *Gli Uffizi 1944-1994...* cit., pp. 209-252; per la critica sull'ordinamento in sale sovranazionali vedi LONGHI, *Gli Uffizi sistemati...* cit., pp. 60-61.

<sup>16</sup> *Musei e Gallerie d'Arte...* cit., p. 49.

<sup>17</sup> R. SALVINI, *Relazione sui lavori necessari per la sistemazione definitiva della Galleria degli Uffizi* (1956 ca.), in *Gli Uffizi 1944-1994...* cit., pp. 48-49: 49; vedi anche M. BELTRAMINI, *Galleria degli Uffizi e Gabinetto dei disegni e delle stampe, Firenze 1953-1956*, in *Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944-1976: case e paesaggi 1972-1978*, a cura di id., K.W. Foster, P. Marini, Milano 2000, pp. 154-163.

### Sezione III

Nel 1956 le prime sei sale prospicienti il primo corridoio della Galleria sono ristrutturare e le collezioni nuovamente allestite. La collaborazione tra Gardella, Michelucci e Scarpa (1953-1956) dietro la direzione di Guglielmo Pacchioni e di Roberto Salvini con la supervisione dell'architetto della soprintendenza Guido Morozzi, consegna ambienti spogli e essenziali atti ad esaltare la "nudità dei [...] valori artistici" dell'opera d'arte; il gusto nel ricreare attorno alle opere "le [fittizie] condizioni originarie" viene rigettata in maniera netta<sup>18</sup>. Due stampe fotografiche eseguite da Gino Barsotti, fotografo di architettura che aveva in più occasioni lavorato per Michelucci<sup>19</sup>, aprono questa sezione; la prima documenta la fine dei lavori in una sala in cui è stato rimodulato un lucernario (fig. 15) e la seconda la sala allestita del Duecento e di Giotto (fig. 16): una fotografia che restituisce la messa in rapporto tra le tre opere principali e che ha consegnato l'allestimento alla sua notorietà. Il controcampo della ripresa Barsotti è scattato dai fotografi del Gabinetto Fotografico degli Uffizi, e mostra la parete di fronte inglobando la parte terminale della finestra ricavata a filo dell'originaria copertura lignea recuperata alla vista che "allude, senz'ombra di imitazione alla monumentale ed agile misura spaziale di una chiesa gotica toscana"<sup>20</sup> (fig. 17). La presentazione del *Crocefisso* di Cimabue su un "piede di ferro incastrato in un quadro di pietra grigia, domina tutta l'immagine [della sala], dirige l'architettura"<sup>21</sup> e si offre al dialogo con le opere allestite sulla parete di fronte, operando quella preziosa "apertura di rapporto"<sup>22</sup> storico-critico che il rinnovamento ambientale e allestitivo aveva prodotto. Le fotografie che concludono questo racconto fotografico, scattate tra il 1956 ed il 1957, mostrano il volgersi dell'attenzione sul pubblico. Nella prima un gruppo di visitatori è colto nella prima sala rinnovata; alcuni si muovono nello spa-

zio allora percorribile tra il *Crocefisso* di Cimabue e la parete di fondo, consegnandoci la ricercata prossimità esplorativa dell'opera d'arte (fig. 18). Le ultime due documentano il contatore a fotocellula installato all'ingresso del primo piano (fig. 19) e il nuovo bancone della biglietteria allestito al piano di ingresso (fig. 20).

<sup>18</sup> R. SALVINI, *Il nuovo ordinamento della Galleria* (1957), in *Gli Uffizi 1944-1994...* cit., pp. 250-252.

<sup>19</sup> Sullo studio fotografico Barsotti vedi G. CARAPELLI, M. COZZI, *Toscana '900. L'architettura dei Barsotti fotografi*, Livorno 2016.

<sup>20</sup> SALVINI, *Il nuovo ordinamento della Galleria...* cit., p. 251.

<sup>21</sup> B. ZEVI, *Sale nuove agli Uffizi* (1956), in *Gli Uffizi 1944-1994...* cit., pp. 248-249.

<sup>22</sup> Ho estrapolato solo una minima parte del paragrafo che segue: "Un'opera sola al mondo non sarebbe neppure intesa come produzione umana, ma guardata con reverenza o con orrore, come magia, come tabù, come opera di Dio o dello stregone, non dell'uomo [...]. È dunque il senso dell'apertura di rapporto che dà necessità alla risposta critica. Risposta che non involge solo il nesso tra opera e opera, ma tra opera e mondo, società, economia, religione, politica e quant'altro occorra. Qui è il fondo sodo di un nuovo antiromanticismo illuminato, semantico, terebrante, analitico, empirico o quel che volete, purché non voglia svagare [...] ed è in questa ricerca poligenetica dell'opera, come fatto aperto, che la critica coincide con la storia": R. LONGHI, *Proposte per una critica d'arte*, "Paragone. Arte", I, 1950, 1, pp. 5-19: 16.

## SEZIONE I



Fig. 3 Loggia delle carte geografiche, Galleria degli Uffizi, Firenze, aprile 1952. Stampa alla gelatina ai sali d'argento (Roma, ICCD, Archivio fotografico MPI, n. MPI319467, da negativo: Firenze, Gallerie degli Uffizi, Cabinetto fotografico, n. 69191; © Roma, ICCD).



Fig. 4 Sala V del primo Quattrocento fiorentino, Galleria degli Uffizi, Firenze, giugno 1956. Stampa alla gelatina ai sali d'argento (Roma, ICCD, Archivio fotografico MPI, n. MPI319550, da negativo: Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto fotografico, n. 103576; © Roma, ICCD).

Fig. 5 Sala V del primo Quattrocento fiorentino, Galleria degli Uffizi, Firenze, giugno 1956. Stampa alla gelatina ai sali d'argento (Roma, ICCD, Archivio fotografico MPI, n. MPI319423, da negativo: Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto fotografico, n. 103577; © Roma, ICCD).



Fig. 6 Sala VI di Piero del Pollaiuolo, Galleria degli Uffizi, Firenze, giugno 1956. Stampa alla gelatina ai sali d'argento (Roma, ICCD, Archivio fotografico MPI, n. MPI319424, da negativo: Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto fotografico, n. 103578; © Roma, ICCD).

Fig. 7 Sala VI di Piero del Pollaiuolo, Galleria degli Uffizi, Firenze, giugno 1956. Stampa alla gelatina ai sali d'argento (Roma, ICCD, Archivio fotografico MPI, n. MPI319583, da negativo: Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto fotografico, n. 103579; © Roma, ICCD).

## SEZIONE II



*Fig. 8 Sala della scuola fiorentina del Quattrocento con nuovo lucernario prima dell'allestimento delle opere, Galleria degli Uffizi, Firenze, agosto 1947. Stampa alla gelatina ai sali d'argento (Roma, ICCD, Archivio fotografico MPI, n. MPI319481, da negativo: Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto fotografico, n. 47214; © Roma, ICCD).*



Fig. 9 Sala della scuola fiorentina del Quattrocento allestita, Galleria degli Uffizi, Firenze, maggio 1948. Stampa alla gelatina ai sali d'argento (Roma, ICCD, Archivio fotografico MPI, n. MPI 319548, da negativo: Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto fotografico, n. 48984; © Roma, ICCD).



*Fig. 10 Sala V di Sandro Botticelli con nuovo lucernario, Galleria degli Uffizi, Firenze, luglio 1948. Stampa alla gelatina ai sali d'argento (Roma, ICCD, Archivio fotografico MPI, n. MPI319422, da negativo: Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto fotografico, n. 49184; © Roma, ICCD).*

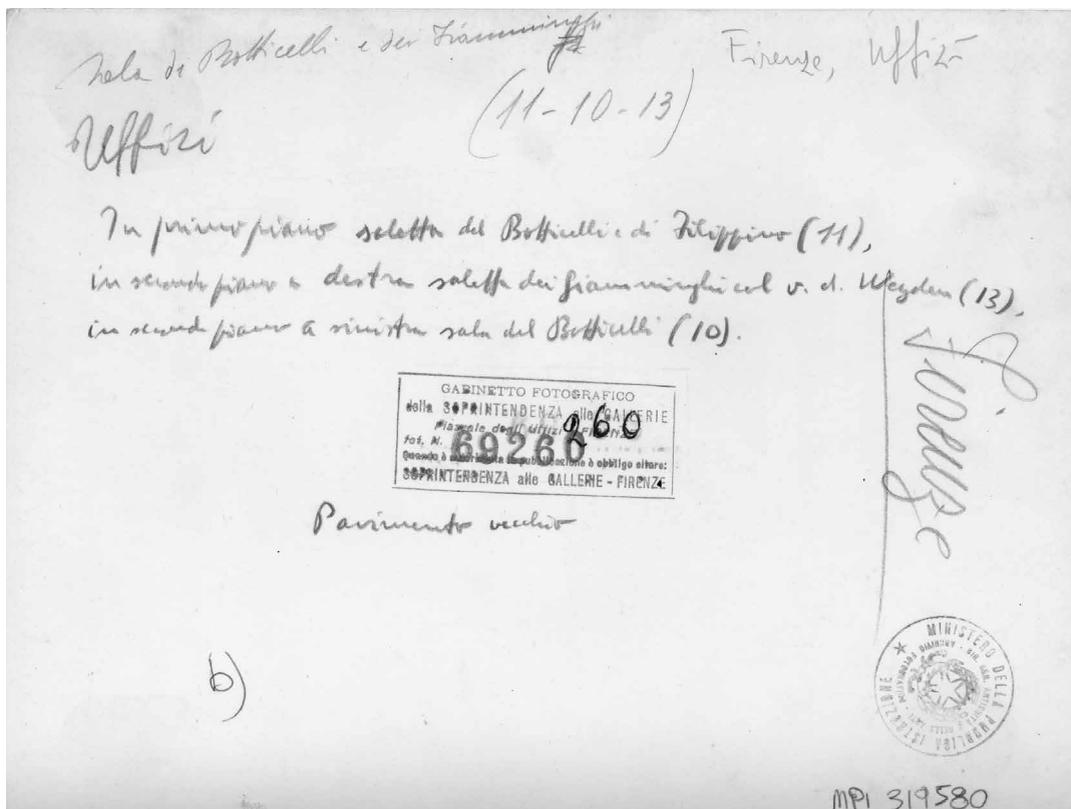


Fig. 11 Sala XI dell'ex Salone delle arti, Saletta del Botticelli e di Filippino, Galleria degli Uffizi, Firenze, aprile 1952. Stampa alla gelatina ai sali d'argento (Roma, ICCD, Archivio fotografico MPI, n. MPI319580, da negativo: Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto fotografico, n. 69260; © Roma, ICCD).

Fig. 12 Verso della medesima stampa con le tracce di produzione del Gabinetto fotografico della Galleria degli Uffizi (timbro rettangolare ad inchiostro con numero di inventario al centro "69260"), e di conservazione dell'archivio fotografico MPI (timbro circolare e numero di inventario in basso a destra "MPI319580"); a penna rossa e a matita l'indicazione del museo, la descrizione delle salette con riferimento alla loro coeva numerazione tra parentesi "11-10-13" e l'indicazione "pavimento vecchio".



Fig. 13 Sala X-IX dell'ex Salone delle arti, Sala di van der Goes, Saletta del Botticelli, Galleria degli Uffizi, Firenze, aprile 1952. Stampa alla gelatina ai sali d'argento (Roma, ICCD, Archivio fotografico MPI, n. MPI319581, da negativo: Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto fotografico, n. 69189; © Roma, ICCD).



Fig. 14 Sala X-IX dell'ex Salone delle arti, Sala di van der Goes, Saletta del Botticelli, Galleria degli Uffizi, Firenze, aprile 1952. Stampa alla gelatina ai sali d'argento (Roma, ICCD, Archivio fotografico MPI, n. MPI319582, da negativo: Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto fotografico, n. 69259; © Roma, ICCD).

### SEZIONE III



Fig. 15 Una sala della Galleria durante i lavori di rinnovamento strutturale, Galleria degli Uffizi, Firenze, 1953-1956. Stampa alla gelatina ai sali d'argento, timbro lineare "Foto F. Barsotti-Firenze" sul recto della stampa (Roma, ICCD, Archivio fotografico MPI, n. MPI319480; © Roma, ICCD).



Fig. 16 Sala del Duecento e di Giotto, Galleria degli Uffizi, Firenze, post 1956. Stampa alla gelatina ai sali d'argento, timbro lineare "Foto F. Barsotti-Firenze" sul recto della stampa (Roma, ICCD, Archivio fotografico MPI, n. MPI319588; © Roma, ICCD).



*Fig. 17 Sala del Duecento e di Giotto, Galleria degli Uffizi, Firenze, giugno 1956. Stampa alla gelatina ai sali d'argento (Roma, ICCD, Archivio fotografico MPI, n. MPI319587, da negativo: Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto fotografico, n. 103567; © Roma, ICCD).*



*Fig. 18* Visitatori nella Sala del Duecento e di Giotto, Galleria degli Uffizi, Firenze, settembre 1957.  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto fotografico, n. 106225;  
© Firenze, Gallerie degli Uffizi).



*Fig. 19 Ingresso al primo piano con contatore a fotocellula, Galleria degli Uffizi, Firenze, aprile 1956. Stampa alla gelatina ai sali d'argento (Roma, ICCD, Archivio fotografico MPI, n. MPI319391, da negativo: Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto fotografico, n. 102927; © Roma, ICCD).*



*Fig. 20 Bancone della biglietteria, Galleria degli Uffizi, Firenze, 1956-1957. Stampa alla gelatina ai sali d'argento (Roma, ICCD, Archivio fotografico MPI, n. MPI319393, da negativo: Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto fotografico, n. 105381; © Roma, ICCD).*