

FRANCESCA GIUSTI

Restauri e musei

*Il paesaggio culturale dei
lungarni di Pisa dal secondo
dopoguerra a oggi*

FIRENZE
UNIVERSITY
PRESS



Ricerche. Architettura, Pianificazione, Paesaggio, Design

La Firenze University Press, in collaborazione con il Dipartimento di Architettura dell'Università di Firenze, promuove e sostiene la collana *Ricerche. Architettura, Pianificazione, Paesaggio, Design*. Questa iniziativa si propone di offrire un contributo alla ricerca nazionale e internazionale sul progetto in tutte le sue dimensioni, teoriche e pratiche. I volumi della collana sono valutati secondo le migliori policy editoriali internazionali e raccolgono i risultati delle ricerche di studiosi dell'Università di Firenze e di altre istituzioni nazionali e internazionali. *Ricerche. Architettura, Pianificazione, Paesaggio, Design* supporta pienamente la pubblicazione ad accesso aperto come strumento ideale per condividere idee e conoscenze in ogni campo di ricerca con un approccio aperto, collaborativo e senza scopo di lucro. Le monografie e i volumi miscelanei ad accesso aperto consentono alla comunità scientifica di ottenere un elevato impatto nella ricerca, nonché una rapida diffusione.

ricerche | architettura, pianificazione, paesaggio, design

Editor-in-Chief

Saverio Mecca | University of Florence, Italy

Scientific Board

Gianpiero Alfarano | University of Florence, Italy; **Mario Bevilacqua** | University of Florence, Italy; **Daniela Bosia** | Politecnico di Torino, Italy; **Susanna Caccia Gherardini** | University of Florence, Italy; **Maria De Santis** | University of Florence, Italy; **Letizia Dipasquale** | University of Florence, Italy; **Giulio Giovannoni** | University of Florence, Italy; **Lamia Hadda** | University of Florence, Italy; **Anna Lambertini** | University of Florence, Italy; **Tomaso Monestiroli** | Politecnico di Milano, Italy; **Francesca Mugnai** | University of Florence, Italy; **Paola Puma** | University of Florence, Italy; **Ombretta Romice** | University of Strathclyde, United Kingdom; **Luisa Rovero** | University of Florence, Italy; **Marco Tanganelli** | University of Florence, Italy

International Scientific Board

Nicola Braghieri | EPFL - Swiss Federal Institute of Technology in Lausanne, Switzerland; **Lucina Caravaggi** | University of Rome La Sapienza, Italy; **Federico Cinquepalmi** | ISPRA, The Italian Institute for Environmental Protection and Research, Italy; **Margaret Crawford**, University of California Berkeley, United States; **Maria Grazia D'Amelio** | University of Rome Tor Vergata, Italy; **Francesco Saverio Fera** | University of Bologna, Italy; **Carlo Francini** | Comune di Firenze, Italy; **Sebastian Garcia Garrido** | University of Malaga, Spain; **Xiaoning Hua** | NanJing University, China; **Medina Lasansky** | Cornell University, United States; **Jesus Leache** | University of Zaragoza, Spain; **Heater Hyde Minor** | University of Notre Dame, France; **Danilo Palazzo** | University of Cincinnati, United States; **Pablo Rodríguez Navarro** | Universitat Politècnica de València, Spain; **Silvia Ross** | University College Cork, Ireland; **Monica Rossi-Schwarzenbeck** | Leipzig University of Applied Sciences, Germany; **Jolanta Sroczynska** | Cracow University of Technology, Poland

FRANCESCA GIUSTI

Restauri e musei

*Il paesaggio culturale dei
lungarni di Pisa dal secondo
dopoguerra a oggi*



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DIDA
DIPARTIMENTO DI
ARCHITETTURA

Restauri e musei : il paesaggio culturale dei lungarni di Pisa dal secondo dopoguerra a oggi / Francesca Giusti. — Firenze : Firenze University Press, 2023.

(Ricerche. Architettura, Pianificazione, Paesaggio, Design ; 26)

<https://books.fupress.com/isbn/9791221501926>

ISBN 979-12-215-0191-9 (Print)

ISBN 979-12-215-0192-6 (PDF)

ISBN 979-12-215-0193-3 (XML)

DOI 10.36253/979-12-215-0192-6

Peer Review Policy

Peer-review is the cornerstone of the scientific evaluation of a book. All FUP's publications undergo a peer-review process by external experts under the responsibility of the Editorial Board and the Scientific Boards of each series (DOI: 10.36253/fup_best_practice.3).


Referee List

In order to strengthen the network of researchers supporting FUP's evaluation process, and to recognise the valuable contribution of referees, a Referee List is published and constantly updated on FUP's website (DOI: 10.36253/fup_referee_list).

Firenze University Press Editorial Board

M. Garzaniti (Editor-in-Chief), M.E. Alberti, F. Vittorio Arrigoni, E. Castellani, F. Ciampi, D. D'Andrea, A. Dolfi, R. Ferrise, A. Lambertini, R. Lanfredini, D. Lippi, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, A. Orlandi, I. Palchetti, A. Perulli, G. Pratesi, S. Scaramuzzi, I. Stolzi.

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI: 10.36253/fup_best_practice)

 The online digital edition is published in Open Access on www.fupress.com.

Content license: except where otherwise noted, the present work is released under Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode>) This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

in copertina

“Lung’Arno”, 13.10.1853, G.Rohault de Fleury, Collection Rohault de Fleury, Voyage en Italie, Pise, NAF 20839, c. 91, BnF, Parigi.

© 2023 Author(s)
Published by Firenze University Press
Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

*This book is printed on acid-free paper
Printed in Italy*

progetto grafico

didacommunicationlab

Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze

Susanna Cerri
Federica Giulivo

Stampato su carta di pura
cellulosa Fedrigoni Arcoset

ELEMENTAL
CHLORINE
FREE
GUARANTEED



ISO 9706

SOMMARIO

Sul lungo fiume dei musei	7
Carolina Di Biase	
Premessa	11
La vocazione culturale dei lungarni	17
Il paesaggio delle rive e la sua immagine nel XIX secolo	17
Le turbolenze dell'Arno e la trasformazione delle rive cittadine	19
L'identità culturale dei lungarni	22
Medioevo evocato e ritrovato lungo le rive	26
Monumenti, tutela, musealizzazione	37
Lo spazio delle collezioni	39
Voci italiane nel dibattito internazionale tra le due guerre	44
“Mostrare e mostrando istruire”	48
Il Museo di San Matteo	53
Il tempo della ricostruzione	53
Museografia e museologia nel secondo dopoguerra	58
Dal San Francesco al San Matteo	63
L'organismo museo	71
Le sale e lo spazio espositivo	81
Giardino e chiostro	86
“Un popolo di statue”	88
Arte contemporanea sulle rive	94
L'Istituto di storia delle arti nel San Matteo	95
Un'utopia di Ragghianti: il museo di architettura del Novecento negli Arsenali Medicei	99
Restauro e de-restauro	101
Musei lungo le rive	111
Palazzo Lanfranchi: archeologia medievale e restauro	113
Dimore-museo: Palazzo Reale e Palazzo Giuli Rosselmini Gualandi (Palazzo Blu)	120
Palazzo Reale: dai Medici al museo	121
Palazzo Giuli Rosselmini Gualandi (Palazzo Blu)	131
Museo delle Navi Antiche, “pensato non per gli archeologi ma per il pubblico”	138
Spunti conclusivi	143
Museo Nazionale di San Matteo. Repertorio disegni (1945-1960)	151
Bibliografia e fonti	177
Abbreviazioni	213

La relazione che lega il restauro e il museo al riassetto dei lungarni di Pisa, dalle ricostruzioni del secondo dopoguerra fino ai nostri giorni, configura un intreccio di temi che, pur privilegiando l'arco temporale degli ultimi cento anni, rimanda attraverso le vicende degli edifici disposti lungo le rive del fiume e divenuti musei, alle complesse dinamiche edilizie e d'uso del manufatto urbano e dei suoi componenti. Per parlare di quei musei, Francesca Giusti sceglie di presentarne il contesto avvalendosi della ricchezza dei riferimenti bibliografici che hanno per oggetto la geografia e la storia della città. Rievoca l'incanto che il lungofiume ha esercitato su visitatori e residenti tra Otto e Novecento, prima di affrontare la sequenza delle distruzioni e riedificazioni che a Pisa, come altre città italiane, contrassegna la storia del '900. L'Arno, tra i protagonisti del racconto, attraversa la città e la divide, la parte di più antica urbanizzazione a nord - il terziere occidentale comprende la "Piazza dei miracoli" -, e l'area a sud, detta in origine Chinzica e più tardi terziere di San Martino. Superato da ponti anch'essi più volte distrutti e ricostruiti, il corso del fiume forma un'ansa sulle cui rive si sono addensate nei secoli case e torri, chiese e conventi, presidi fortificati e residenze aristocratiche, fino a formare quella *graceful curve of the palaces* di cui Shelley scriveva a Byron, al tempo in cui gli artisti, diffondendone l'immagine a parole e in disegno, inventavano il paesaggio romantico dei lungarni. La fine dell'*Ancien Régime* aveva allora già dato luogo a estesi cambiamenti nella proprietà urbana: anche sul lungofiume la vendita di palazzi nobiliari a esponenti della classe borghese in ascesa aveva segnato l'esordio del rinnovamento urbano ottocentesco, favorendo il processo di accorpamenti e di "riforme" di matrice neoclassica; verrà più tardi il "medioevo ritrovato" dai restauri. La soppressione dei beni ecclesiastici voluta tra fine XVIII e inizio XIX secolo dagli Asburgo Lorena aveva comportato dismissioni e mutamenti d'uso, gli spazi della vita monastica convertiti in alloggi militari, caserme, carceri. È questo anche il destino del monastero benedettino di San Matteo, edificato in età medievale lungo la sponda settentrionale dell'Arno e prossimo ai confini orientali della città murata.

Lo scorrere delle acque del fiume è metafora antica dello scorrere del tempo. Il senso del tempo si riflette nelle vedute che in età moderna rappresentano l'Arno, luogo di commercio,

di scambi e di feste, ancora popolato da imbarcazioni e descrivono i ponti e la vita sulle rive, la permanenza e le mutazioni delle facciate degli edifici che delimitano i tracciati paralleli alle sponde. Quella dell'Arno, tuttavia, è una via d'acqua dai fondali discontinui che un secolare processo di interrimento ha reso navigabile per tratti; il regime torrentizio alterna secche a piene che sovente hanno spinto l'acqua oltre gli argini. Dal fiume occorre difendersi, e se già in età napoleonica il paesaggio delle rive muta, all'ultima delle disastrose inondazioni che si succedono negli anni '60 del XIX secolo, circa un secolo prima della infausta alluvione del 1966, l'ingegneria ottocentesca risponde ricostruendo e rialzandone le mura degli argini.

Francesca Giusti si sofferma sull'impatto delle opere che, cancellando approdi e gradinate, erigono una barriera continua tra il fiume e le vie adiacenti, comportano la perdita di alcuni antichi edifici e ridefiniscono il volto dei lungarni nel "secolo delle trasformazioni". E ci ricorda di episodio rilevante, per quanto noto: per "salvare dalle acque" la piccola chiesa gotica di Santa Maria della Spina, "gioiello dagli ornamenti cesellati" che George Rohault de Fleury vorrebbe racchiuso in uno scrigno, siano smontati i rivestimenti, i decori e sculture, e ricollocati, non senza dispersioni e sostituzioni, sulle mura ricostruite circa un metro più in alto, eliminando come "brutta appendice" l'abside trecentesca. Gli anatemi di un testimone diretto come John Ruskin, che aveva disegnato più volte la chiesa e i suoi preziosi ornamenti, aprono al tema degli interventi, sovente denominati restauri, che investono in successione e

con modalità diverse i monumenti dell'arte e della storia pisani. Una serie di sculture, avanzi dell'originaria chiesa, è oggi conservata in una sala del Museo nazionale di San Matteo. La chiesa ricostruita, *landmark* urbano segnalato in ogni itinerario turistico, è sede di mostre temporanee, dunque parte dei musei che costeggiano il fiume, tutti ospitati in edifici storici.

Il volume *Muséographie*, presenta a conclusione della omonima Conferenza tenuta nel 1934 a Madrid una raccolta di esperienze di rinnovamento da musei di tutto il mondo e una sintesi di temi ampiamente discussi tra gli anni '20 e '30 del secolo scorso. Dal capitolo 5 *Adaptation des monuments anciens et autres édifices a l'usage des musées* emerge la complessità della relazione che intercorre tra gli edifici del passato e le raccolte che, verificata la reciproca compatibilità, vi andrebbero accolte per essere fruite da un pubblico sempre più ampio. La mutua armonizzazione delle parti, la funzione educativa del museo non prescindono dalla sapiente selezione e *mise en valeur* delle opere, da condizioni ottimali di illuminazione naturale e artificiale, di benessere e di sicurezza che sistemi impiantistici aggiornati sono in grado di assicurare. Il grado di

intangibilità degli edifici varia in relazione alle caratteristiche storico-artistiche degli esterni e degli interni, e dunque i principi della moderna museografia e le esigenze del restauro vanno commisurati; il necessario dialogo tra esperti di discipline diverse può portare a soluzioni inedite e felici: tra le altre, quella di Dantzig (oggi Gdańsk), che nei chiostri di un convento francescano del XV secolo ospita sculture religiose del XV e XVI secolo, e nella teoria di sale al piano superiore dipinti illuminati sia dall'alto sia, mettendo a frutto le peculiarità della fabbrica, da finestre ricavate nelle falde di copertura. Principi e suggerimenti avranno ampia eco nel dibattito che anima il secondo dopoguerra, nelle città italiane devastate dai bombardamenti ove i progetti di recupero e di allestimento museale di antichi edifici costituiscono un importante snodo nella ricostruzione del patrimonio monumentale e un capitolo rilevante dell'architettura del XX secolo. Si può riconoscerli, a Pisa, nell'opera di adattamento "razionale e funzionale" dell'ex monastero di San Matteo che Piero Sanpaolesi, ingegnere e architetto allora Soprintendente ai monumenti e alle gallerie di Pisa, trasforma in un museo dal linguaggio scarno ed essenziale, restituendo al complesso "la sua nobiltà di impianto". Prototipo e pietra di paragone per molti conservatori e illustri storici dell'arte negli anni '50, il museo rappresenta una svolta nella politica urbanistica e culturale della città, come Giusti dimostra alla luce della messe consistente dei materiali, in parte inediti, reperiti in archivi pubblici e privati. Sanpaolesi vede tra i primi le potenzialità del museo che affaccia sull'Arno e che può spostare sul lungofiume il baricentro dei flussi di visitatori e turisti diretti esclusivamente verso l'area della Torre pendente. Il Museo nazionale di San Matteo diviene nel tempo un punto focale nell'offerta museale della città e nel paesaggio culturale che connota le rive d'Arno.

E se le storie dell'architettura non gli hanno riconosciuto un posto preminente tra i musei celebri del dopoguerra, il lungo capitolo al cuore del libro rende giustizia al progetto di Sanpaolesi, e restituisce, talvolta con le parole dell'autore, il fermento culturale, l'"ansia di rinnovamento" che ne hanno accompagnato la realizzazione, già compiuta nel 1946; ne ripercorre le scelte e il significato: dal tema delle mostre nei musei, con la memorabile esposizione delle sculture pisane del Trecento riemerse dai rifugi antiaerei, alla definizione del percorso museale, che si svolge tra materiali di varia tipologia raggruppati per "ambienti" che si offrono al visitatore con "vivacità riposante", alle soluzioni di carattere tecnico, tra tutte, i dispositivi di illuminazione, cui anche i vuoti delle distruzioni belliche danno spazio, al disegno, fino ai dettagli, dell'arredo fisso e mobile. Le tavole di progetto e le fotografie in bianco e nero accompagnano il racconto e mostrano il museo nella veste d'origine, prima delle sistemazioni che, come in molti altri allestimenti coevi, vi si sono sovrapposte. Fino al provvisorio epilogo, rappresentato nelle foto a colori.

La ricostruzione della città dei lungarni segnata dalle ferite e dalle macerie della guerra avrà tempi lunghi. Ma già nel 1966 gli edifici storici che contornano il fiume sono travolti da un'alluvione rimasta memorabile. La riconversione museale si intreccia a Pisa con le risposte date alla scala urbanistica e a quella edilizia alle grandi distruzioni. L'acquisizione pubblica dei palazzi nobiliari concentrata soprattutto tra gli anni '50 e '70 ne rappresenta un tassello essenziale. Per legge, progetti e lavori alle fabbriche antiche sono sottoposti al vaglio della Soprintendenza: la destinazione a sede espositiva riflette di conseguenza le acquisizioni e i mutamenti che attraversano la cultura della tutela e quella museale tra secondo novecento e inizi del XXI. Nella terza e ultima parte del libro il tema degli edifici storici di età medievale e moderna affacciati alle rive del fiume e adattati a museo - Palazzo Reale, Palazzo Lanfranchi, Palazzo Giuli Rosselmini Gualandi (Palazzo Blu), gli Arsenali Medicei e la Cittadella - è presentato attraverso le rispettive biografie e connesso a questioni molteplici: le forme di studio prevalenti nella conoscenza del manufatto urbano (archeologia medievale e degli elevati, archeologia di scavo); la provenienza e la collocazione ottimale delle collezioni - dalle dimore-museo, alle rare imbarcazioni antiche ospitate oggi nelle officine navali dei Granduchi -; il tempo del progetto e le stagioni del restauro; l'attrattività (numero di visitatori) legata alle politiche di gestione. La singolare condizione che ne emerge, conduce l'autrice a intrecciare la questione da tempo discussa del potenziamento del sistema museale pisano, al tema del rilancio dei lungarni, ipotizzando forme nuove di connessione tra percorsi urbani e offerta museale, di collaborazione tra gli stessi musei, e ad auspicare, guardando ad altre esperienze europee, il ridisegno attento del verde, dei servizi, dell'arredo finalizzato a migliorare le condizioni dell'ambiente e la relazione con il fiume, ad accogliere "i cittadini e i forastieri" di oggi, e tornare ad animare la vita e il paesaggio delle rive.

La vicenda dei lungarni di Pisa e la loro vocazione culturale sono i punti cardine di una riflessione intorno alla quale, dall'Ottocento a oggi, si sono andate intrecciando visioni e circostanze storiche, patrimoniali, infrastrutturali che hanno portato ad attribuire un carattere molto speciale a questo asse, lungo il quale dal dopoguerra a oggi si è progressivamente attestata la sequenza di numerosi musei. La lettura dei processi che hanno contribuito a trasformare l'immagine delle rive cittadine e la loro percezione ha portato a "riscoprire" la città come quadro d'insieme di natura, arte, memoria, vero e proprio museo a cielo aperto, e a meglio comprendere le relazioni degli spazi urbani coi tempi e i modi della loro sublimazione culturale. Il vissuto di Byron o Shelley, le motivazioni dei ripetuti soggiorni a Pisa di John Ruskin o di Georges Rohault de Fleury, che filtrano attraverso la cospicua e illuminante messe di documenti e di progetti, restituiscono una città ambita da intellettuali ed élites. Questo volume muove dagli esiti di una lunga ricerca che giunge a descrivere il sistema museale dei lungarni pisani maturato sull'onda lunga dei passaggi istituzionali, politici, economici, nell'attraversare la scena urbana a partire dall'unità nazionale. In essa si è cercato di dimostrare come la principale singolarità dei lungarni di Pisa derivi dalla persistenza di caratteri che proprio un fattore di discontinuità come l'evento traumatico della guerra ha catalizzato verso un'utilizzazione museale di gran parte degli edifici. Il privilegio dell'affaccio sul fiume di residenze sovrane e di grandi famiglie, le strategie militari che hanno insediato ai punti estremi del tratto cittadino dell'Arno i loro presidi, il fattore di limes e di isolamento per i complessi religiosi, hanno reso percepibile, una volta che questi si sono svuotati dalle loro funzioni primitive, un sistema immateriale di relazioni che lega la sequenza di luoghi fisici nei quali si sono insediate funzioni unite dalla cultura della storia, dell'archeologia, dell'arte. Punto centrale di quel percorso sono stati i cambiamenti funzionali di edifici religiosi soppressi, strutture demilitarizzate, palazzi della Corona, che si attestano lungo le rive fluviali e la loro conversione museale nello snodo tra Ottocento e Novecento.

Il fiume rappresenta un segno topografico di forte caratterizzazione urbana, cui si lega la metafora delle origini, la memoria della "gloriosa" genesi storica della Repubblica pisana che

ha inizio dal mare, dal porto e dal collegamento fluviale. Dunque, è su questo versante che si concentrano le scelte progettuali per nuove funzioni pubbliche e rappresentative, nel momento in cui i problemi posti sia dalla secolarizzazione dei beni ecclesiastici in età post-unitaria, sia dalla ricostruzione dopo la seconda guerra mondiale generano forme di interazione tra scelte di conservazione, metodologie di restauro, orientamenti museologici. Dove i grandi complessi restaurati coi contributi pubblici trovano nuove funzioni in un complessivo riassetto degli organi amministrativi e culturali. Questa situazione ha posto le istituzioni di fronte a scelte problematiche che sono avvenute, nel contesto faticoso e complesso della ricostruzione, dal quale emerge con maggior chiarezza il ruolo di Piero Sanpaolesi: non solo per la sua attività istituzionale, di restauratore e studioso, ma soprattutto per la sua visione ampia di una realtà urbana in pieno sviluppo, con nuove opportunità, che porta a svincolare da occupazioni improprie gli edifici più prestigiosi dei lungarni.

Ed è lungo il segmento fluviale della città profondamente trasformata dalla guerra, che si vengono a concatenare i nuclei istituzionali seguendo una rotta vocazionale che nasce dal Museo di San Matteo, attraverso la proposta non altrettanto fortunata di Ragghianti per un Museo di Architettura Moderna negli Arsenali Medicei tra il 1966 e il 1970, per giungere, nell'ultimo decennio del Novecento, alle prime ipotesi di "sistema museale" dei lungarni avanzata alla fine degli anni '80 del Novecento dalla Soprintendenza con la realizzazione del Museo di Palazzo Reale. Da queste prime ipotesi l'idea di sistema finalizzato a coordinare, sviluppare e valorizzare i musei come centri per stimolare la loro cooperazione, inizia dunque a strutturarsi come progetto condiviso da più soggetti istituzionali nel nuovo Millennio, non solo con l'incremento di ulteriori poli museali lungo le rive, come Palazzo Lanfranchi, Palazzo Blu, Arsenali Medicei, ma anche con la disponibilità di nuovi spazi dove localizzare esposizioni temporanee come gli Arsenali Repubblicani, oltre ai siti monumentali fruibili sia di per sé, sia per mostre, come la chiesa di Santa Maria della Spina e la cappella di Sant'Agata tra il complesso delle Benedettine e San Paolo a Ripa d'Arno.

È importante far notare che dal 2007 quella che era fino ad allora una felice intuizione, inizia a configurarsi come progetto di sistema, inserito tra i punti chiave del Piano Integrato di Sviluppo Urbano Sostenibile. Tra gli assi tematici fondamentali ritenuti strategici al "Progetto di riqualificazione e rigenerazione del centro storico" rientrano infatti l'area della Cittadella con il Museo delle Navi Antiche, sino a comprendere, seguendo il tracciato delle mura medievali, il "Sistema Museale dei lungarni". Un concetto, quello di sistema, che la Regione Toscana fin dagli anni '80 del Novecento ha affrontato in

termini di cooperazione tra musei diffusi sul territorio, partendo dal presupposto della cultura come un possibile e potente volano di sviluppo. “Sistema museale” ha infine acquisito una connotazione ampia, aggiornata dalla normativa emanata dal Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo che sancisce il «collegamento tra musei di proprietà pubblica e privata, secondo il principio di sussidiarietà, distante da modelli gerarchici e fondato su pratiche di inclusione, scambio di informazioni e buone pratiche, formazione coordinata, aperto verso i progressivi livelli di rispondenza agli standard» (Circolare del MIBACT, 20 giugno 2018, n. 542). Un punto di arrivo importante perché sancisce l’inclusione di più regimi patrimoniali, pubblici e privati. Seguendo quindi le tappe del processo istituzionale, il piano viene a delineare il potenziamento del sistema museale dei lungarni tramite la realizzazione del Museo di Palazzo Blu, l’ampliamento del Museo di Palazzo Lanfranchi, la Cittadella Galileiana, un progetto partecipativo che coinvolge Comune, Università, Regione Toscana, nella realizzazione di un centro di didattica scientifica e trasferimento delle invenzioni della ricerca pisana che va a integrarsi con gli spazi museali. Questo polo, contiguo all’area degli Arsenali Medicei, da continuità all’insieme museale universitario, inserendo nel sito degli ex Macelli, lo *Science Center*, comprendente i Musei degli strumenti scientifici e degli strumenti per il calcolo, la Ludoteca Scientifica, un incubatore di imprese ad alto contenuto tecnologico.

Ci si chiede in che modo il modello di Pisa possa essere messo a confronto con altre realtà, in che modo una fascia urbana che si va strutturando come quella che potremmo definire una “città lineare d’arte” ponendosi non più quindi come scenario di facciata, ma come visione di un nuovo corso della vicenda urbana, possa tenere unite le istituzioni con un obiettivo unitario di gestione. A questi interrogativi le risposte sarebbero inevitabilmente riduttive a fronte di contesti socio-culturali profondamente diversi, col rischio di troppo facili schematismi. Ciò, pur guardando ad alcuni casi virtuosi europei, tra tutti il *Museumsufer* di Francoforte, avviato negli anni ’80 del Novecento e caratterizzato dalla relazione di contiguità tra una serie di musei che si affacciano sulle rive del Meno. Dove un punto sembra accumulare questa e altre recenti esperienze con Pisa: il particolare interesse verso il paesaggio fluviale cittadino e la vita ai bordi del fiume, come dimostrano molti altri progetti di rivitalizzazione di *riverfront* urbani. In tal senso, non ci sembra così casuale che l’idea di sistema museale dei lungarni inizi a concretizzarsi in concomitanza con questi studi e iniziative di pianificazione che si sono succeduti dall’ultimo ventennio del Novecento in poi a scala internazionale. Declinati in realtà diverse, il loro comune denominatore è la forte potenzialità del fiume, assunto come filo conduttore ed elemento di connessione della città per la sua valorizzazione culturale, sociale, ecologica, turistica ed economica. Un capitolo importante che sembra

finalmente aprirsi alle iniziative della città di Pisa, a partire dal nuovo millennio.

Su queste premesse, mutate da un puntuale affondo sulle ragioni storiche che hanno portato a trasformare una sequenza di musei in “sistema”, si fonda l’obiettivo del presente volume: tracciare questo processo che vuole mostrare modi diversi di affrontare il difficile rapporto tra restauro e riuso museale e come questi modi si dispieghino in approcci che si modificano non solo in base alle prerogative della preesistenza, ma in funzione dell’aggiornamento agli standard contemporanei (e quindi le criticità e potenzialità), dei cambiamenti delle tecnologie informative, delle normative, delle diverse forme di gestione. Si tratta infatti di uno spaccato esemplare e, potremmo dire “didattico”, della complessa fenomenologia museale che si sviluppa dal dopoguerra a oggi, misurandosi con collezioni e contesti diversi che profilano l’evolversi del significato stesso di museo e di fruizione museale, tema oggi più che mai al centro di un continuo monitoraggio attraverso i *visitors studies*. Su tutte queste condizioni sovrasta tuttavia la consapevolezza dei processi che determinano le scelte progettuali, la loro capacità di adattamento ai cambiamenti e al tempo stesso il loro possibile storicizzarsi come testimonianze di una determinata cultura museale e museografica. Non è un caso che queste riflessioni partano proprio dalla vicenda del San Matteo, il primo museo realizzato dopo il secondo conflitto mondiale secondo criteri innovativi, in gran parte distrutto dagli “adeguamenti” successivi, con problematiche e criticità ancora aperte.





Pisa, veduta
del Lungarno
col Ponte
di Mezzo,
C. Ferrari,
1868 (GAMC,
Viareggio).

Il paesaggio delle rive e la sua immagine nel XIX secolo

«Stand on the marble bridge cast your eye, if you are not dazzled, on its river glowing as with fire, then follow the graceful curve of the palaces on the lung'Arno ...», confida Percy Bassey Shelley a Lord Byron nella sua *Conversation* del 1821¹. Sull'onda del *Grand Tour*², le testimonianze dei viaggiatori stranieri, come Byron e Shelley che abitarono sui lungarni, riverberano un immaginifico narrato, descritto, illustrato, fissando l'immagine della città, attraverso i luoghi-simbolo di Pisa, memoria della «ville guerrière et commerçante», come la definisce Jules Janin nel 1839, mettendo in risalto «ses quais sur l'Arno». Quanto sia determinante per la costruzione dell'identità dei lungarni pisani l'avventura intellettuale dei viaggiatori stranieri, nell'intreccio tra letteratura e vedutismo, lo dimostra lo schizzo di William Turner della chiesa di Santa Maria della Spina (1832-33), utilizzato come frontespizio del primo volume di *The works of Lord Byron*, pubblicato nello stesso anno. Come in un gioco di specchi, la realtà dei luoghi attraverso il loro vissuto interiore e la loro immagine si sovrappongono ai monumenti, alle testimonianze di arte e di cultura che vi si sono stratificate. Sono questi sguardi a consacrare la cortina di palazzi, chiese, torri, ponti che si allinea lungo le rive dell'Arno e a imprimerne la speciale identità etica ed estetica. Come scrive Françoise Choay, «lo sguardo dell'artista romantico iscrive il monumento in una messa in scena sintetica che gli attribuisce un valore pittorico supplementare...»³.

Una tale analogia traspare da un pensiero di Ardengo Soffici che nel 1907 rievoca a distanza «quell' immagine fuggitiva» afferrata dal treno, dei «magnifici lungarni», ricordando le passeggiate «per i superbi lungarni, sui parapetti dei quali il giovane Byron, inebriato forse d'amore e da tanta bellezza, galoppava un tempo sfrenatamente a cavallo»⁴. Il tempo di Soffici

¹ LOVELL 1966, p. 18.

² Tra gli studi sul tema, si veda: DE SETA 2014 e la recente mostra curata da Fernando Mazzocca (MAZZOCCA 2021).

³ CHOAY 1995, p. 88.

⁴ SOFFICI 1955.

è il tempo contemporaneo della percezione, fuggitivo, in movimento, ma immaginifico, perché attraversa la storia del luogo attraverso il filtro dei suoi personaggi letterari, che si riflettono nell'*imagery* della città, sopravvivendo ai cambiamenti. In questa prospettiva si potrebbero moltiplicare gli esempi, se al di là delle diverse sfumature e angolazioni, volessimo fissare i lungarni in quell' "assoluta presenza" che è insieme empatia coi luoghi, immaginazione e vita quotidiana, documentata dall'entità delle testimonianze. Il tema è tanto più complesso quanto maggiore è l'interazione tra gli edifici, i monumenti, il fiume, e la comunità che frequenta questi luoghi per brevi o lunghi periodi. La frequentazione di Pisa e i soggiorni nei palazzi del lungarno di Shelley, Byron, Hunt, Turner, Ruskin e altri amici del *Pisan Circle*, fanno emergere un paesaggio coeso, con cui si misurano le grandi trasformazioni che a metà Ottocento portarono alla messa in sicurezza delle sponde, alla trasformazione del paesaggio e perfino allo smontaggio e rimontaggio su altro livello di quello "scigno di bellezza" che fu considerata la chiesa di Santa Maria Della Spina.

Ruskin passa le sue giornate a disegnare la chiesa sullo sfondo del Ponte a Mare, soggetto ritratto già da Turner nel 1832. Le singolarità dei monumenti che si stagliano da un edificato corale profilando le rive coi tratti inconfondibili della chiesa della Spina, dei ponti, della torre Guelfa, della Cittadella Vecchia, dei campanili delle chiese e della torre civica trapela dai disegni di Turner conservati alla Tate Gallery, dai quali emerge la capacità sincretistica nel restituire il *paysage composé* lungo le rive. Con questi e con altre raffigurazioni (dai dipinti ai dagherrotipi di Van Lint) s'incrociano i diari e gli schizzi di John Ruskin⁵ o di Georges Rohault De Fleury, le evocazioni raccontate da Guy de Maupassant. Se qui ci limitiamo solo a richiamare i numerosi viaggiatori stranieri che, di norma, alloggiano nei palazzi o nelle locande dei lungarni trascrivendone impressioni e immagini, pare significativo ricordare come questa colonia riveli un mondo a sé, quel mondo "altro" che, tra realtà e sua sublimazione, tesse il canovaccio dell'identità paesaggistica dei lungarni. E quanto questa colonia sia poco incline a relazionarsi coi cittadini o coi turisti italiani, lo testimonia lo storico e archivista piemontese Antonino Bertolotti quando, nelle sue *Peregrinazioni in Toscana*⁶, incontra uno sconosciuto *english gentleman* prima a Palazzo Lanfranchi e poi al Duomo che visitava per la ventesima volta «sempre facendo oscillare la lampada di Galileo»⁷, mentre prendeva appunti in un taccuino. «Egli s'accese della mia attenzione al suo lavoro, e me lo lasciò aperto finché lo guardai, e poi mi

⁵ Su Ruskin a Pisa, si vedano: BRILLI 2002 e, in ultimo: GIUSTI F. 2019; GIUSTI F. 2021b, pp. 23-34.

⁶ BERTOLOTTI 1863, p. 187.

⁷ *Ivi*, pp. 175, 178.

fe'un di quei sorrisi di saluto ed a lunghi passi se ne parti»⁸. Due mondi, dunque, si profilano sul palcoscenico ottocentesco della città, dai quali emerge una «visione sia interna che esterna, che assume quasi una vita a sé»⁹, qualcosa di altro rispetto all'unicità delle singole esperienze. Ragione per cui i più conosciuti testi che comunicano con varia intensità i luoghi urbani, insieme a quelli destinati a una diffusione più riservata, come gli epistolari, ma soprattutto i souvenir dei viaggi sul genere dei *Travels for the use of travellers*, estrapolano notizie dalla propria esperienza personale per “guidare” il lettore alla conoscenza della città. Questi *souvenirs*, e tra tutti il noto *Epistolario* di Leopardi alla sorella Paolina, rientrano in un contesto narrativo che, con diversi punti di vista, contribuisce a costruire l'immagine della città attraverso le sue rive, caricandola di quel valore aggiunto, per richiamare ancora il pensiero della Choay, che definisce la qualità culturale dei Lungarni, una sorta di “vocazione” a un narrare attraverso i monumenti legati tra loro dall'infrastruttura connettiva del fiume. Questo incrocio di presenze e di sensibilità si confronta col modello letterario delle “Guide” che nel corso dell'Ottocento avviarono una sempre più ampia divulgazione in più lingue, mettendo in relazione la narrazione emotiva con l'informazione pratica. Dove, tra Ottocento e Novecento, la città viene preannunciata dall'apertura sugli orizzonti fluviali, come dimostra per esempio la Guida di Giuseppe Tabani del 1845 che inizia proprio da un'ampia descrizione dei lungarni, «cosa rara e stupenda»¹⁰ per poi passare a fornire notizie utili al viaggiatore, indicando per esempio che a Palazzo Roncioni si conserva «il più dovizioso archivio privato di Pisa»¹¹.

Le turbolenze dell'Arno e la trasformazione delle rive cittadine

«I never saw so furious a current as at 10 o' Clock on Friday night - it had risen up to the level b in the bridge arches, its usual one being at a, and from the consequent narrowing of the space it foamed at the piers like a sea wave, and long lines of cloth foam caused by the bridge above (I suppose) came coagulating and wishing down in the moonlight, each breadth of a road - it was quite horrible »¹², scrive Ruskin al padre del 25 maggio 1845, al quale invia uno schizzo che registra l'aumento di livello dell'Arno, evidenziando l'altra faccia del fiume, quella fenomenologica che ne misura la portata e il volume d'acqua in un determinato punto e in un preciso intervallo di tempo. È quindi su questo versante che si devono misurare le trasformazioni strutturali dei lungarni, coi presidi messi in campo per fronteggiare le esondazioni.

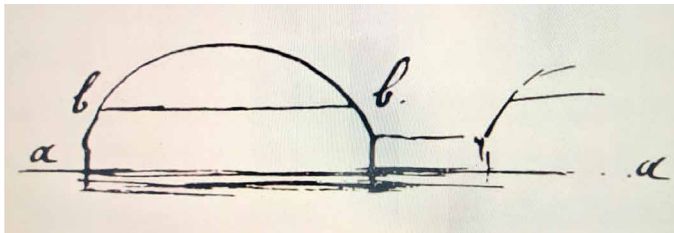
⁸ *Ibidem*.

⁹ M. Bossi, M. Seidel, *Introduzione*, in BOSSI, SEIDEL 1998, p. 8.

¹⁰ TABANI 1845, p. 57.

¹¹ *Ivi*, p. 218.

¹² Pisa. Sunday morning, 25th of May. Lettera al padre, in RUSKIN 1972, p. 40. Traduzione: BRILLI 2002.



Livello di piena dell'Arno, schizzo di John Ruskin allegato alla lettera al padre. Pisa, *Sunday morning, 25th of May*, in RUSKIN 1972, p. 40.



“Entrata a Pisa da Livorno”, Sir A. Wall Callcott, 1833, N00346, Tate Gallery of London. (Tate Gallery, autorizzazione n. 323347 del 20/Jan/2021)

Molteplici e di lunga durata sono le ragioni che sancirono un cambio delle funzioni e dell'immagine urbana, un tema questo affrontato da una esaustiva storiografia che ha dato alla lettura del fenomeno interpretazioni multidisciplinari,

confrontando le vicende storiche con le conoscenze idrauliche e gli strumenti per il loro governo¹³. È dalla metà del Settecento che gli orientamenti in ambito infrastrutturale, grazie anche agli studi scientifici, indirizzano verso un governo organico del territorio, stimolando una serie di interventi che furono avviati da Pietro Leopoldo di Lorena¹⁴ per migliorare il flusso delle acque e mettere in sicurezza i lungarni. A questo dovevano contribuire le opere di regolarizzazione dei lungarni, frastagliate dai manufatti, già funzionali alle attività di mercatura, divenute impattanti sull'igiene urbana. Tra le prime strategie granducali spicca la demolizione degli scali e dell'intero quartiere dei setaioli negli anni '40 del XVIII secolo che interrompeva parte del tracciato di tramontana, tra il ponte di mezzo e il San Matteo (attuale Lungarno Mediceo), occultando la vista della famosa e suggestiva curvatura¹⁵.

Alla progressiva regolarizzazione delle sponde corrispondono azioni dirette a rimodellare lo spazio urbano lungo l'Arno, come l'allargamento del tratto (oggi Simonelli), che comportò la demolizione della chiesa di San Vito ricostruita sul finire del XVIII secolo, con un diverso orientamento e di nuovo edificata dopo i bombardamenti dell'ultima guerra. Lo stesso ampliamento del Palazzo Granduca e il ridisegno della facciata, cifrano la volontà sovrana di imprimere nuova immagine e prestigio ai lungarni. Non è solo la sicurezza la ragione del progressivo cambiamento del lungo fiume, col venir meno della navigabilità e del ruolo economico commerciale che i lungarni avevano avuto fin dall'età medievale¹⁶. Il tema rientra piuttosto in un più complesso disegno di riforma e di *embellissement*, destinato a divenire sostanziale negli ultimi decenni dell'Ottocento. La

¹³ In proposito, si rimanda agli studi di Emilio Tolaini (1979, 1992) e di Lucia Nuti (1986, 2008).

¹⁴ Un problema di lunga durata, quello delle turbolenze del fiume, che aveva portato alla ristrutturazione medicea dell'antico Offizio dei Consoli del Mare nel Magistrato degli ufficiali dei fossi, per volontà di Cosimo I dei Medici (1547), divenuto poi consorzio idraulico. Si veda: FIASCHI 1938. Sul tema idraulico in età lorenesca, si rimanda ad alcuni testi fondamentali: PERELLI 1774, t. IX, pp. 89-154; MOROZZI 1762-1766, FERRONI 2019 (1774); BARSANTI, ROMBAI 1994; ROMBAI 1997; S. Grifoni, A. Guarducci, L. Rombai, G. C. Romby, *Fruizione fluviale e governo delle acque*, in MACCABRUNI, ZARRILLI 2016, pp. 21-41.

¹⁵ TOLAINI 1992, cit., pp. 134-138.

¹⁶ FERRETTI, TURRINI 2010. Per una simulazione della trasformazione delle rive cittadine dell'Arno, si veda la ricostruzione 3D in BERRETTA 2012.



connessione tra modifiche infrastrutturali, nuovi valori dell'affaccio dei palazzi e monumenti religiosi, militari, sulle rive, sembrano affermare nuovi paradigmi urbani per una società profondamente mutata. Gli interventi di restauro, generati da questioni di sicurezza, di fatto catalizzano cambiamenti più ampi e profondi, in linea con una visione riformistica della città e in particolare coi principi illuministi di salubrità e “nettezza” urbana.

Il precipitare dei lavori di rimodellamento delle sponde cittadine segue l'incalzare di esondazioni che si intensificano nel giro di un decennio, coi drammatici eventi del 1863, 1864, 1869. Ed è agli anni '60 che

risale la proposta dell'ingegnere comunale Pietro Bellini, in carica fino alla sua morte nel 1866, di ricostruire i muri di sponda sopraelevandoli di mezzo metro¹⁷, lavori che s'interrompono per riprendere solo tre anni dopo, a seguito della piena del 10 novembre del 1869 che aveva inondato la città, abbattendo le spallette già rialzate e il Ponte a mare (o ponte della Cittadella) e gravemente compromesso il Ponte Solferino, disastri aggravati da un pesante bilancio di perdite umane. Da qui vengono definendosi progetti di messa in sicurezza e trasformazione del lungo fiume, ora inquadrati nell'insieme urbano, ora affrontati nella loro specifica singolarità, come nel caso dello smontaggio della chiesa di Santa Maria della Spina, con cui si confrontano più progettisti. Su progetto di Ranieri Simonelli¹⁸ tra il 1871 e il

¹⁷ Proposta che suscitò non poche polemiche tra gli addetti ai lavori, in quanto non si valutavano i sintomi, ma gli effetti del problema, mentre una soluzione a monte, con la realizzazione di un fosso scolmatore, avrebbe preservato Pisa da quella che era ritenuta una «mostruosa veduta del rialzamento, dei lungarni». PERRY 1865, pp. 6-7.

¹⁸ Ranieri Simonelli (1830-1911) è stato un architetto pisano e uomo di governo; docente di matematica, specializzato

1875 furono realizzati vari interventi strutturali come la ricostruzione del ponte crollato, il consolidamento e rialzamento di mezzo metro dei muri di sponda, lo smontaggio e rimontaggio della chiesa di Santa Maria della Spina a quota del piano stradale del lungarno¹⁹. Alla base di questo slancio operativo, dalla metà del XVIII secolo fino al Piano Micheli del 1870-71 e ai lavori strutturali dello stesso Simonelli intorno al 1874, fu quello di dare ordine, razionalità, igiene ai lungarni.

In nome di un'istanza che voleva essere risolutiva delle problematiche più drammatiche, congiunta a una diversa sensibilità nella percezione e nell'uso delle rive, volta alla ricerca di ordine, razionalità, igiene, si andarono specificando concrete ipotesi di riforma della città. Le opere intraprese contribuirono ad avviare la progressiva trasformazione dei lungarni, adeguandoli a nuovi modelli di rappresentazione dello spazio urbano. Sede di funzioni pubbliche legate tra loro dalla nuova immagine della "magnifica" ansa fluviale, i lungarni acquisirono la funzione di una *promenade de loisirs* proiettata sul prolungamento paesaggistico dell'asse verso le "Piagge", al centro della scena dei primi repertori fotografici di Van Lint, il cui laboratorio spiccava proprio sul Lungarno di Tramontana, in prossimità del ponte di Mezzo²⁰. «Le sponde dell'Arno nella città», si legge nella *Nuova Guida* edita a cura di Antonio Pizzanelli, «specialmente al presente che per cura del Municipio sono state del tutto rifabbricate, togliendo tutte le sinuosità che si scorgevano nelle antiche, formano una grandiosa passeggiata»²¹.

Nonostante i diversi presidi e interventi che sembravano via via risolutivi, l'Arno «non ha mai cessato di far paura»²², fino no all'età contemporanea con la devastante alluvione del novembre 1966.

L'identità culturale dei lungarni

Sul doppio registro di una città reale in fase di profonde trasformazioni e una città narrata e percepita attraverso luoghi-simbolo che diventano metafore riconosciute, si viene a innestare l'identità dei lungarni e la declinazione specialistica che assumeranno nel secondo Novecento.

Sui lungarni, i riflessi della riorganizzazione urbana sono determinati da alcuni fattori nodali come la realizzazione dei collegamenti col territorio, la rete ferroviaria e la loro

in architettura, progettò con l'architetto fiorentino Andrea Scala il teatro nuovo di Pisa (1865-67), il restauro (1871-1875), in forme neomedievali, del Palazzo già mediceo oggi Prefettura, per conto di Vittoria Guerrieri Spinola, figlia di Vittorio Emanuele II e di Rosa Vercellana. Tra il 1871 e il 1873 dirige i lavori di sistemazione dei lungarni. Si veda: POLSI 1984, pp. 493-516; TOLAINI 1992, pp. 151-154; MELIS A&G 1996, p. 263.

¹⁹ Si veda: GIUSTI F. 2019, cit.

²⁰ FANELLI 2004.

²¹ PIZZANELLI 1909, p. 5.

²² MEUCCI 2014, p. 7.

dislocazione rispetto al centro cittadino, con la Stazione Leopolda, attiva fin dal 1844 e il suo spostamento, col Piano Micheli del 1871, in asse con la principale arteria di attraversamento perpendicolare al fiume; le opere di difesa dalle esondazioni e la ridefinizione dei percorsi lungo l'Arno, la rifunzionalizzazione dei complessi indemanati a seguito delle soppressioni delle proprietà di enti religiosi, il trasferimento dei beni della Corona d'Italia e la smilitarizzazione degli antichi presidi, situati alle estremità del tratto cittadino del fiume, la Cittadella Vecchia e Nuova²³. Con queste trasformazioni strutturali s'intrecciano le scelte di riuso, l'assetto unitario della tutela in età post-unitaria, i criteri di inventariazione e di raccolta, lo studio delle fonti storiche. Una filiera di tematiche tra loro collegate e tenute insieme da un sistema istituzionale di gestione che va definendosi. Nei decenni successivi all'unità nazionale competenze e organici si organizzano nella rete di funzionari e di referenti per costruire il complesso rapporto tra istituzioni statali e locali, su cui gravano, oltre all'urgenza dell'inventariazione, la vigilanza e l'esercizio tecnico-amministrativo. Il loro riscontro nel contesto locale è ricomponibile in una visione etica che investe la memoria e la storia della città nel solco di un'"idea di museo civico" ampiamente condivisa e in linea con la questione nazionale. Se questi valori di appartenenza si saldano fortemente con il patrimonio artistico e monumentale italiano, c'è tuttavia da evidenziare un aspetto già focalizzato dalla storiografia contemporanea: come la "questione toscana" presenti alcune importanti peculiarità, a partire dalla consapevolezza del ruolo «di principale elemento fondante le ragioni dell'unità»²⁴, di cui la lingua e l'arte rappresentano la principale koiné, sono motivi di orgoglio civico talmente radicati nel popolo «da essere forse il simbolo principale della sua identità»²⁵. Questo presuppone e riflette un modello di fare storia, con un impianto filologico acquisito a fine Ottocento anche in ambito pisano, coi direttori del nuovo Museo Civico, come Iginio Supino, Augusto Bellini Pietri, dotati di un'erudizione ben definita in campo archeologico, storico-filologico, epigrafico, numismatico.

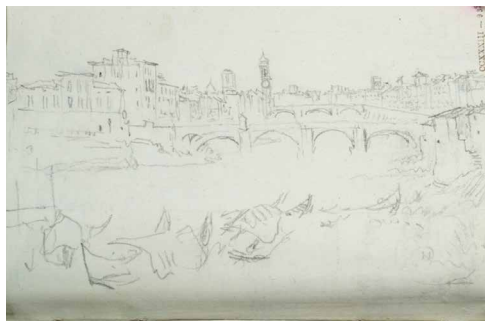
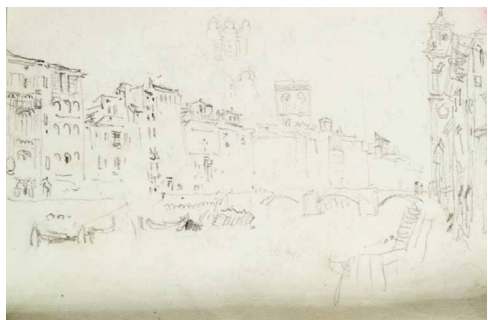
A monte è la lunga tradizione di studi della storia pisana dalle origini alla fine della Repubblica di Raffaello Roncioni²⁶, di Paolo Tronci (di cui rimane una puntuale memoria corredata di schizzi degli edifici religiosi dell'epoca), per approdare all'apertura settecentesca sul Medioevo pisano, col *Theatrum Basilicae Pisanae* (1705), una trentina di tavole che illustrano i monumenti della piazza del Duomo di Giuseppe Martini canonico della cattedrale, incise

²³ Sulla disamina giuridica dei decreti si veda MORBIDELLI 2021. Sul dibattito culturale: EMILJANI 1985; GIOLI 1997.

²⁴ PESENTI 1996, p. 26.

²⁵ Il Regio Decreto n. 3036 del 7 luglio 1866 e la collegata legge 3848 del 15 agosto 1867, sancirono la soppressione delle corporazioni religiose con il passaggio dei beni al demanio pubblico.

²⁶ Cronica di Pisa. Dal ms. Roncioni 338 dell'Archivio di Stato di Pisa. Edizione e commento, a cura di Cecilia Iannello, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, Roma 2005.



“Vista dell’Arno a Pisa con Santa Maria della Spina”, J. M. W. Turner, disegno su carta, 1828, D21519, Tate Gallery of London.

“Vista dell’Arno a Pisa con il Ponte di Mezzo”, J. M. W. Turner, disegno su carta, 1828, D21484, Tate Gallery of London.

“Vista dell’Arno a Pisa”, J. M. W. Turner, disegno su carta 1828, D21584, Tate Gallery of London.

(Tate Gallery, autorizzazione n. 323347 del 20/Jan/2021)

dai fratelli Melani²⁷. Il processo di acquisizione di una coscienza civica investe dunque di valori nuovi i monumenti e le opere dell’Età di Mezzo. Se la *Guida* di Pandolfo Titi del 1751²⁸ e le *Dissertazioni* di Flaminio Dal Borgo²⁹ filtrano dati memorabili della storia artistica, l’attribuzione al Medioevo pisano di un valore fondante delle radici storico-artistiche emerge dagli studi di un artista come Alessandro Da Morrona, allievo di Giovanni Tempesti, autore della *Pisa illustrata* (1787-93)³⁰, la cui “larghezza di vedute” gli assegna il merito di aver integrato «da un lato, la storia artistica con quella civile e politica della città [...], dall’altro inserendo la storia locale nella storia dell’arte generale»³¹. Nel secondo Ottocento, studi e ricerche su Pisa e i suoi monumenti, principalmente da parte di architetti e archeologi di formazione francese, declinano verso la riscoperta del Medioevo pisano, allineandosi alla tradizione francese di studi dalla *Storia dell’arte*, a partire da Jean Baptiste Louis Georges Seroux d’Aincourt³². I monumenti dell’Età di Mezzo appassionano particolarmente l’architetto Henri Labrouste, Grand Prix de Rome³³, Aymar Pierre Verdier, allievo di Labrouste, *architecte du gouvernement, correspondant du Comité historique des Arts et Monuments*,

²⁷ Sul *Theatrum*, si veda: R.P. Ciardi, *Pisa illustrata. Appunti per una storia della letteratura artistica locale*, in CIARDI, FROSINI 1977. Il volume di 32 tavole, stampato a Roma, nel 1705 presso Antonio De Rossi, è stato acquistato dalla Fondazione Pisa, ed è oggi patrimonio del museo di Palazzo Blu.

²⁸ Di particolare importanza per gli edifici religiosi sono le Memorie storiche della città di Pisa raccolte da Monsignore Paolo Tronci, pubblicate nel 1682.

²⁹ FLAMINIO DAL BORGO 1761-1768.

³⁰ DA MORRONA 1792, 1798, 1812, 1816, 1821.

³¹ *Ibidem*.

³² Si veda l’edizione italiana del 1826-1829.

³³ Vincitore del Prix de Rome nel 1824, Henri Labrouste (1801-1875) rileva i monumenti del complesso del Duomo, la chiesa e il campanile di San Nicola, alcune case torri, BNF, *Voyage en Italie*: 1825-1830.

autore di numerosi restauri³⁴, e l'archeologo François Cattois, che inseriscono i monumenti pisani nel quadro nazionale di studi comparati, *sull'Architecture civile et domestique au Moyen âge et à la Renaissance*, pubblicato in due volumi tra il 1855 e il 1857. Ma è soprattutto Georges Rohault de Fleury³⁵ che, come si è altrove dimostrato³⁶, focalizza gli studi sulla Toscana con un affondo sui monumenti pisani.

A lui in particolare si deve un'analisi dell'arte medievale che documenta i monumenti attraverso le immagini e la conoscenza diretta, secondo un metodo di Viollet-le-Duchiana memoria, che procede a una ricognizione interpretativa dell'architettura religiosa, civile e militare di Pisa, con verifiche sul campo.

Il suo lavoro d'indagine e di rilevamento attinge alle fonti locali e al quadro più ampio della storiografia coeva. La messe di fonti citate soprattutto nella monografia del 1874 spazia su vari livelli locali e generali, dalle narrazioni cronachistiche alle riletture di autori come Paolo Tronci, Raffaello Roncioni, Flaminio Dal Borgo, Emanuele Repetti, di cui verifica le informazioni con la conoscenza diretta, fino all'inquadramento storico e metodologico di Sismondo Simondi, Ludovico Muratori, Eugène Viollet-le-Duc. Un riferimento, a nostro parere particolarmente significativo per gli studi di Georges Rohault De Fleury è dato dalle *Notizie inedite di Santa Maria del Pontenovo*, pubblicato nel 1871 dall'archivista Leopoldo Tanfani Centofanti nell'indagine promossa dai "Consigli del Comune e della Provincia di Pisa"³⁷ in concomitanza con la fase di rimozione e ricostruzione dell'edificio, il quale mette in luce quanto tesoro di storia rimanga da raccogliere nelle carte antiche e quale beneficio derivi a tali studi dall'istituzione degli archivi pubblici dove esse sono raccolte e ordinate. Alle fonti citate dal Tanfani Centofanti fa riferimento lo stesso Rohault De Fleury³⁸, a proposito non solo della Spina e del Pontenovo, ma anche di altri aspetti più minuti del tessuto della città medievale. Dove fa emergere l'importanza del documento storico di prima mano nella ricostruzione storiografica come metodologia di lavoro propedeutica a una conoscenza, identificata in alcuni suoi disegni, come "restauration", termine che Rohault de Fleury usa, come dimostra di fronte alla ri-medievalizzazione del Palazzo Vecchio de' Medici, su cui egli si sofferma in più punti della sua opera. E se non si scaglia contro i *demolisseurs* intenti allo smontaggio della chiesa come fa Ruskin, i suoi rilievi rappresentano uno strumento d'indagine fondamentale

³⁴ Per una disamina sui modelli di architettura italiana negli scritti di autori francesi, si veda: GARRIC 2004.

³⁵ In proposito: NADEIJE 2001. GARRIC 2004, pp. 253-260. Relativamente al contesto fiorentino, si veda: Emilio Marcucci, Castellazzi, Carocci, in PESENTI 1996, pp. 203-204. Sintetici riferimenti all'esperienza pisana sono nello studio su *Les Saints de la Messe et leurs Monuments*: JACAZZI, MENALE 2015, pp. 2541-2353. Si veda, in ultimo: GIUSTI F. 2022.

³⁶ GIUSTI 2021b.

³⁷ TANFANI CENTOFANTI 1871, Introduzione.

³⁸ ROHAULT DE FLEURY 1874, pp. 35, 52, 74, 155, 158, 160, 161, 174.



Pisa, Convento delle Benedettine, fine XIX secolo (collezione privata)

per le ripercussioni ampie e di lunga durata che i suoi studi, di fatto, hanno avuto sui metodi di conoscenza e di restauro. In modi diversi, dunque, questi approcci alla conservazione rimandano a paradigmi culturali che si contestualizzeranno in seguito nei vari interventi cittadini, su cui prevarranno tendenze storicistiche, con corsi e ricorsi, incertezze e conflitti, sullo sfondo di un dibattito nazionale che va consolidandosi.

Medioevo evocato e ritrovato lungo le rive

Nel quadro sopra delineato di trasformazione delle rive e di approccio alla cultura dei monumenti cittadini vanno inquadrati alcuni significativi interventi di restauro e di risemantizzazione di edifici con affaccio sull'Arno. Il filo rosso che li lega è il confronto con le forme più espressive dell'identità del patrimonio storico cittadino, in un clima di riscoperta della cultura medievale che riverbera a Pisa un intreccio tra *sensiblerie* romantica, analisi storiografiche e campagne di rilevamento. Fattori che vanno oltre l'affermarsi degli orgogli municipali. Con la stagione medievale essi indentificano libertà politica e libertà espressiva, innescando una tensione passato-presente che, senza semplificare, ma coi dovuti distinguo, tende a ricostruzioni stilisticamente evocative. Dall'età unitaria al secondo dopoguerra fino all'attualità, il Medioevo o la sua riscoperta conoscono fenomeni di sopravvivenza e riaffioramento, che implicano scelte mai neutrali: dal secondo dopoguerra, il superamento dei paradigmi dello storicismo, l'acquisizione del metodo archeologico come base di conoscenza, fino al riconoscimento del valore di tutti gli strati e la musealizzazione del palinsesto declinano interpretazioni e sintesi storiografiche, sulla traccia delle conoscenze via via acquisite, così come degli strumenti, dei metodi, dei contesti di lettura storica. I criteri che sono alla base delle scelte di secondo Ottocento presentano decise opzioni disciplinari che rivelano lo stretto legame tra l'elaborazione di una storiografia cittadina e la coeva cultura del restauro. Per rimanere sul "filo" dell'Arno e sulla "riscoperta" del Medioevo, c'è da fare un distinguo tra interventi di risemantizzazione di edifici esistenti e restauri. Vi riflettiamo attraverso alcune verifiche che riguardano in primo luogo edifici religiosi, nel più generale clima di rinascita cattolica che si era affermato nella cultura europea da François-René de Chateaubriand a Charles de Montalambert, nei suoi sviluppi da tendenza letteraria a passione politica e civile in un quadro complesso e articolato³⁹. Alla metà del XIX secolo risalgono il rifacimento neogotico della facciata del convento delle Benedettine e il restauro di "liberazione" della chiesa di San Sepolcro. Interventi profondamente diversi, prevenienti da "scuole" che

³⁹ M. Maderna, in BOITO 1998, pp. 3-10.



convivono anche nella dimensione locale. La formazione accademica di Domenico Santini, architetto ancora poco sondato dalla critica, di cui tuttavia sappiamo essere allievo di Alessandro Gherardesca, direttore dell'Accademia pisana delle Belle Arti⁴⁰ e la formazione di Ridolfo Castinelli avviata in Francia all'Ecole Normale di Parigi e completata alla Scuola Normale di Pisa, dove si laurea in ingegneria⁴¹. Al primo è attribuita la facciata del monastero delle Benedettine che unifica il fronte degli edifici lungo il fiume con un linguaggio neogotico, distinguendosi per il carattere "pittoresco" che evoca stilemi trecenteschi, desunti dal repertorio dei monumenti cittadini. Un episodio singolare nel contesto delle cortine edilizie, datato al 1850⁴². La facciata si dilata lungo il corso dell'Arno, scandita da una cuspide centrale e due minori alle estremità. Il tema del fastigio cuspidato rielabora motivi stilistici presenti nelle chiese di Santa Maria della Spina e di Santa Caterina, da cui deriva anche il motivo dell'archetto trilobato e dei rosoni. Se i riferimenti al linguaggio trecentesco sembrano evocare l'origine della fondazione monastica, il tema s'innesta con le questioni allora aperte di

⁴⁰ MELIS 1996, p. 262.

⁴¹ PANATTONI 2004.

⁴² MELIS 1996, p. 263.



Chiesa di San Sepolcro, G. Rohault de Fleury, Atlas 1866, pl. XVII, *Monuments de Pise*.

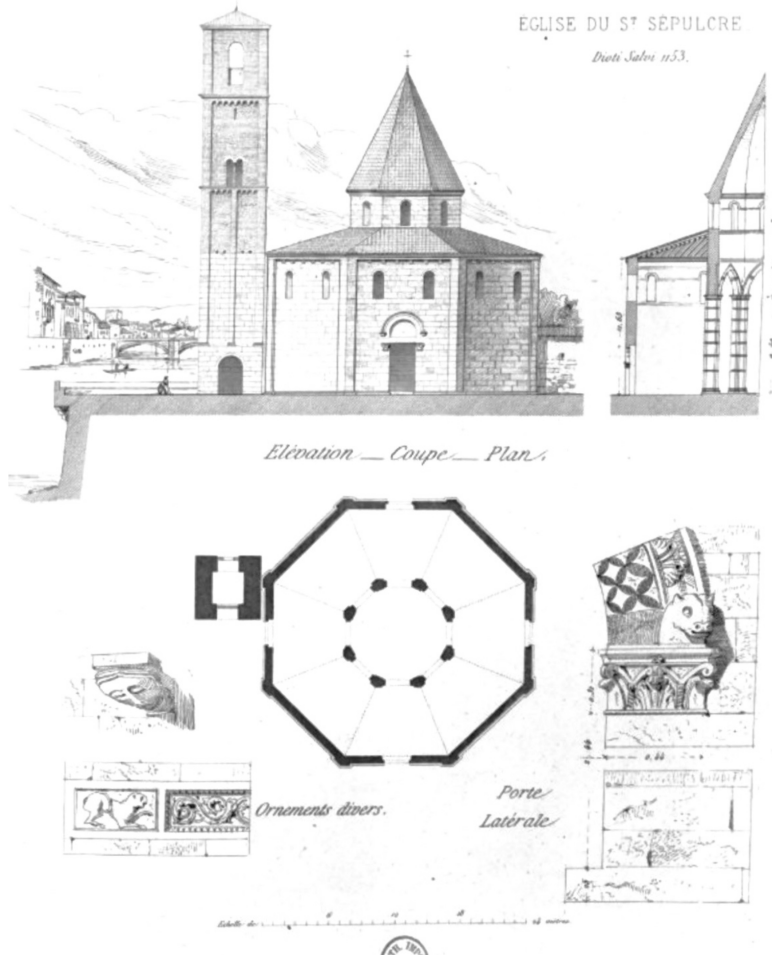
completamento di facciate di chiese che nel Granducato toscano trovano un territorio di confronto di idee e proposte intorno a Santa Maria del Fiore e a Santa Croce, fin dal progetto di Giovan Battista Silvestri del 1822 per il Duomo fiorentino. Di questa vicenda che coinvolge direttamente un critico militante e architetto, come Pietro Selvatico, «capofila della rinascita gotica»⁴³, l'episodio pisano delle Benedettine costituisce un significativo punto di connessione. Gli scarsi indizi sull'intervento e sul suo autore s'incrociano coi richiami neogotici degli scritti e delle opere di Alessandro Gherardesca. Tuttavia, il Gherardesca tratta il neogotico a proposito di ponti e fabbriche pittoresche da inserire nei giardini, in alcuni casi ricomponendo reperti autentici.

Nella facciata delle Benedettine, la trascrizione calligrafica, tutta giocata sul contrasto tra il laterizio e il paramento color ocra, come pure sui dettagli del cornicione ad arcatelle, delle formelle, delle finestre a edicola trilobate al centro e ad arco inflesso ai lati, trova più estesi punti di incontro con altri repertori del secondo ventennio dell'Ottocento, presenti nelle architetture di Giuseppe Pardini (tra tutte, la chiesa Anglicana di Bagni di Lucca, del 1839)⁴⁴. Si tratta quindi dell'intersezione di più riferimenti che sul lungarno pisano riflettono quel clima tardo-romantico che anima il paesaggio fluviale, nel riverberare sui manufatti un sistema di significati e di forme simboliche. Un filone alimentato dal repertorio dei disegni di William Turner o dei dipinti di Sir Augustus Wall Callcott o di Kilian Ponheimer, che ritraggono le guglie gotiche di Santa Maria della Spina o le arcate a sesto acuto del ponte della Cittadella, che si stagliano sullo skyline delle cortine edilizie. I riferimenti neo-trecenteschi della facciata delle Benedettine dimostrano l'intento di realizzare una scenografia lungo il fiume, capace di accentuarne, proprio in quel punto, dove maggiore è la concentrazione sincretica, il carattere paesaggistico e pittoresco.

Di diversa natura è il ripristino della chiesa di San Sepolcro, situata lungo le stesse sponde di Tramontana che “libera” la forma del volume a pianta centrale dalle addizioni successive che avevano circoscritto l'impianto ottagonale. La struttura centrale, delimitata da otto pilastri pentagonali di pietra calcarea con archi a sesto acuto, è evidenziata da un tamburo rialzato e finestrato, anch'esso in pietra, coperto da una cuspidale piramidale in laterizio lasciato a vista all'interno. Tale vano centrale, circondato da un ambulacro anch'esso ottagonale, alla fine del XVI secolo era stato circoscritto da un porticato che aveva comportato anche la sopraelevazione dei muri perimetrali, l'apertura di nuove

⁴³ DEZZI BARDESCHI M. 1996, p. 422

⁴⁴ MOROLLI 1990.



finestre, la demolizione dell'originaria copertura voltata. Ulteriori interventi di stuccatura della volta e apertura di nuove finestre in luogo di quelle originarie risultavano da un aggiornamento del primo ventennio del XVIII secolo. A motivare l'intervento di ripristino fu lo stato di degrado in cui verteva la chiesa, abbandonata a seguito della soppressione dell'ordine dei Cavalieri di Malta e chiusa al culto nel 1848. Un degrado segnalato da varie relazioni degli Ingegneri del Circondari⁴⁵ che portò a un diretto interessamento da parte dell'Accademia

⁴⁵ MELIS 1996, p. 122n.



Veduta del Lungarno nel tratto tra il San Matteo e il palazzo vecchio dei Medici, G. Rohault de Fleury 13.10.1853, *Collection Rohault de Fleury, Voyage en Italie*, Pise, NAF 20839, c. 90, BnF, Parigi.

Palazzo vecchio dei Medici e San Matteo, E. Van Lint, 1867c (collezione privata).

pisana di Belle Arti e dalla Commissione appositamente costituita per la sorveglianza dei lavori (1852)⁴⁶, col sostegno di Giovanni Rosini, editore delle stampe del Camposanto (incise da Carlo Lasinio) e scrittore di romanzi storici, insieme al vicepresidente dell'Accademia, il matematico e politico Rinaldo Ruschi, autore della memoria sul *Tempio di San Sepolcro ridotto all'antica forma* del 1859. Il progetto si deve a Rodolfo Castinelli, Deputato dell'Accademia delle Belle Arti di Pisa, figura di spicco nel panorama locale che aveva esordito a fianco di Antonio Niccolini nel cantiere del teatro di San Carlo di Napoli, al quale si devono significativi interventi architettonici e infrastrutturali. Diresse i lavori fino al 1852-53, quando subentrò Florido Galli, che aveva sostituito il Gherardesca alla direzione dell'Accademia e membro della Commissione⁴⁷; successivamente l'ingegnere comunale Pietro Bellini, cui si deve il ripristino del piano originario del tempio con la sistemazione della piazza e la conclusione dei lavori nel 1858, data di riapertura al culto della chiesa⁴⁸. L'intervento sacrificò le stratificazioni post-medievali, comportando la demolizione del soffitto cinquecentesco e degli stucchi barocchi, la riapertura delle finestre originali, la distruzione del porticato e il recupero del basamento originario, inglobato nella pavimentazione stradale, allora a quota più elevata. L'obiettivo dell'intervento andò quindi oltre l'eliminazione del degrado, per ricondurre piuttosto la chiesa al suo presunto aspetto originario, enfatizzando la "purezza" strutturale dell'impianto medievale. Le rimozioni per recuperare la struttura progettata verosimilmente da Diotisalvi⁴⁹, lo stesso "fabricator" del Battistero e probabilmente della cappella di sant'Agata, assumono un significato emblematico nella tensione verso la stereometria del romanico pisano che percorrerà la lunga vicenda della debarocchizzazione e dei ripristini a Pisa e nel territorio. Più precisamente, i riferimenti alla chiesa pisana e a quella del Santo Sepolcro di Gerusalemme rispondono alla ricerca delle forme più iconiche della storia della Repubblica che partecipò alle prime Crociate, consolidando la posizione di grande potenza marittima nel Mediterraneo occidentale. Aspetto questo che, in pieno clima di unità nazionale, diviene motivo di orgoglio civico nel ripristinare l'architettura del periodo "glorioso" della libertà repubblicana.

Gli interventi di ripristino del Medioevo coinvolgono anche importanti edifici civili, a partire dal Palazzo Vecchio dei Medici in prossimità del San Matteo, sorto dall'accorpamento di strutture a torre, come dimostra uno schizzo a penna del palazzo, datato 1591⁵⁰ che indica, sia pure in modo schematico, il processo di "riconnotazione

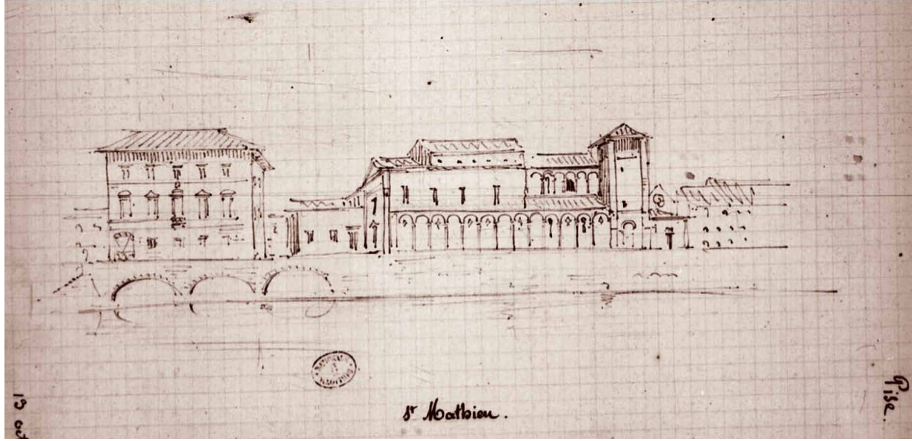
⁴⁶ Comune Divisione F, 114, ASCPi.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Si veda: PANATTONI 2004, p. 9.

⁴⁹ Sulle ipotesi attributive a Diotisalvi si veda PIEROTTI 2001.

⁵⁰ GIUSTI M.A. 1992, pp. 208-209.



rinascimentale” della preesistenza risalente alla metà del XVI secolo: una struttura turrata affiancata da un corpo a un piano e, contestualmente, il volume del palazzo con un accesso ad arco ribassato posto all’estremità dell’edificio, direttamente collegato con il giardino e la sequenza delle aperture su due livelli contrassegnate da fasce marcapiano. La scansione in tre piani risponde alla descrizione del 1784 di Angelo Fabroni, curatore dell’Accademia Pisana, il quale documenta che nel 1492, alla morte di Lorenzo il Magnifico «la casa

de' Medici aveva in Pisa una casa ovvero palazzo lung'Arno nel popolo di San Matteo», descrivendone la distribuzione, con «la loggia e un orto appiccato»⁵¹. La conferma di questa impostazione è data dalla veduta del lungarno ripresa da Georges Rohault de Fleury, in occasione del primo viaggio a Pisa del 1853⁵². Questa veduta consente di accertare con più precisione le caratteristiche rinascimentali del palazzo, confermandone la scansione delle aperture, col portale decentrato rispetto alla griglia della facciata che introduceva direttamente nel giardino, mentre risalta la gerarchia delle finestre che riportano, in corrispondenza del primo ordine, timpani triangolari e centinati. Se si confronta il disegno coi dagherrotipi di Van Lint del 1860 e del 1867, si nota subito l'esito dell'intervento di ri-medievalizzazione avvenuto intorno al 1866⁵³ su progetto di Ranieri Simonelli, architetto e politico pisano, per conto della Marchesa Vittoria Spinola, figlia morganatica di Vittorio Emanuele II. L'intervento azzerò la configurazione del palinsesto: eliminata la “pelle” intonacata per far riemergere i frammenti delle strutture che furono in gran parte ricostruite secondo criteri analogici, sostituite le finestre profilate di marmo, con le attuali bifore e trifore, aggiunta la torre merlata. L'intervento assume il Medioevo e, nello specifico, la tipologia della casa-torre nella sua evoluzione due-trecentesca come paradigma dell'identità architettonica del palazzo, procedendo a una reinvenzione basata sul rapporto tra struttura in pietra, tamponamento in laterizio e forma delle finestre.

Di fronte ai lavori ancora in corso durante il suo soggiorno del 1866, Rohault De Fleury si sofferma sui dettagli costruttivi, ipotizzando un'interpretazione erronea del ripristino della facciata: «*L'irrégularité de ces combles et des toits prouve les fréquents remaniements qu' a subis l'édifice ; une restauration que les ouvriers sont occupés de compléter au mur d'angle du palais, a mis à nu la fenêtre supérieure de l'ancienne façade d'Albitone, et j'ai pu reconnaître ainsi que la façade actuelle, si vieille qu'elle soit, n'est pas celle de l'origine*»⁵⁴.

Lo stesso indaga in più disegni questo palazzo; alcuni dettagli sono pubblicati nel 1866, mentre alcune incisioni tratte da una raccolta stampata a Parigi nel 1873, documentano la sua ipotesi sulla struttura originale con alcuni particolari costruttivi, tra cui i solai a cassettoni lignei su mensole⁵⁵. È soprattutto nel volume del 1874, scritto in forma narrativa,

⁵¹ FABBRONI 1784, *Laurentii Medices Magnifici Vita Adnotationes...*cit., p. 208.

⁵² Sui viaggi a Pisa di Georges Rohault De Fleury, si veda GIUSTI F. 2021, pp. 53-71.

⁵³ «*Souvenir de 1866*», precisa in nota il De Fleury, a proposito di un intervento di «*restauration*», ROHAULT DE FLEURY 1874, lettera XI, p. 144.

⁵⁴ *Ivi*, p. 140.

⁵⁵ I rilievi di Palazzo Vecchio dei Medici fanno parte di una raccolta di 12 tavole incise dallo stesso Rohault de Fleury e E. Gibert, stampate a Parigi da Paris, Morel et C. Editeur, 1873, e riconducibili agli studi di *Architecture civile et militaire* di Pisa.

che De Fleury offre un'interpretazione della vicenda del palazzo nella sua complessità storica, spaziale e stilistica, mettendo subito in evidenza come la «*restauration notable dans l'édifice; au XIV siècle*», spostò la facciata principale verso l'Arno «*sans s'inquiéter de la façade primitive qui regardait l'église et dont les baies furent murées; on fit la loge, le jardin, les dépendances et on remania tous les planchers...*».

A colpirla è infatti l'irregolarità delle coperture da cui può dedurre «*les fréquents remaniements qu'a subis l'édifice*»⁵⁶, verificabili sul muro d'angolo del palazzo che, nella fase del cantiere, ha messo a nudo la finestra superiore del fronte verso la chiesa, confermando l'ipotesi che quella attuale non corrisponde alla facciata dell'antico Palazzo di Albitone⁵⁷, pur apprezzandone i caratteri stilistici: «*Il présente sur le quai un front de cinq grandes ogives en pierre, reliées à rez-de-chaussée par des arcs surbaissés; au premier étage, par trois arcatures de marbre avec colonnettes, enfin par un mur de remplissage percé d'une croisée*». L'analisi dell'edificio sonda la struttura di cui De Fleury rileva la maglia compositiva e le matrici costruttive delle case-torri, soffermandosi sui caratteri della loggia aperta sulla corte interna, a due arcate, «*supportées par une colonne de marbre, au-dessus de laquelle s'élève une simple façade de brique. Toute la richesse semble concentrée dans la loge, où les poutres dentelées de raies de cœur les solives dessinant des caissons, les consoles ornées de feuillages forment le plafond, où des fresques couvrent les murs de souvenirs glorieux et rappellent au seigneur les exploits de ses pères*». La narrazione si colora di influenze romantiche nel descrivere il giardino chiuso, voluto da Eleonora di Toledo, ombreggiato di platani e sicomori, con bordure ornate di fiori e parterre profumati, e la fontana «*au centre de ce petit paradis terrestre, une colonne sert de piédestal à une madone, et des têtes de lions lancent des jets d'eau dans des vasques en marbre rouge*». Dove il recinto murario «*au-dessus des arbres de ce riant jardin, je fus affligé d'apercevoir les créneaux du mur d'enceinte*» alla stregua di una fortificazione sembra contraddire l'aspetto ridente del giardino: «*Pourquoi faut-il que la crainte de la guerre entoure ce séjour délicieux? Ce mur n'offre pas une fortification sérieuse et ne saurait résister qu'à un tumulte populaire*»⁵⁸. Come dimostrano queste annotazioni, l'approccio di De Fleury allo studio dei caratteri dell'architettura civile medievale si avvale della conoscenza diretta e di congetture che incrociano più fonti storiche, per restituire l'immagine di un organismo pulsante e fortemente evocativo.

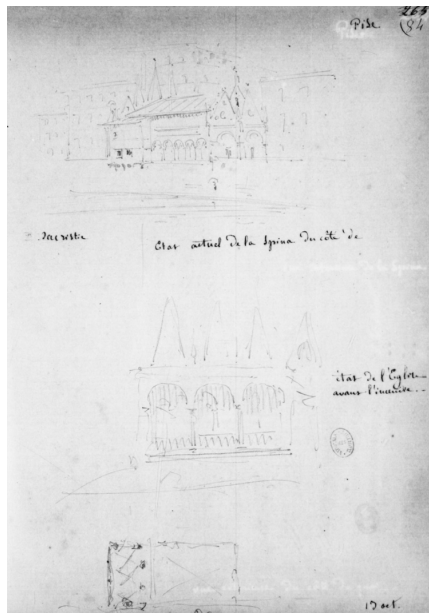
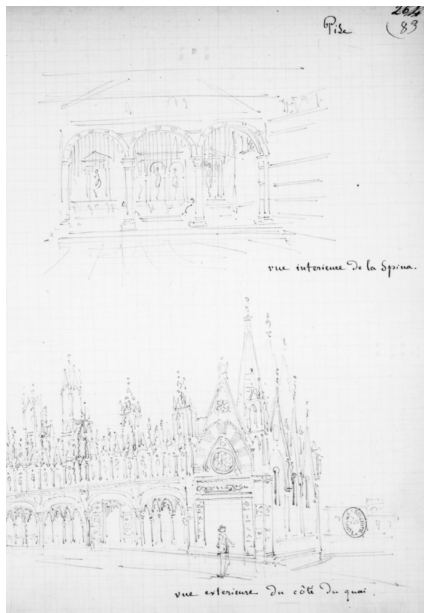
⁵⁶ FLEURY 1874, lettera XI, p. 144.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ ROHAULT DE FLEURY 1874, lettera XI, p. 140.



Chiesa di Santa Maria della Spina, G. Rohault de Fleury, disegni a matita, Collection Rohault de Fleury, Voyage en Italie, Pise, NAF 20839, cc. 83, 84, BnF, Parigi.



Rohault de Fleury è stato un allievo Beaux Arts: è quindi plausibile ricondurre la sua narrazione a una rilettura dei lemmi del Dizionario di Quatremère, soprattutto “*restitution*”, oltre che “*restauration*”⁵⁹, o ripensare alle pratiche di rilievo-restitutivo degli anni di studio di archeologia, dei resti delle antichità e dei monumenti medievali.

Dai modi di accostarsi alle testimonianze del passato che caratterizzano gli interventi esaminati, si profilano connessioni tra le forme di interpretazione delle tracce e delle testimonianze superstiti e il restauro, tra la maniera di investigare l’edificio, il giudizio critico, la selezione nelle scelte, argomenti da analizzare in termini problematici. Se, come prima si è visto, i criteri metodologici adottati nel restauro del San Sepolcro riflettono le linee d’indirizzo dell’Accademia delle Arti attiva dal secondo decennio del XIX secolo con una sezione di Architettura e Ornato⁶⁰, è illuminante il distinguo in seno alla stessa Accademia, tra la posizione selettiva nei confronti di un monumento architettonico e quella conservativa di un’opera d’arte. Lo dimostra la posizione sostenuta dallo stesso vicepresidente Ruschi, come si è visto promotore del restauro per “liberazione” del San Sepolcro, riguardo alla conservazione degli affreschi del Camposanto, nel

⁵⁹ Se *restauration* «est le rétablissement qu’on fait de parties d’un bâtiment plus ou moins dégradé» (di cui tuttavia si conservano alcune parti) «pour le remettre en bon état...», la «*restitution*» interessa invece un edificio, «entièrement disparu», da restituire totalmente, QUATREMÈRE DE QUINCY 1832, pp. 375-376.

⁶⁰ RENZONI 1993, pp. 327-356.

convergere coi principi conservativi di Guglielmo Botti, il quale ritiene «vero barbarismo restaurare con opera di pennello quelle antiche reliquie dell'arte»⁶¹.

Ad avvalorare il punto di vista accademico sul restauro della chiesa di San Sepolcro può far luce anche il taglio di un'opera didattica come *Grafologia architettonica per uso de' suoi scolari* (1853), scritta dal suo direttore Florido Galli che si è visto subentrare a Castinelli nel cantiere. La pubblicazione segue la scorciatoia stilistica dei generi⁶², inquadrando il romanico in una soluzione di continuità tra l'architettura romana e rinascimentale. Ne deriva una ricerca volta a cogliere la matrice dei valori volumetrici che si fa più chiara nel capitolo riguardante il metodo compositivo dei "corpi primitivi". Una ricerca che trova convergenza con l'idea di Ruschi di ricondurre la chiesa alle sue forme originarie, di "epurare" per far emergere lo stile "originario" e stilisticamente incontaminato. A fronte di tali semplificazioni stilistiche che emergono dalla cultura locale e che sono alla base del ripristino del San Sepolcro, si pone il metodo del De Fleury nell'analizzare il Palazzo Vecchio dei Medici. È evidente che la sua è una presa d'atto di conoscenze verificabili in situ, con la favorevole occasione del cantiere, che è a tutti gli effetti un cantiere di conoscenza, mentre prende le distanze da giudizi di valore sulle rimozioni degli strati successivi e sulle reinvenzioni del Simonelli.

In tal senso non stupisce il suo approccio allo smontaggio e rimontaggio di un monumento-simbolo dei lungarni come la chiesa di Santa Maria del Pontenuovo. Il suo interesse verte sull'acquisizione delle fonti storiche, cui non sfuggono le ricerche dell'archivista Leopoldo Tanfani Centofanti. A ridosso di questi lavori, la raccolta dei documenti e la ricostruzione della memoria storica promossa dai "Consigli del Comune e della Provincia di Pisa" pare più che mai significativa nel mettere in luce l'importanza delle fonti storiche come base interpretativa per la ricostruzione del monumento. Tale memoria chiarisce le ragioni dello spostamento, quali l'emergenza ambientale e le frequenti esondazioni del fiume, che avevano portato a interventi continui di restauro, fino al rischio della perdita irreversibile, da tempo adombrata da Alessandro Da Morrona quando divulgò il monito: «...che meglio si custodisca, e si conservi questo bel Tempietto che in niun conto deturpa, come qualcuno inconsideratamente pretese, ma anzi il lung' Arno abbella»⁶³.

Attraverso la storia della chiesa, ricca di dettagli tecnici sui suoi ripetuti restauri, Tanfani riannoda più ampiamente le vicende del rapporto tra il fiume e la città: le chiese coi ponti medievali, i crolli e le ricostruzioni, i manufatti situati lungo le rive e i loro abbattimenti, le regolarizzazioni e i restauri, le magistrature e il ruolo dei pontai.

⁶¹ BOTTI 1864; sull'argomento, si veda: IOVINE 2015.

⁶² GALLI 1853.

⁶³ DA MORRONA 1812, pp. 315-322.

Se per De Fleury, l'acquisizione delle fonti storiche sembra poter giustificare le ragioni dell'intervento, poco trasparente dalle testimonianze di altri viaggiatori francesi presenti a Pisa mentre si procedeva allo smontaggio e rimontaggio di questo eccezionale fuori scala, «*eglisette*», «*delicieuse miniature*», «*bijoux de l'architecture*»⁶⁴, ma soprattutto «*reliquaire*» alla stregua della Sainte-Chapelle de Paris⁶⁵, condensato in scala ridotta delle icone di architettura e scultura, quasi che l'immagine si fosse cristallizzata in un vedutismo ripetitivo, in un pittoresco di superficie, portato più a sovrapporre profili e orizzonti sulla curvatura dei lungarni, che a esplorare i singoli episodi con lente analitica, tanto da trascendere ogni interrogativo sulla devastante vicenda.

Ciò, a fronte dei lavori che portarono allo spostamento delle componenti architettoniche e scultoree (con la perdita irreversibile di alcune), la loro ricontestualizzazione in una struttura muraria, rinnovata perfino nel rivestimento che sostituì la pietra calcarea con il marmo, in un telaio strutturale che ne rimodellò la morfologia ed eliminò la piccola abside trecentesca aggettante sul fiume, ritenuta "brutta appendice" che parve allora alterarne le "linee organiche". Molte parti furono perse, alcune ospitate nelle collezioni del Museo civico.

Ben diversa fu la sofferta reazione di Ruskin, che in tutti i suoi soggiorni a Pisa non aveva mai smesso di descrivere le suggestioni delle guglie di Santa Maria della Spina nel controluce dei lungarni, quando nell'estate del 1872 si trovò sul posto, nel pieno dei lavori di smontaggio della chiesa. Ne fu testimone l'amico Arthur Severn autore del suo Memoir, nel descrivere il luogo «*under restoration*», mentre si stava ampliando la banchina sulla quale si ergeva l'edificio e si stava alterando la chiesa. Dove «*dust und noise and hammering, beautiful bits of gothic carving lying about and apparently no one of any*». Di fronte a uno spettacolo del genere, Ruskin apostrofò gli operai, chiedendo loro «*what do you mean by spoiling this beautiful place?*»⁶⁶.

A queste invettive si possono aggiungere le brevi note di commento di Janet Ross, tra le principali figure intellettuali e letterarie d'Inghilterra, quando nel 1909 avverte sulle sofferenze della chiesa dopo le ricostruzioni: «*Marred now by the neatness consequent on its recent reconstruction, it must always have suffered from over elaboration*»⁶⁷.

⁶⁴ AUDOT PÈRE; SAINT GERMAIN LEDUC; DE LA CHA-VANNES; FARJASSE 1834, p. 37.

⁶⁵ Guy Maupassant che visitò Pisa nell'estate del 1889: «*Seule, batiè sur le quai même, coupant net sa ligne sinieuse, la petite chapelle de Santa-Maria della Spina, appartenant au style français du XIII ème siècle, dresse just eau-dessus de l'eau son profile ouvragé de reliquaire. On dirait, à la voir, ainsi au bord du fleuve, la mignon travail gothique de la bonne Vierge, où les anges viennent laver, lanuit, tous les oripeaux frîpés de madones*», DE MAUPASSANT 1890, pp. 48-49; «*C'est une sorte de reliquaire élevé au treizième siècle par la corporation des marins pi-sans pour contenir une parcelle de la couronne d'épine, comme notre Sainte-Chapelle de Paris..*», GRANDGEORGE 1909, p. 26.

⁶⁶ SEVERN 1967, p. 57.

⁶⁷ ROSS 1909, p. 249.

Se i progetti di restauro della Chiesa, avviati fin dai primi decenni dell'Ottocento, che portarono alla determinazione dello smontaggio sono noti⁶⁸, preme qui mettere in luce i nodi del dibattito che ne scaturì, riconducibili alla consequenzialità tra l'opera di rimozione-ricostruzione e la lunga tradizione della prassi del reimpiego di materiali di spoglio⁶⁹, sul cui contraltare si pone la musealizzazione del reperto isolato, astratto e decontestualizzato che nel giro di pochi anni vedrà confluire «frammenti di archetti, provenienti dall'Oratorio di Santa Maria della Spina» nel Museo Civico⁷⁰. Questi temi mettono in campo due questioni: la salvaguardia dei reperti di varia derivazione (collezionismo, accidentalità) e la conservazione del monumento come organismo unitario, senza gerarchie tra parti strutturali e componenti ornamentali. Un conflitto che abbiamo visto emergere anche dalle posizioni dell'Accademia sulla rimozione "giustificata" delle componenti architettoniche nel San Sepolcro. Argomento che rappresenterà uno dei punti chiave della Carta di Boito del 1883, coerenti con una visione teorica allora considerata sostanzialmente esaustiva⁷¹, dove si afferma che «le opere verranno serbate, o nel loro insieme o in alcune parti essenziali, possibilmente accanto al monumento da cui furono rimosse»⁷².

Monumenti, tutela, musealizzazione

Si può individuare nell'episodio della Spina uno snodo fondamentale tra questioni di restauro, tutela e dispersione dei reperti, musealizzazione e formazione del museo della città. Un terreno di confronto per il gruppo di consulenti, chiamati a pronunciarsi sui criteri dell'intervento e, al tempo stesso, un ambito critico su cui misurare il caso specifico con le coeve teorie e pratiche del restauro. A tal fine, è fondamentale il dibattito innescato da Giuseppe Martelli, già referente per i restauri delle Fabbriche civili dello Scrittoio granducale e membro del gruppo di accademici chiamato dalla Commissione consultiva conservatrice delle belle arti⁷³, il quale, nella sua *Memoria sul proposto restauro del tempio di santa Maria della Spina a Pisa* del 1871, filtra riferimenti ai restauri di Raffaello Stern, alla riconoscibilità dell'intervento, al fissaggio della struttura nell'atto stesso del rovinare, nell'esemplare

⁶⁸ Fin dagli anni '30 dell'Ottocento, varie sono le ipotesi di restauro che si focalizzano su alcuni punti significativi, come la sostituzione delle catene delle volte, la ricostruzione del pavimento, compromesso dal degrado, si veda: Memoria relativa ai restauri da farsi nella Chiesa di S. Maria della Spina, del 4 ottobre 1831, firmata Roberto Bombicci e Alessandro Cherardesca, Spedali riuniti di Santa Chiara, n.183, ASP, in BURRESI, AMENDOLA 1990, pp. 116-24; GHERARDESCA 1826, p. 15, tav. XVII.

⁶⁹ S. Settis, *Le collezioni archeologiche*, in DE ANGELIS D'OSSAT 1986, pp. 179-191.

⁷⁰ BELLINI PIETRI 1906, p. 8.

⁷¹ A. Bellini, *Premessa*, in GRIMOLDI 1991, pp. 7-10.

⁷² Sull'argomento, si veda: A. Bellini, *Boito tra Viollet-le-Duc e Ruskin*, in GRIMOLDI 1991, pp. 159-167.

⁷³ Sulla Commissione consultiva conservatrice delle belle arti, competente per le province di Pisa e Livorno, si veda: MUSACCHIO 1994, p. 40.

consolidamento (1807) dell'anello esterno del Colosseo⁷⁴. Non solo. Dalla vicenda della chiesa di Santa Maria della Spina emerge anche il difficile percorso di gestione della tutela dei monumenti, nel rapporto tra organi di governo centrale e periferico, che incalza di provvedimenti e norme l'attività del Ministero della Pubblica Istruzione⁷⁵; mentre l'insediamento della Commissione di Belle Arti a Firenze (1862), le successive modifiche e diramazioni sul territorio, segnano le tappe progressive degli strumenti e istituzioni di tutela verso la transizione alle normative di primo Novecento⁷⁶. È appena il caso di ricordare come il riconoscimento di una forma di autonomia nella continuità di programmi e iniziative sull'istruzione e la tutela, si concretizzi in concomitanza con il Plebiscito di annessione della Toscana al regno d'Italia, tramite l'istituzione fin dal 1860⁷⁷ della Commissione per la vigilanza e la conservazione degli oggetti d'arte in Toscana, cui spetta il controllo della conservazione dei monumenti e dei restauri di tutto il territorio, mentre l'attività periferica, consistente principalmente nell'inventariazione dei beni, in particolare di proprietà di enti religiosi, è affidata all'ispettore compartimentale⁷⁸. Un ruolo che a Pisa è assunto dal direttore dell'Istituto di Belle Arti della città, Annibale Marianini⁷⁹, il quale avviò un censimento degli oggetti d'arte delle chiese pisane, mentre ricopriva la carica dal 1861 al 1864, anno della sua morte, cui fece seguito Alessandro Lanfredini, entrambi formati all'Accademia di Belle Arti di Firenze⁸⁰.

A fronte della lunga tradizione pisana di decontestualizzare e reinnestare parti architettoniche e ornati, in collezioni e contesti "altri", il regime di inalienabilità e protezione delle opere e dei reperti, sancito dal mutato clima politico, contribuisce a catalizzare il processo di musealizzazione dei reperti per la loro conservazione in luoghi pubblici, con la funzione di diffonderne la conoscenza. Le soppressioni ecclesiastiche napoleoniche e postunitarie rappresentano, infatti, le tappe di un processo di democratizzazione e laicizzazione del patrimonio storico-artistico italiano che hanno dato impulso ad una nuova forma di fruizione pubblica. Una svolta significativa che legittima il ruolo del Museo

⁷⁴ MARTELLI 1871. Sull'argomento: WOLFERS, MAZZONI 1980; pp. 68-70; PESENTI 1996, pp. 149-151; FERRETTI 2011, pp. 195-218.

⁷⁵ BENCIVENNI, DALLA NEGRA, GRIFONI 1987; PESENTI 1996.

⁷⁶ Sul coinvolgimento degli enti locali nella gestione dei beni, leggi del 7 luglio 1866 promulgate e diffuse in tutti i comuni e province d'Italia nel marzo del 1867 e sugli effetti nel rapporto tra i musei e il territorio, si veda: MORBIDELLI 2021.

⁷⁷ Sull'argomento, le puntuali argomentazioni e riferimenti bibliografici, si veda PESENTI 1996.

⁷⁸ Per verificarne la fattibilità, il Ministero della Pubblica Istruzione chiese alla Commissione Provinciale pisana per la conservazione dei monumenti d'arte di analizzare il problema e scegliere la soluzione migliore per un «compiuto restauro». La commissione era composta dai professori Guglielmo Martolini e Alessandro Lanfredini, con Rimedia Fazzi, e presieduta dal senatore Paolo Savi. Sull'attività delle commissioni conservatrici, tra il 1860 e 1891, si veda: PESENTI 1996.

⁷⁹ BURRESI 1996.

⁸⁰ PESENTI, cit., pp. 101n, 139-145.

Civico nell'attività di conservazione e tutela delle opere d'arte, come dichiara nell'introduzione al catalogo il suo primo direttore Igino Supino, che dal 1891 aveva assunto la carica di ispettore dei Monumenti e degli Scavi di Antichità del circondario di Pisa, affiancando il neo Ufficio Regionale di conservazione dei Monumenti della Toscana diretto dall'architetto Luigi del Moro⁸¹.

È questo uno dei principali obiettivi del Museo Civico, dove le parti rimosse della chiesa di Santa Maria della Spina dai depositi dell'Opera Primaziale troveranno adeguata collocazione dal 1894, a distanza di quasi un ventennio dal completamento dei lavori di rimozione-ricostruzione dell'edificio.

Lo spazio delle collezioni

Sullo sfondo della vicenda di mezzo secolo, dall'inaugurazione del Museo Civico al suo spostamento e riordinamento nel secondo dopoguerra, c'è la necessità di individuare in una più lunga prospettiva il percorso culturale che, muovendo dai contenuti del progetto museale di Igino Supino, giunge ai primi sintomi di crisi e alle ipotesi di riforma, maturate nell'alveo della cultura di regime, con le proposte di Peleo Bacci⁸², le autorevoli influenze dirette e indirette di Ugo Ojetti e Matteo Marangoni⁸³, fino alle prime critiche di Sanpaolesi del 1938⁸⁴, su cui come vedremo si baserà la proposta dello spostamento nella nuova sede del San Matteo. Luogo di sintesi e di valorizzazione di raccolte private e pubbliche, della storia e dell'arte locale, il Museo va configurandosi fin dalla sua apertura come laboratorio di conoscenza e di studio, in cui non solo è possibile verificare direttamente le opere, ma anche confrontarle con l'aggiornamento degli inventari e dei cataloghi, aprendo alla formazione di professionalità nel campo della critica d'arte e della museologia. La sua missione va dunque oltre l'attività di catalogazione, controllo, tutela, restauro delle opere, per investire piuttosto forme

⁸¹ SUPINO 1894, pp. III-XII. Sull'istituzione di tutela, si veda: GIOLI 2015 cit. p. 132; GIUSTI F. 2021.

⁸² Su Peleo Bacci (San Marcello Pistoiese 1869-Siena 1959), dal 1910, incaricato della Sovrintendenza ai Monumenti e Gallerie di Pisa fino al 1923, prima di assumere la carica di Sovrintendente ai Monumenti e Gallerie e scavi di Siena (1923-1941), si veda: TORCHIO 2007, pp. 47-53. A lui si deve la compilazione della rassegna bibliografica della provincia di Pisa, pubblicata dal Ministero della Pubblica Istruzione con il repertorio dei beni di notevole importanza storica, si veda: MINISTERO PUBBLICA ISTRUZIONE 1921.

⁸³ Numerose le cariche istituzionali nel settore dei beni culturali e della pubblica istruzione ricoperte da Ugo Ojetti (Roma, 1871- Fiesole 1946): membro della commissione per la Pinacoteca di Napoli per il ministero della Pubblica Istruzione nel 1905 (con Camillo Boito, Alfredo D'Andrade, Primo Levi), della Commissione centrale per i monumenti e per le opere di antichità e d'arte, del Consiglio superiore di Antichità e Belle Arti (1912), presidente della commissione designata dal ministero della Pubblica Istruzione per la riforma dell'insegnamento artistico (1920), accademico d'Italia dal 1930. Membro della Commissione Consultative d'experts de l'Office International des Musées, è nominato nel 1931 membro del Comité permanent des Lettres et des Arts de la Société des Nations («Mouseion», 1931, n. 11/13, p. 154). Sull'impegno nel settore della critica d'arte e del patrimonio, si veda CANALI 2008.

⁸⁴ Su Matteo Marangoni (Firenze, 12 luglio 1876 – Pisa, 1° giugno 1958), già Soprintendente e docente all'Università di Pisa dal 1926 al 1938 e dal 1946 fino al suo pensionamento nel 1951, si veda: BARRECA 2007 e *Studi in onore di Matteo Marangoni*, Vallecchi, Firenze 1957.

strutturate di conoscenza della cultura artistica locale che presuppongono un'attività di ricerca dei documenti storici, come risorse stratificate di contesti e percorsi collezionistici⁸⁵. Si profilano gli estremi di una dialettica che genera la forma specifica del percorso museale e della sua identità: da un lato la necessità di aggregare collezioni diverse e stimolare attività di studio-ricerca-didattica, dall'altra la disponibilità di edifici significativi in grado di unificare in un percorso narrativo i diversi nuclei.

Il caso del museo civico di Pisa, sostenuto dal professor Iginio Benvenuto Supino, nominato conservatore della Pinacoteca Civica Pisana nel 1892⁸⁶ e poi direttore dello stesso museo inaugurato nel 1894, è ampiamente studiato dalla storiografia locale che lo considera un significativo esempio di museografia ottocentesca⁸⁷. Già alcuni anni dopo l'apertura, nonostante l'attività di aggiornamento profusa dai direttori che succedono allo stesso Supino, inizia una fase discendente. Espressione dell'identità artistica di Pisa e del suo territorio, oltre a esercitare l'azione di tutela e il culto delle patrie memorie, le sue collezioni seppero congiuntamente promuovere i risultati di una catalogazione e di uno studio delle collezioni che, nella loro aggregazione, consentivano un più ampio campo d'indagine e di comparazioni, e al tempo stesso, di riconfigurare la funzione didattica di matrice illuminista che il museo aveva assolto presso l'Accademia, con l'inserimento di una biblioteca e l'annessione della didattica museale universitaria. I motivi della crisi che precludono allo spostamento della sede e al riordinamento delle collezioni dal San Francesco al San Matteo, intrecciano una vicenda tutta interna alla comunità locale, tra minaccia di smembramento delle collezioni⁸⁸ e manchevolezze della sede, con il dibattito sulla funzione del museo che si avvia nei primi decenni del Novecento, sul crinale della Grande Guerra.

I direttori che succedettero a Supino, Luigi Simoneschi (1896-1904)⁸⁹ e Augusto Bellini Pietri (1904-1913), continuarono la catalogazione delle opere⁹⁰ e il loro ampliamento, con la collezione di stampe dello stesso Bellini Pietri. Una sezione sulla documentazione topografica della città, sollecitata dall'Associazione per l'Arte, fondata a Pisa nel 1907

⁸⁵ MOTTOLA MOLFINO 1991.

⁸⁶ Figlio di Mosé, cui si deve, tra il 1873 e il 1875, l'allestimento delle sale di quello che può essere definito l'embrione del museo, al secondo piano di Palazzo Schippis, Si veda: S. Renzoni, Mosé Supino, un collezionista e appassionato d'arte nella Pisa dell'Ottocento, in ANGIOLINI, BALDASSARRI 2015, cit. pp. 65-82.

⁸⁷ GIOLI 2015, cit.

⁸⁸ Una serie di articoli pubblicati sulla stampa locale segnala un dibattito in corso sullo smembramento delle collezioni del Museo poco più di un decennio dalla sua inaugurazione. In particolare, è l'Opera Primaziale, proprietaria della collezione Zucchetti, passata dopo tante migrazioni al Museo Civico a titolo di "deposito", a rivendicare le opere "prestate", invocando un "più razionale" ordinamento.

⁸⁹ A lui si deve l'organizzazione della Mostra d'arte sacra antica, SIMONESCHI 1897; ROSS 1909, pp. 306-307.

⁹⁰ SIMONESCHI 1906. (È lo stesso che va sotto il nome del Bellini-Pietri il quale nel 1904, dopo la morte del Simoneschi continuò a curarne la stampa).

per affiancare l'attività del museo, con scopi promozionali e di «vigilanza sulle opere edilizie della città in rapporto alle ragioni della storia e della pubblica estetica»⁹¹, intermediazione tra il museo e i luoghi urbani, sul genere di "Firenze Com'era", fondato nella seconda metà dell'Ottocento, per eternare la memoria di ciò che fu distrutto durante i progetti per Firenze Capitale⁹². Questa sezione sulla città sembra voler perseguire gli stessi intenti di memorizzare il continuo cambiamento del paesaggio urbano, contribuendo a conservare almeno il ricordo di quelle parti di città destinate probabilmente a scomparire. Ciò, in analogia all'esperienza di Corrado Ricci⁹³ alla Galleria Nazionale di Parma, i cui intenti dichiarano la conservazione dell'immagine urbana, a fronte delle continue inevitabili trasformazioni⁹⁴.

Fin dalla sua inaugurazione, molti lavori del museo erano rimasti in sospeso. Lacune adombrate nelle pagine della stampa locale si fanno esplicite nell'introduzione al nuovo catalogo aggiornato di Bellini Pietri, quando lo stesso ammette⁹⁵ l'esigenza di ampliare gli spazi disponibili per procedere a un «migliore ordinamento delle pitture» e dare al museo quella «vitalità» che spetta a un «centro fecondo di studi e di educazione storica ed estetica»⁹⁶, sottintendendo con questo termine la necessità di una maggiore interazione tra gli oggetti esposti e il pubblico. In proposito furono avviate iniziative di promozione (biglietto cumulativo con Camposanto, Battistero e Campanile, visite guidate per gruppi sportivi)⁹⁷. Iniziative che avvertono su una diversa sensibilità verso nuovi soggetti fruitori, al di là dello specialista e dello studioso. «Tutto tace, d'intorno, in quella parte della città», scrive Carlo Sforza sull'«Illustrazione italiana» del 1894, a un solo anno dall'apertura. La marginalità urbana si presenta come pretesto ufficiale alla scarsa attrattiva e frequentazione del museo, dove «i tronconi di statue romane appoggiate al muro o le figure balzanti dagli affreschi del Gerini sembrano gli unici fantasmi abitatori di quel chiostro o di quelle celle...»⁹⁸.

Nonostante la lungimiranza di Bellini Pietri nell'avviare iniziative promozionali, il Museo del San Francesco, già nel 1913, alla morte del suo direttore, appariva obsoleto anche nell'ordinamento, presentandosi come «una farraginosa raccolta di tele, tavole dipinte, oggetti rari, arazzi etc. che attenda la mano sapiente dell'artista che vi metta ordine»⁹⁹. I documenti coevi

⁹¹ La commissione, costituita dallo stesso Bellini Pietri con Dario Simoni, Ranieri Simonelli e Roberto Papini, pubblicò dal 1909 al 1913 "Notizie d'arte".

⁹² *Firenze Com'era. Museo storico topografico*, Comune di Firenze, Assessorato alle Belle arti, tipografia comunale, Firenze 1971.

⁹³ Sulle posizioni in ambito museografico di Corrado Ricci, dal 1893 Direttore delle Belle Arti, si veda: D. Levi, *Appunti su Corrado Ricci e la sua attività museografica*, in DOMINI, EMILIANI 2005, pp. 125-145.

⁹⁴ RICCI 1896, pp. XLI-XLIII; RICCI 1894, pp. 14-44, cit. in CECCHINI 2013, p. 54.

⁹⁵ C. Sforza, *Il nuovo museo civico pisano*, «L'illustrazione italiana», XXI, n. 50, 1894, p. 396.

⁹⁶ BELLINI-PIETRI 1906. 159 *Ivi*, pp. VIII-IX.

⁹⁷ La proposta dell'Opera della Primaziale è accolta dal Comune, *Regolamento per l'impianto e per la riscossione della tassa d'ingresso nel Museo civico di Pisa*, 1894, cit. in GIOLI 2015, p. 143.

⁹⁸ C. Sforza, *Al nuovo museo civico pisano*, «L'illustrazione italiana», XXI, n. 50, 1894, p. 396.

⁹⁹ *Per una sezione etrusco-romana al Museo Civico*, «Corriere Toscano», settembre 1913.

ne attestano sia la progressiva inadeguatezza a contenere le collezioni che via via si erano accumulate, sia un deterioramento della struttura tale da non garantire neppure un habitat idoneo alla conservazione delle opere d'arte. Lo dimostra il confronto tra il Catalogo del 1894, l'aggiornamento di Simoneschi e di Bellini Pietri e l'inventario fornito da Mario Orsolini, conservatore del Museo civico, nella sua relazione del 17 gennaio 1944¹⁰⁰, inventario che coincide con la ricollocazione delle raccolte dal San Francesco al San Matteo, dalla quale emerge il nuovo importante nucleo della collezione Ceci, donata nel 1920 per volontà dello stesso collezionista¹⁰¹. Il resoconto di Peleo Bacci, dal 1910 reggente della Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie di Pisa, che, alla morte di Augusto Bellini Pietri, assume la carica di direttore, è eloquente, nel registrare l'inadeguatezza strutturale del museo, offrendone un quadro critico:

«Quadri che hanno bisogno di restauro; ordinamento che reclama una modificazione razionale per diverse sale; attribuzione di dipinti da correggere - hanno visto che talora dei forestieri intelligenti d'arte hanno scritto col lapis sui cartellini qualche osservazione? - Il Medagliere e la raccolta di monete che aspettano un riordinamento completo. Basti dire che non è stata esposta ancora al pubblico la collezione delle monete, appartenuta al cav. Luigi Simoneschi¹⁰². Non basta. I preziosi corali provenienti dal monastero di S. Niccola non sono ancora tutti a posto; la tavola di Pierin del Vaga già appartenuta alla Chiesa di S. Matteo è tutt'ora chiusa nella stessa cassa nella quale fu collocata dopo che si poté sequestrare all'epoca del famoso furto. Si aggiungano poi i lucernari in disordine; le stanze a terreno che danno sul cortile, rovinare dall'umidità; specialmente quella dove sono raccolti gli avanzi dell'ambone di Giovanni Pisano; il terreno antistante al Museo, che dovrebbe trasformarsi in un bel giardino fiorito che allettasse un po' il visitatore, ridotto alle condizioni di un prataccio abbandonato»¹⁰³.

Su questo resoconto si fonda l'ipotesi di Peleo Bacci di procedere in maniera organica al restauro, a un nuovo ordinamento e soprattutto alla razionalizzazione della gestione del museo. Non risulta, tuttavia che, nonostante i suoi intenti, l'ordinamento sia stato adeguato a nuovi criteri espositivi, né sia stata portata avanti la sezione archeologica invocata dallo stesso soprintendente per accogliere i reperti provenienti da scavi in corso a Pisa e nel territorio¹⁰⁴.

¹⁰⁰ Lo dimostra il confronto tra il Catalogo del 1894, l'aggiornamento di Simoneschi e di Bellini Pietri e l'inventario fornito da Mario Orsolini, conservatore del Museo civico, nella sua relazione del 17 gennaio 1944, che coincide con la ricollocazione delle raccolte dal San Francesco al San Matteo, dalla quale emerge il nuovo importante nucleo della collezione Ceci, donata nel 1920 per volontà dello stesso collezionista. Sulla collezione Ceci, attualmente esposta al Museo Nazionale di Palazzo Reale, si veda: BERTOLUCCI, BURRESI 1991.

¹⁰¹ Sulla collezione Ceci, attualmente esposta al Museo Nazionale di Palazzo Reale, si veda: BERTOLUCCI, BURRESI 1991.

¹⁰² Luigi Simoneschi dirige il Museo Civico dal 1896 al 1904, al quale dona la collezione di sfragistica e numismatica, comunemente nota come "Medagliere Simoneschi".

¹⁰³ *Un vasto programma di sistemazione del Museo Civico. Intervista col prof. Peleo Bacci*, «Il Messaggero Toscano», 24 settembre 1913.

¹⁰⁴ «Una serie di lavori nella parte interna del Chiostro, dove si dovrebbero riaprire le stanze contigue a quella che ora accoglie gli avanzi del Pulpito; dovrebbero questi locali assumere un aspetto decoroso che ora non

Un resoconto che, sostanzialmente, tiene conto dei criteri di tutela, toccando gli aspetti educativi e comunicativi delle collezioni, quando sottolinea l'importanza scientifica dei metodi di catalogazione delle opere, dalla quale emerge il tracciamento del percorso e quindi del processo stesso di musealizzazione.

«Vorrei poi distinti in salette apposite gli spogli pervenuti al Museo dal Duomo, dal Battistero, dal Camposanto, dal Campanile e dalla Spina, con targhe annesse che dicessero l'epoca delle sostituzioni avvenute, perché anche di questi si giovassero gli studiosi d'arte. Un'altra sala dovrebbe essere destinata a Giovanni Pisano ed alla sua scuola. Ivi si esporrebbe il Pulpito, in attesa che un progetto qualsiasi possa un giorno condurre alla ricostruzione di quell'opera nel Duomo»¹⁰⁵.

Da questi passaggi dell'intervista si può dedurre il pensiero di Bacci sulla decontestualizzazione delle opere che si rafforza alla luce delle rivendicazioni della Primaziale di ricondurre le opere stesse, astratte dal loro contesto, ai luoghi della città dalle quali provenivano. Si tratta di questioni che escono dall'ambito strettamente locale, svolgendosi sullo sfondo di una lunga diatriba sull'arte "contesa" per usare una recente espressione di Paolucci¹⁰⁶, che vede l'intervento di Ugo Ogetti sul "Corriere della sera" del 1913 invocare «il nuovo senso storico» al fine di riportare «le opere anche se inutili e spoglie e sporche là dove sono nate o almeno là dove sono state adoperate ad ornare o ad allietare. Noi vorremmo che lo stesso criterio spingesse gli stati a riporre, quando è possibile, anche i quadri e le sculture del Medioevo e del Rinascimento nelle chiese e nei palazzi donde sono state portate nelle carceri dette Musei. Noi vorremmo ad esempio che l'Assunta di Tiziano tornasse nella Chiesa dei Frari e vi tornerà in trionfo!». Dove la metafora del "carcere" sembra evocare *Les prisons de l'art* di Robert de La Sizeranne pubblicato sulla «Revue des Deux Mondes» nel novembre 1899.

Una questione complessa e aperta, quella del rapporto tra opera e contesto¹⁰⁷ che lo stesso Peleo Bacci affronta a proposito dell'annosa vicenda della ricollocazione del Pulpito di Giovanni Pisano nel Duomo di Pisa, smontato a seguito dell'incendio del 1595, i cui pezzi furono

hanno, tanto all'esterno quanto all'interno. Qui dovrebbero ottenersi tre salette destinate: la 1a (dove) raccogliere le urne e i frammenti di "arte etrusca"; la 2a gli spogli dell'arte classica, iscrizioni etc; dove, quando si potrà completare un definitivo riordinamento di quegli avanzi scultorei che non hanno nulla a che vedere col Monumentale Camposanto, essi dovrebbero avere la loro naturale collocazione insieme ai sarcofagi che si trovano anche in altre località, insieme alle anfore e ai frammenti trovati negli scavi di S. Zenone che il Minto del Museo Archeologico di Firenze ha di recente posto nel loro vero valore e che non sono state ancora prese in consegna perché manca il locale adatto. Insomma, questa 2a saletta dovrebbe essere quasi una pagina degli scavi nella zona romana che si compiono e si compiranno anche in seguito a Pisa. La 3a saletta poi dovrebbe accogliere i frammenti dell'arte "romantica": spogli avvenuti da chiesa, e quei pochi che attualmente si trovano al Museo; che serviranno meglio assai dei tanti rifacimenti e delle sostituzioni, agli studiosi per comprendere quel periodo cotanto interessante nella nostra regione». *Ibidem*.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ A. Paolucci, *Diritto di provenienza e universalità del museo*, 8 dicembre 2002, www.treccani.it.

¹⁰⁷ Oggi la questione è quanto mai attuale, in un'ottica di diversificazione dell'offerta museale e di esposizione «dif-fusa» delle opere, come dimostra Eike Schmidt, direttore degli Uffizi, quando afferma che «L'arte sacra non è nata come opera d'arte, ma per uno scopo devozionale, solitamente in un contesto religioso». Si veda: A. Somers Cocks, *Portare le opere dai musei nelle chiese organarie*, «Il giornale dell'Arte», 4 giugno 2020.

ricoverati in sedi diverse¹⁰⁸. E se de La Sizeranne allude alle operazioni demolitorie ottocentesche che sono a monte delle decontestualizzazioni, fenomeno che vede depauperare le città e arricchire i musei¹⁰⁹, tali questioni riemergeranno nel secondo dopoguerra in tutta la loro vastità e problematicità.

Voci italiane nel dibattito internazionale tra le due guerre

I contrasti tra curia e istituzioni cittadine sul destino delle collezioni, le questioni relative al loro ordinamento e alle inadeguatezze tecniche dello spazio museale, rilevate dallo stesso Bacci che invocava il restauro e un nuovo ordinamento del museo civico¹¹⁰, s'inquadrano nell'ambito di un pensiero sempre più maturo in esperienze e confronti che si coagula intorno alla «nuova natura dell'istituzione museale»¹¹¹. È negli anni tra le due guerre, che il tema museale acquista un ruolo centrale nelle attività di promozione culturale avviate dalla comunità internazionale, attraverso l'Office International des Musées (OIM), fondato nel 1926 con la rivista "Museumion" (1927-1946) che contribuì a diffondere studi, ricerche, esperienze sul "moderno" museo¹¹². Dai più grandi e storicizzati ai più piccoli di nuova impostazione, i musei sono visti come "istituzioni di cooperazione intellettuale", da alimentare con scambi internazionali, come afferma Henri Focillon in apertura al primo numero della rivista¹¹³. Molte e significative trasformazioni sono registrate e argomentate in questi anni, nei modi di ripensare il museo e nella sua interpretazione storiografica. Argomenti che trovano sistematicità nella *Conférence internationale de Madrid* del 1934¹¹⁴, riferimento imprescindibile nello spirito dei mutati paradigmi museologici e museografici e nella volontà di riforma¹¹⁵. Rispetto alle questioni dibattute in questi anni, le sollecitazioni internazionali fanno emergere l'interrogativo sulle funzioni stesse del museo che, nel caso di Pisa, s'innesta su riflessioni da tempo maturate in seno alle istituzioni cittadine. Emergono interrogativi del genere: se «si tratti di dotare una città di un semplice deposito in cui le opere d'arte, persa la loro destinazione primitiva, siano raccolte, etichettate, classificate e poste a

¹⁰⁸ Sulla vicenda del rimontaggio del pulpito, avvenuta nel 1926, si veda: SUSINI 2016.

¹⁰⁹ LA SIZERANNE 1904, p. 228.

¹¹⁰ *Un vasto programma di sistemazione del Museo Civico. Intervista col prof. Peleo Bacci*, «Il Messaggero Toscano», 24 settembre 1913.

¹¹¹ BASSO PERESSUT 2005.

¹¹² DUCCI 2015.

¹¹³ cit. in *L'oeuvre de cooperation intellectuelle et l'Office international des Musées*, «Museumion», n. 1, Avril 1927, p. 3.

¹¹⁴ Société des Nations Office International de Cooperation Intellectuelle, *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art*, Conférence internationale d'études, Madrid 1934.

¹¹⁵ In proposito si veda: CATALANO 2013.

disposizione del pubblico? Oppure ancora, aggiungere locali per l'insegnamento artistico o archeologico? Oppure si tratta di qualcosa di più?»¹¹⁶.

Da "deposito" analizzato, catalogato, organizzato di opere a luogo destinato alla formazione, con l'insediamento della sezione universitaria di storia dell'arte, le riflessioni vanno quindi oltre queste stesse categorie ritenute insufficienti per rendere attrattivo un museo. «*Quelque chose de plus*», dunque¹¹⁷. E, proprio in un'ampia prospettiva di confronto con le esperienze e le istituzioni internazionali che si moltiplicano in questi anni, appaiono più rilevanti questioni come il ruolo del pubblico, la frequentazione e fruizione dell'opera d'arte, che fanno scorgere il legame profondo dell'opera d'arte con le qualità intellettive ed emotive dello spettatore; così come anche le caratteristiche tecniche degli edifici e degli allestimenti che migliorano l'esposizione delle opere e la loro fruizione, nonché l'arricchimento delle biblioteche di storia dell'arte e l'aggiornamento dei laboratori che garantiscano la diagnostica e le scelte di restauro.

Come si è visto, fin dal primo decennio del Novecento, Augusto Bellini Pietri, direttore del museo dal 1904, aveva mostrato particolare attenzione al pubblico, al quale dedica alcune pagine informative del catalogo del 1906, corredato di planimetrie con lo sviluppo delle collezioni e lo schema dei collegamenti tra la stazione ferroviaria, lo stesso Museo Civico e la piazza dei Miracoli coi musei dell'Opera del Duomo, segnalando inoltre le opportunità del biglietto cumulativo e le varie riduzioni previste per speciali categorie. Dunque, la questione delle presenze, nonostante le forme d'incentivazione, è segnalata come criticità. Un fenomeno che non riguarda soltanto il caso di Pisa, ma è generale e investe la grande quantità di musei locali, che si sono moltiplicati tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento. Per fronteggiarla, il Ministero introdusse la gratuità dell'ingresso ai musei nazionali. La legge, in vigore dal 1° settembre 1929¹¹⁸ pose al centro il senso stesso del museo, sancendo il passaggio da una concezione conservativa delle opere a una visione del museo più attenta al soggetto della fruizione. Su questo punto che rimbalzò sulle pagine di "Mouseion" del 1930¹¹⁹, intervennero due protagonisti della scena storico artistica non solo locale, come Ugo Ojetti, allora membro della Commission consultative d'experts de l'Office International des Musées e Matteo Marangoni che sarà protagonista della cultura pisana degli anni '30 e '40, in un momento cruciale della formazione storico artistica e museale. Il problema della frequenza che

¹¹⁶ «*S'agit-il simplement de doter une ville d'un dépôt où les oeuvres d'art ayant perdu leur destination primitive seront recueillies, dûment étiquetées, classées et placées à la disposition du public? Ou bien encore, d'ajouter aux établissements d'enseignement une sorte d'annexé dédiée spécialement à l'enseignement artistique ou archéologique? Ou s'agit-il de quelque chose de plus?*», «*Mouseion*», n. 10, 1930, p. 52.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ Regio decreto-legge 28 luglio 1929, n. 1363, art. 2 comma 12.

¹¹⁹ MARANGONI, OJETTI 1930, p. 52.



“Riva destra dell’Arno”, 14.10.1853, G. Rohault de Fleury, Collection Rohault de Fleury, Voyage en Italie, Pise, NAF 20839, c. 90, BnF, Parigi.

“Lung’Arno”, 13.10.1853, G. Rohault de Fleury, Collection Rohault de Fleury, Voyage en Italie, Pise, NAF 20839, c. 91, BnF, Parigi.



non si risolve neppure col nuovo Museo Nazionale di San Matteo, una struttura rinnovata nel rapporto tra spazio architettonico e opera, apre ulteriori riflessioni sulle funzioni etiche ed educative dell’istituzione museale¹²⁰. Se Ugo Ojetti interpretò l’iniziativa del Governo come risarcimento agli italiani di ciò che apparteneva loro, considerando musei e gallerie luoghi di elevazione etica, alla stregua delle chiese e delle scuole, e quindi accessibili a tutti¹²¹, centralità assoluta assume per Matteo Marangoni l’educazione al

¹²⁰ Sugli aspetti normativi, si veda: RICCO 2011.

¹²¹ U. Ojetti, *La gratuité d’entré dans les musées italiens* cit., «Museum», n. 10, 1930, cit. pp. 51-57.

museo, a fronte di un pubblico come quello italiano che mostra una “profonda incompiensione” per la pittura e la scultura¹²². «Il pubblico va poco al museo», scrive, «vi è qualche volta indotto da snobismo, da abitudine tradizionale, dal desiderio di imparare, ma raramente per procurarsi un godimento»¹²³.

Da qui la necessità di educare alla visione, formare il gusto del pubblico. E se Ojetti ritiene utile trasformare i musei in scuole d'arte e di vita, Marangoni pensa invece che sia necessaria un'educazione permanente e continuativa che segua l'intero processo formativo dell'individuo.

Sull'onda di queste riflessioni che s'incrociano col passaggio dalla musealizzazione dell'opera d'arte riconosciuta come processo necessario per la salvaguardia e la tutela dell'opera stessa¹²⁴, alla struttura del museo come sintesi unitaria di spazio, opera, fruitore, tali questioni, verranno definendo con sempre maggiore incisività alcuni temi essenziali che saranno programmaticamente accolti nel secondo dopoguerra: quello della formazione a doppio senso, sia di figure di esperti, museologi e museografi, sia del pubblico; quello dello spazio museale, sia del rapporto tra opera e contesto di provenienza, sia delle possibili interazioni tra spazio espositivo e oggetti, tra musei e mostre. Di tutto rilievo per lo spaccato sui musei italiani, sulle loro specificità come parte integrante della vita e della storia, alla stregua di *chambres des ancêtres*¹²⁵, è la visione di Ugo Ojetti, profondamente integrata con la società e la cultura, che ha la conservazione come obiettivo prioritario, tanto che «ogni reparto ben organizzato, da Comacchio a Nemi, ha dato origine a un museo». È interessante sottolineare come Ojetti interpreti questo processo, come riflesso di un legame profondo, naturalmente connaturato con l'identità italiana, da cui partire per una necessaria riorganizzazione dei musei, riconoscendo che «l'obiettivo di mostrare e, mostrando, di istruire, è diventato tanto importante come conservare...»¹²⁶.

Su questa linea dell'identità italiana dei musei, Gustavo Giovannoni affronta in un articolo del 1934¹²⁷ il tema dell'«adattamento delle collezioni agli edifici monumentali», come logica continuazione di una tradizione italiana di lunga durata. La discriminante è tuttavia

¹²² M. Marangoni, *Le public a-t-il répondu à la libéralité du gouvernement Italien?*, «Museum», n. 10, 1930, p. 57.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ RUSSO 2009.

¹²⁵ «... da noi, i musei sono parte integrante della nostra vita e della nostra storia alla stregua di *chambres des ancêtres*...», OJETTI 1930, cit. pp. 52.

¹²⁶ «... che si chiami deposito o magazzino, colui che l'ha in carico si impegnerà a metterne in evidenza gli oggetti più significativi, e il deposito diventerà a poco a poco museo. Dopo qualche anno in alcuni musei, come per esempio la Pinacoteca di Brera e il museo delle terme di Diocleziano, è sembrato opportuno diminuire il numero degli oggetti esposti, relegando nei depositi quelli meno importanti e mettendo in risalto le opere i più rare e più belle», *Ibidem* (traduzione di F. Giusti).

¹²⁷ G. Giovannoni, *Les édifices anciens et les exigences de la museographie moderne*, «Museum», n. 25/27, 1934, pp. 18-23.

rappresentata da una nuova concezione museale, da quella «funzione vivente che supera di gran lunga quella della conservazione»¹²⁸, incentrata sulla vitalità del museo come luogo di educazione, godimento, studio, accessibile a un sempre più ampio pubblico. Una sorta di antitesi, spiega ancora Giovannoni, tra le esigenze della conservazione e quelle della rifunzionalizzazione, antitesi che comporta “sacrifici essenziali” per ciò che concerne sia l'integrità storica e artistica dell'edificio che l'utilità e il reale vantaggio della nuova destinazione¹²⁹. Se una soluzione possibile può essere quella della selezione degli oggetti da esporre, facendo prevalere la qualità sulla quantità, senza «accumulare le opere in malinconiche sale, illuminate dall'alto», l'altra strada possibile è la musealizzazione del palinsesto. Un doppio binario su cui la cultura italiana del restauro costruirà nel secondo dopoguerra una linea progettuale specifica, quella via italiana riconosciuta a livello internazionale che «*dans la nécessité des monuments historiques tout en implantant des espaces muséaux, a fourni et restauré des monuments historiques tout en implantant des espaces muséaux, a fourni un ensemble remarquable de musées, inspirés du vocabulaire moderne dans le dialogue avec l'héritage du passé*»¹³⁰.

Lo stesso Giovannoni, nell'illustrare le principali problematiche progettuali (tra cui l'illuminazione e le condizioni microclimatiche) aveva ammesso che la trasformazione in museo è spesso l'unica possibile per edifici che hanno perso la loro funzione originaria, con un implicito riconoscimento alla vocazione museale di architetture dotate di vasti porticati «dove si possono sistemare elementi architettonici e grandi sculture»¹³¹. Un dettaglio che accomuna i due musei pisani, San Francesco e San Matteo, espressioni di due diverse concezioni museologiche e museografiche, dove tuttavia i loggiati conservano la memoria dei musei di antichità e degli orti lapidari, zona di contatto tra passato e presente.

“Mostrare e mostrando istruire”

In un clima come quello che si crea intorno alla questione del Museo Civico pisano in cui era circolata fin dai primi del Novecento la finalità di educare all'arte, l'affermazione di Ugo Ojetti sul ruolo del museo riflette un risvolto strutturale significativo. Espressione di questo nuovo orientamento è l'insediamento nel Museo Civico di San Francesco della Scuola Universitaria di Storia dell'Arte nel 1929, «col duplice intento di giovare al

¹²⁸ Ivi, p. 20.

¹²⁹ «...sacrifices essentiels, en ce qui concerne aussi bien l'intégrité historique et artistique de l'édifice que l'utilité et le profit véritable de la nouvelle destination», Ivi, p. 18.

¹³⁰ POULOT 2005, p. 92.

¹³¹ Ivi, p. 21.

prestigio e all'efficacia della Scuola di Storia dell'Arte della Regia Università di Pisa, a diretto contatto delle pregevolissime opere d'arte e ricca biblioteca». Come si è visto, con la direzione di Bellini Pietri, inizia a prendere corpo la funzione del museo, non solo di conservare la memoria, ma anche di svolgere funzioni educative legate alle istituzioni culturali cittadine. A lui si deve infatti l'acquisizione della biblioteca dell'Accademia di Belle Arti (soppressa nel 1878), la creazione dell'Associazione per l'Arte nel 1907 e l'edizione della *Guida di Pisa* (1913), in un clima che vede affacciarsi un approccio scientifico allo studio del fenomeno artistico e al restauro del patrimonio. Il riassetto delle Soprintendenze nel 1923, con l'istituzione dell'Ufficio Regionale dei Monumenti per le Province di Pisa, Lucca, Livorno e Massa-Carrara¹³², e l'inaugurazione nel 1927 dell'insegnamento di Storia dell'arte presso la Facoltà di Lettere dell'Università vengono a incontrarsi con nuove condizioni culturali.

Quanto alla raccolta di volumi voluta dallo stesso Bellini Pietri, la sua valorizzazione rientra nel progetto di generale rinnovamento del museo, ipotizzato dal Soprintendente Bacci che fu in carica a Pisa dal 1910 al 1923¹³³. È da questo primo nucleo che si sviluppa, con continui incrementi, un consistente patrimonio bibliografico specializzato nella storia dell'arte, la cui importanza è sempre più riconosciuta, sull'onda anche di una spiccata attenzione internazionale alle biblioteche dei musei, come si legge ancora in "Mouseion" del 1930: «*Les bibliothèques des musées, en contribuant de tout leur pouvoir, à répandre la science, concourent d'une manière extrêmement efficace à l'accomplissement intégral de l'oeuvre éducative des musées*»¹³⁴.

Tale patrimonio fu ampliato prima da Mario Salmi e Matteo Marangoni e successivamente, nel secondo dopoguerra, da Carlo Lodovico Ragghianti, quando l'Istituto di Storia delle Arti, verrà ad affiancarsi al nuovo Museo Nazionale di San Matteo, contribuendo a fare dell'istituzione museale un rilevante polo educativo e vitale.

Un primo corso di storia dell'arte, sulla scultura fiorentina del Quattrocento, era stato impartito nell'anno accademico 1925-26 da Matteo Marangoni, allora nel ruolo di ispettore della Soprintendenza di Firenze, mentre il primo titolare della cattedra di Storia dell'Arte alla fine del 1927, fu Mario Salmi¹³⁵, uno degli allievi del perfezionamento di Adolfo Venturi a

¹³² Dal 1909, quando il Ministero dell'Istruzione Pubblica istituisce il primo ufficio di tutela del patrimonio storico e architettonico della Toscana occidentale, fino al 1923, la Soprintendenza ai Monumenti per le province di Pisa, Lucca, Massa e Livorno ha sede a Pisa.

¹³³ La riduzione del numero delle Soprintendenze da 47 a 25, col Regio Decreto n. 3164, del 31 dicembre 1923 dal R.D., accorpandole nei due settori all'antichità e all'arte medievale e moderna, trasferì a Firenze le competenze regionali. Si deve alla legge n. 823 del 22 del maggio 1939 che ripristinò la rete delle 58 Soprintendenze distribuite sul territorio nazionale, l'istituzione a Pisa della Soprintendenza mista, ai Monumenti e Gallerie. Al vertice della quale, dopo la breve pausa di Nello Tarchiani, critico e museologo, che morì nel 1941, subentrò la temporanea reggenza di Riccardo Pacini, fino al 1luglio 1943, seguita poi dalla nomina di Piero Sanpaolesi.

¹³⁴ LUCAS 1930, p. 51.

¹³⁵ Mario Salmi (1889-1980), affianca soprintendenti e funzionari del Ministero nell'opera di ricostruzione, come

Roma, poi trasferitosi a Firenze, lasciando la titolarità dell'insegnamento allo stesso Marangoni. La scuola fu ubicata nell'area contigua al San Francesco, in un edificio in stile neo-trecentesco realizzato su progetto di Francesco Bernieri, ingegnere capo del Comune di Pisa¹³⁶. Con la presenza della scuola¹³⁷ si viene a incardinare sul museo un processo di elaborazione di nuove linee di ricerca, portate avanti dallo stesso Marangoni negli anni compresi tra il 1927 e il 1938, quando lavora al suo memorabile *Saper vedere. Come si guarda un'opera d'arte* – edito nel 1933 dalla casa editrice milanese Treves con numerose ristampe successive, italiane straniere. Uno studio che voleva fornire un metodo per la comprensione e il riconoscimento dei valori figurativi, soprattutto attraverso il diretto contatto con l'opera d'arte, che fu arricchito anche dalla presenza di artisti e critici del calibro di Roberto Longhi, Lionello Venturi, Carlo Carrà, con cui si confrontò la schiera dei suoi allievi, tra cui Carlo Ludovico Ragghianti.

dimostra la sua partecipazione alla monografia del 1950, *La ricostruzione del patrimonio artistico italiano*, a cura del Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale delle Antichità e delle Arti. Col Soprintendente Piero Sanpaolesi tesse proficue relazioni, come dimostra anche il numero della rivista «Belle Arti» del 1951.

¹³⁶ Fa parte della commissione giudicatrice (con Gustavo Giovannoni, Ghino Venturi, Piero Cupello, presidente Corrado Ricci) del Concorso per il Piano Regolatore della città e della marina di Pisa, cfr. Comune di Pisa, tip. Comunale, Pisa 1931.

¹³⁷ Convenzione tra il Museo Civico e la Scuola Universitaria di Storia dell'Arte del 17 ottobre 1929, dove si specificano obiettivi e impegni, mentre il comune concede in uso perpetuo e gratuito alla R. Università l'uso del Museo Civico per l'insegnamento della storia dell'arte, Museo Civico di Pisa, AGSPi.



Felippo de'

1577



San Matteo,
Nuova sede
del Museo di
Pisa, schema
prospettico,
P. Sanpaolesi,
s.d. (ipotiz-
zabile 1945),
ADSPi.

Il tempo della ricostruzione

La cesura della guerra catalizza un lungo e vivace dibattito tra le istituzioni cittadine sull'utilizzo degli edifici¹ diffusi soprattutto lungo le rive cittadine dell'Arno che nel corso del secolo precedente avevano iniziato un processo di patrimonializzazione pubblica. Un processo che, a Pisa come altrove, pone a confronto questioni di metodo sul restauro e riuso di edifici monumentali danneggiati, questioni che qui focalizziamo sulla tutela del patrimonio architettonico-artistico e la ricollocazione in un ambito museale, anche di quelle opere rimaste "senza casa", perché private del loro contesto di appartenenza. La dimensione critica dell'approccio alle preesistenze e l'affermarsi di una concezione museale innovativa rappresentano i due versanti dialettici che inducono a riflettere su come questi aspetti abbiano orientato i criteri di ordinamento e allestimento museale e come la cultura del restauro, se osservata attraverso l'intreccio delle vicende poste dalla ricostruzione, abbia contribuito a indirizzare le scelte di conservazione e di funzione dei lungarni. Il nodo di questo dialogo è rappresentato dal nuovo Museo Nazionale di San Matteo, progettato da Piero Sanpaolesi, Soprintendente ai Monumenti e Gallerie di Pisa², a partire dal 1° luglio 1943, carica che ricoprì fino al 1960, quindi in pieno clima di ricostruzione. Lo spostamento del Museo civico nella sede del San Matteo, in riva di Tramontana, avvia un processo volto alla realizzazione di un sistema museale dei lungarni che segue una visione coerente con la vocazione urbana e con le prospettive della cultura museale internazionale.

Il contesto in cui questo processo ha inizio è quello della città duramente colpita dai bombardamenti incrociati³. Uno scenario devastante su cui più volte hanno ribadito la memo-

¹ Verbale del 10 gennaio 1952, firmato dal prefetto Francesco Mocci Demartis, Palazzo Reale, AGSPi.

² Nel 1939, in concomitanza con l'emanazione della legge n. 39 e successivamente con la n. 823 del 22 maggio "Riordinamento delle Soprintendenze alle Antichità e all'Arte", viene istituita a Pisa una Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie di I classe per le province di Pisa, Apuania, Livorno e Lucca, sotto la guida del Soprintendente Nello Tarchiani. Sul quadro istituzionale, si veda: RUGGERI 2013, p. 13.

³ Sul ruolo strategico di Pisa, si veda: Report of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historical Monuments in War Areas, Washington (D.C.) 1946, p. 83 (traduzione COCCOLI 2017). Nella direttiva delle Forze Alleate del febbraio 1944 che suddivideva le città d'arte italiane in tre categorie in base agli obiettivi militari, Pisa rientra nella C, ovvero in quelle città in cui erano presenti obiettivi militari che dovevano essere colpiti a qualunque costo; sull'argomento si veda BOI 1986, p. 95.

rialistica, la storia sociale e politica, le testimonianze iconografiche e artistiche⁴ fino ai più specifici contributi sul tema⁵.

E se fu l'incendio del Camposanto monumentale a impressionare l'opinione pubblica e a interessare la cultura internazionale, nondimeno colpì l'immagine delle macerie dei lungarni diffusa attraverso numerosi reportage. Tra tutti, è quello di Deane Keller, militare e professore universitario di Storia dell'Arte, ufficiale della V Armata statunitense, chiamato a Pisa dal 2 settembre 1944 proprio per censire i danni subiti dal patrimonio culturale, che restituisce lo scenario devastante dei lungarni nel quadro di una città ancora incandescente⁶. Se poi si passa dal caotico e diffuso cumulo di macerie a una visione ravvicinata degli edifici, sfilano i resoconti, agli atti della Soprintendenza pisana, sui danni dei palazzi dei lungarni, quasi tutti destinati a funzioni pubbliche che merita qui richiamare: «... Palazzo Pretorio, lo stesso Palazzo Comunale, il Palazzo sede dell'Amministrazione Provinciale, la sede della Prefettura, il Palazzo Reale sul Lungarno Mediceo, la Questura, l'Intendenza di Finanza, il Palazzo della Sapienza e numerosi Istituti Universitari, [...] la Cittadella con la sua caratteristica Torre, le costruzioni del Giardino Scotto, molte chiese monumentali come San Paolo a Ripa d'Arno...»⁷.

In tale contesto, a Pisa come anche a Firenze bombardata nella stessa estate del 1944, i lungarni risultano le zone principalmente colpite, in particolare le aree in corrispondenza dei ponti⁸, obiettivi chiave per bloccare l'avanzamento dei nemici. Ingenti sono dunque i danni subiti dagli edifici e le lacune che interrompono la continuità di quella cortina che aveva contribuito a costruire l'immagine della città lungo le rive. Il crollo dei quattro ponti, che univano le due sponde del centro cittadino, investirono drammaticamente vasti tratti di edificato caratterizzati da rilevanti episodi monumentali.

Se abbiamo altrove focalizzato i temi della ricostruzione dei lungarni, le convergenze (e anche divergenze) tra l'azione della Soprintendenza, del Genio Civile, del Governo alleato, la ricognizione del patrimonio danneggiato, la catalogazione dei beni mobili e immobili, i piani di ricostruzione e la loro incidenza sulle singole realtà, sugli episodi monumentali e sul patrimonio diffuso, è qui il caso di richiamare i nodi del dibattito

⁴ Tra questi: GATTAI 2001; MARCETTI 2002; FERRARA, STAMPACCHIA 2004; CASTELLI 2004. Per un'esauritiva documentazione fotografica, di particolare interesse sono i repertori militari nella mostra a cura di BATINI, PEZZINO 1995; sugli artisti: MICELI 2004; RENZONI 2014.

⁵ GIUSTI 2021.

⁶ D. Keller, Deane Keller Papers, Yale University, Box 21, Folder 32, relazione 7 set. 1944. (Traduzione di E. Franchi, in FRANCHI 2006, p. 92). Prima delle Forze Aeree alleate quindi dei tedeschi che cercarono di contrastare l'avanzata degli americani nel giugno 1944.

⁷ Enrico Pistolesi, allora assessore alla cultura del Comune di Pisa, ammette di scrivere «a memoria e quindi quasi certo di aver dimenticato molte cose», PISTOLESI 1954, pp. 18-19.

⁸ Sulle vicende storiche dei ponti sull'Arno, si veda: GURRIERI, BRACCI, PEDRESCHI 1998; su quelli pisani: TOLAINI 2005.

che, nella complessità delle tematiche e diversità dei contesti, acquista una portata non solo nazionale. Lo hanno dimostrato studi recenti, mettendo a confronto diverse realtà, attraverso versanti speculari e analisi comparate dei meccanismi istituzionali, delle normative e metodologie sul come ricostruire a fronte delle conseguenze materiali e immateriali della devastazione bellica⁹. Tali studi hanno contribuito a far comprendere il senso stesso del riedificare sulle macerie di una guerra pervasiva che vide un particolare coinvolgimento della collettività in un processo di presa di coscienza del patrimonio e dei suoi valori identitari, al tempo stesso l'eccezionalità delle devastazioni del *patrimoine martyr*¹⁰ accende un dibattito memorabile con ripercussioni di lunga durata sui parametri della ricostruzione, contribuendo alla revisione degli stessi principi costitutivi degli sviluppi della disciplina del restauro.

Un dibattito critico, dunque, scandito da fondamentali momenti di sintesi, a partire dal primo congresso internazionale di architetti e tecnici dei Monumenti storici (Parigi 1957)¹¹ seguito da quello del 1964 che portò all'approvazione della Carta di Venezia. L'eccezionalità della situazione, sottolineata dall'Inspecteur Général des Monuments historiques Jean Verrier, nell'introduzione al catalogo della mostra, allestita in occasione del Congresso di Parigi¹², comportava un primo confronto sulle metodiche d'intervento e la ricerca di una linea unitaria, meditata e consapevole, rispetto alla diversità delle situazioni e dei singoli contesti. Una rassegna di casi europei, dove Pisa è presente con il restauro del Camposanto monumentale¹³ diretto da Piero Sanpaolesi, che curerà la mostra di Palazzo Grassi del '64, con il gruppo di collaboratori formato da Nello Bemporad, Marco Dezzi Bardeschi, Mario Negri, Renato Padoan¹⁴, allestita in occasione del Congresso Internazionale degli Architetti e dei Tecnici dei Monumenti storici.

A partire quindi da una letteratura ormai consolidata sul tema, la distruzione delle città italiane a seguito dei bombardamenti della seconda guerra mondiale è il dato dal quale la storiografia recente¹⁵ fa partire la rete di conoscenze su specifici casi di studio, nel contesto di normative e linee di indirizzo nazionali. L'intento di tali ricerche è quello di sistematizzare le fonti documentarie, analizzare gli esiti del processo progettuale, alla luce di un dibattito

⁹ Sul panorama europeo: VOLDMAN 2000; BULLOCK, VERPOEST 2011; TIG SØRENSEN 2015. Si vedano inoltre i numeri monografici di «Storia urbana» sull'Italia (nn.114-115/2007), Germania (n.129/2010), Giappone (nn. 140-141/2013), sulla Francia (n.155/2017), Gran Bretagna (n.158/2018).

¹⁰ DÉTRY 2014, 2020.

¹¹ CONGRÈS INTERNATIONAL CHAILLOT 1957.

¹² *Ibidem*, J. Verrier, «Les dévastations de la guerre de 1939-1945 ont imposé en France comme dans la plupart des pays européens, des travaux de remise en état d'une ampleur exceptionnelle».

¹³ Paris, Palais de Chaillot, Congrès International des Architectes des Monuments Historiques, Panneau d'exposition, Pisa. Camposanto. Restauro dell'edificio, La documentazione relativa al riallestimento degli affreschi gravemente danneggiati del Camposanto a Pisa, era stata pubblicata nella VI Mostra dei Restauri del marzo 1949, curata dall'Istituto Centrale del Restauro.

¹⁴ ICOMOS 1971, p. LX-LXI

¹⁵ TRECCANI 2007, 2008, 2011; CASIELLO 2011; DE STEFANI, COCCOLI 2011.

teorico che si rafforza proprio in quegli anni, per l'incalzare delle problematiche d'intervento a breve e medio termine, coinvolgendo architetti, urbanisti, amministratori, divisi tra le istanze dell'innovazione e dell'affermazione del linguaggio moderno, i criteri di ambientamento, i rifacimenti à l'*identique*, mentre si profilavano problematiche sociali cogenti che mettevano in campo il diritto alla casa, la progettazione delle periferie, i fenomeni migratori¹⁶. Ed è nel quadro nazionale di tali riflessioni e bilanci che s'inserisce l'indagine sui meccanismi e le metodologie con le quali le distruzioni del patrimonio hanno investito le scelte della ricostruzione di una città come Pisa. Un quadro che va tuttavia ricondotto alla pluralità di azioni, istituzioni, soggetti, e soprattutto riletto con lo sguardo lungo, capace di andare oltre i tempi della ricostruzione d'emergenza per consentire di misurare con il necessario distacco critico le conseguenze della distruzione e ricostruzione, su cui si focalizza l'attività di Sanpaolesi, soprintendente di Pisa e progettista del nuovo museo sul lungarno. Un processo di revisione critica che matura e va precisandosi entro un progressivo distacco dalla prima e compulsiva fase di "salvataggio emergenziale", come dimostrano le stesse riflessioni introduttive alla mostra di Venezia del 1964, complementare alla «fondamentale azione di chiarificazione metodologica che il Convegno è chiamato a svolgere: la tutela del patrimonio monumentale ha ovunque assunto un livello concettuale e tecnologico che rispecchia l'approfondimento e l'estensione da esso raggiunta in ogni nazione d'antica tradizione. Sia nel caso in cui si debba mantenere la struttura e l'aspetto urbano delle antiche città, che nel caso in cui l'interesse di ricerca sia rivolto verso singolari contesti storici o verso singoli edifici emergenti dal tessuto connettivo degli agglomerati urbani in espansione, i criteri e le modalità tecniche d'intervento si sono in questi ultimi anni decisamente perfezionati e sono state oggetto di un'approfondita revisione per l'ampia possibilità ora consolidata, di verificare la casistica dei restauri condotti sotto lo stimolo e l'urgenza della ricostruzione bellica [...]. La vastità dei temi che l'intervento pone al restauratore sia sul piano critico che su quello scientifico ed operativo è tale che le parallele ricerche svolte dai tecnici in casi confrontabili riescono di grande reciproca utilità per la verifica delle scelte compiute e dei risultati raggiunti per la sempre maggiore diffusione culturale di quei criteri che si presentano direttamente trasferibili da un caso all'altro e possono dunque che si presentano direttamente trasferibili da un caso all'altro e possono dunque essere ulteriormente approfonditi [...].

¹⁶ Argomenti che innescarono un ampio confronto nazionale sia attraverso riviste come "Domus", "La città nuova", "Casabella", "Casabella/ Continuità", "L' Architettura", sia attraverso congressi, come quello dell'XI Triennale, Attualità, urbanistica dell'ambiente antico (Milano settembre 1957), presieduto da Roberto Pane, Agnoldomenico Pica, Mario Labò.

La mostra attualmente ordinata a Palazzo Grassi in occasione del Secondo Congresso internazionale degli architetti e tecnici dei monumenti ricollegandosi alla Mostra del restauro nella precedente esposizione di Parigi del 1957 vuole appunto, nella varietà delle esperienze offerte illustrare proprio i due aspetti più interessanti ed attuali della tutela e della conservazione dei monumenti...»¹⁷.

«...vivo e deciso in tutti era il desiderio di riprendere le ferite, di curare insieme a queste anche i vecchi mali in un'ansia di rinnovamento che poneva problemi, come avviene sempre, d'altra parte, alle società umane vitali e consapevoli»¹⁸.

È Piero Sanpaolesi, a riflettere sul bilancio della sua attività. A lui spettò la gestione di un'impresa complessa che implicava consapevolezza e responsabilità soprattutto nella fase emergenziale: protezione, censimento dei danni e ricostruzione del patrimonio monumentale delle province della giurisdizione (oltre a Pisa, comprendeva anche Lucca, Livorno e Massa Carrara). Non solo le decisioni tecniche e amministrative più immediate, a lui competeva un ruolo organizzativo più ampio e articolato, di interfaccia con altri quadri istituzionali come il Genio Civile¹⁹, i diversi settori ministeriali e le amministrazioni locali, ma anche di gestione del personale e soprattutto di reclutamento di figure specializzate in grado di fronteggiare le urgenze avviando al contempo un proficuo confronto fra studiosi di diversa provenienza, formazione e competenza.

Il quadro che gli si presentava nell'autunno del 1944 era talmente grave da non consentire di quantificare con precisione l'entità dei danni subiti dal patrimonio monumentale, a causa della difficoltà logistiche e organizzative nello svolgere le ricognizioni all'interno della città. Molte zone erano ancora minate e pericolose o comunque difficili da raggiungere perchè separate dal corso dell'Arno ormai privo di ponti. Inoltre, l'impossibilità di procedere in campagne fotografiche per un divieto militare rimasto in essere fino al gennaio 1945 limitava ulteriormente la possibilità di operare con pronti interventi mirati. La stessa memoria pubblicata nel decennale della liberazione rievoca con minuzia di dettagli la sequenza delle operazioni di salvataggio e di restauro. Solo il censimento del Soprintendente e dei suoi collaboratori arriva a delineare un quadro più preciso dei danni, che rimanda tuttavia a più puntuali valutazioni caso per caso di «uno dei più insigni e ricchi patrimoni artistici di Italia»²⁰.

¹⁷ *Seconda Mostra internazionale del restauro monumentale*, (1964) 2006.

¹⁸ SANPAOLESI 1954.

¹⁹ Il decentramento amministrativo delle competenze del Genio Civile risale al 1945 con l'istituzione provvisoria dei Provveditorati regionali alle opere pubbliche (già Ispettori generali compartimentali), cui spettava la gestione tecnica, amministrativa ed economica dei lavori e dei servizi di competenza del Ministero dei Lavori Pubblici. Tale decentramento fu definitivamente sancito dal decreto del Presidente della Repubblica 30 giugno 1955, n. 1534.

²⁰ SANPAOLESI 1954.

Il nostro osservatorio è qui circoscritto alla tematica museale, un settore centrale del dibattito internazionale del secondo dopoguerra, crocevia tra progetto di restauro e design, provvedimenti di tutela e patrimonio architettonico-artistico, che a Pisa trova un fertile terreno di sperimentazione. Come sottolinea Tafuri, l'architettura museale è tra i «temi principali dibattuti negli anni cinquanta», sottolineando «l'incontro fra la memoria e il nuovo», dove «l'architettura, contaminandosi con gli antichi reperti, riconosce la legittimità della propria tradizione»²¹.

Il San Matteo, dopo un primo entusiastico consenso, nel quale si riconoscono a Sanpaulesi qualità innovative nel contemperare il recupero di un edificio storico con l'ordinamento museale, è sottoposto già negli anni '80, a soli trent'anni dall'inaugurazione, a uno smontaggio pezzo per pezzo, in nome di acritiche valutazioni "tecniche" con un conseguente depotenziamento delle sue capacità comunicative e di fruizione. Sono queste e non solo le ragioni che concorrono a fare dell'esperienza del San Matteo una vicenda criticamente emarginata dalla storiografia dell'architettura.

Ripercorrerne la genesi significa riposizionare su più puntuali canali storici un'esperienza che si qualifica per il tono minimalista di un progetto, condotto a ridosso del conflitto, in nome dell'ottimizzazione del rapporto tra tempi di realizzazione e contenimento delle risorse, ragioni che portarono a uno sviluppo dell'esperienza stessa tutto interno all'organismo di tutela e tutta incentrata sull'unicità e l'eccellenza del profilo culturale di architetti, storici dell'arte, disegnatori e tecnici. Ed è proprio da qui che prende il via quell'approccio italiano alla museografia (pressoché contemporanea è la sistemazione di Palazzo Bianco con allestimento di Franco Albini inaugurato nel 1950), capace di produrre capolavori universalmente riconosciuti. In tal senso il San Matteo acquista valore di testimonianza di quell'incontro virtuoso tra arte e museo, tra museografia e museologia, che ha contribuito a generare, attraverso confronti e modelli di riferimento internazionali, quella forma museale e quella cultura del restauro come atto critico. Si pensi ancora a Roberto Pane, Renato Bonelli e poi Cesare Brandi, e al cosiddetto "restauro critico" radicato nel dibattito e negli interventi post-bellici che trovò espressione nell'unicità di quel contesto storico-culturale.

Museografia e museologia nel secondo dopoguerra

«Il Museo Nazionale posto nell'ex convento di San Matteo lungo l'Arno, è tra i musei italiani che potrebbero essere segnalati come modello, per suggestione dell'ambiente, luminosità, distribuzione razionale di pitture e sculture ben visibili negli spazi chiari», scrive Guido

²¹ TAFURI 2002 [1986], p. 67.

Piovene nel suo *Viaggio* nell'Italia postbellica, commissionato dalla RAI fra il maggio del 1953 e l'ottobre del 1956. Ne fa notare la singolarità, «qualcosa di molto diverso dai musei affastellati che ancora si vedono altrove»²².

Inaugurato nel 1949, nel pieno dell'emergenza della ricostruzione, il museo di San Matteo rappresenta non solo il punto di riferimento della rinascita della città e della sua identità artistico-culturale, ma una sintesi significativa dei temi del dibattito internazionale sulla cultura e la prassi museologica e museografica. Un panorama denso di esperienze e di confronti su aspetti epistemologici, socioculturali, formativi, tecnico-progettuali, dove le punte più avanzate della museografia internazionale offrono contributi sperimentali, tanto nell'organizzazione spaziale come nel progetto di esposizione, nel disegno degli elementi e nella scelta dei materiali di allestimento o negli specifici settori illuminotecnico e impiantistico. Con questa realtà s'interfaccia Piero Sanpaolesi che sviluppa il tema espositivo in tutto il suo percorso professionale, a partire dall'esperienza del 1935 con la “mostra dell'arte italiana” al Petit Palais di Parigi, dove cura l'allestimento e le operazioni di pulitura dei dipinti e, contestualmente, la pubblicazione, sulla rivista “Mouseion”, di un articolo su un dato molto tecnico, riguardo ai sistemi di imballaggio per il trasporto delle opere d'arte²³. Si susseguono le occasioni di restauro di edifici con destinazione espositiva, legate al suo ruolo presso la Soprintendenza ai monumenti e gallerie di Firenze, per la quale allestisce nel 1933-34 il “Nuovo laboratorio di restauro dei dipinti” della Galleria degli Uffizi e nel 1934, la mostra del “Tesoro di Firenze Sacra”²⁴. Il primo impegno museale risale al 1938, con l'allestimento della Collegiata di Empoli²⁵, dove realizza il “soffitto illuminante”²⁶, un tema che svilupperà nel San Matteo, perfezionandone i meccanismi funzionali. Un'esperienza che si misura negli stessi anni con la sistemazione del museo di villa Guinigi a Lucca, dove Sanpaolesi svolge un percorso narrativo “purista” coerente con il restauro dell'edificio quattrocentesco e, solo pochi anni dopo il San Matteo, con la Galleria Sabauda di Torino (1953-57) su invito della curatrice Noemi Gabrielli²⁷. Non secondari, nell'affinare l'esperienza dell' esporre, sono gli allestimenti che, in veste di Soprintendente, Sanpaolesi realizza per esposizioni temporanee, tra cui le mostre di arte sacra di Pisa (1955) e di Lucca (1957), quella del Cigoli a San Miniato (1959) e la musealizzazione di raccolte, tra cui: i musei diocesano e comunale di Volterra e di Camaione, la Pinacoteca nel Palazzo Ducale di Lucca, il museo di Villa Fabbricotti

²² G. Piovene, *Viaggio in Italia*, Mondadori Milano, 1957.

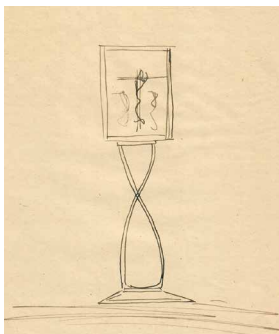
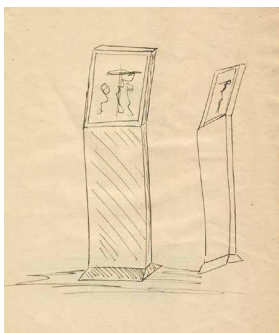
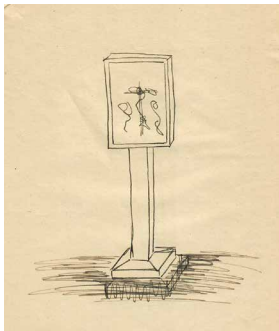
²³ SANPAOLESI 1935.

²⁴ Elenco nominativo dei principali restauri di edifici monumentali compiuti dall'architetto Sanpaolesi, Curriculum vitae, p. 44, APSFi.

²⁵ Empoli. Collegiata. Nuovo museo, restauro del Chiostro, *Ivi*, p. 43 e della Canonica.

²⁶ SANPAOLESI 1949.

²⁷ Per un affondo documentario in merito, si veda: SPINOSA 2011, pp. 189-195.



di Livorno, la nuova sala del museo dell'Opera del Duomo di Pisa²⁸. Sono noti ancora i suoi numerosi apporti critici sull'argomento, tra cui la partecipazione a congressi, come quelli di Palermo sulla Museografia (1954) e di Perugia sulla Museologia (1957), ma soprattutto il contributo su *Il fine della museologia*, alla mostra della Triennale del 1957, dove egli cura la sezione specifica.

In questo percorso, San Matteo rappresenta l'esperienza cardine, risultato di una progettualità a tutto tondo rispetto alla singolarità del complesso, che risulta straordinaria per impegno nello scenario nazionale. Ciò, per la particolare situazione del contesto storico-ambientale in cui il nuovo museo si colloca, rispetto al quale Sanpaolesi esercita un'azione coordinata, immanente a problematiche più vaste di carattere culturale, urbanistico e architettonico, come spiega fin dalla scelta della nuova ubicazione: «In tal modo, portato sul lungarno, la sua accessibilità è notevolmente aumentata e lo sarà anche di più nello sviluppo della città che è previsto debba avvenire anche per l'ubicazione dei nuovi ponti, soprattutto lungo il corso dell'Arno»²⁹. In tal senso, ricomponendone le radici storiche e le ragioni funzionali, la scelta del sito spinge in direzione museale la vocazione culturale dei lungarni, avviando un processo che si andrà concretizzando nei decenni successivi.

Se il tema è stato affrontato nell'ambito dell'attività del Soprintendente³⁰, un ulteriore affondo sul tema del San Matteo, anche alla luce dei nuovi materiali documentari, può trovare espressione nel particolare contesto storico-culturale che riflette i contenuti di un più ampio dibattito internazionale sulla questione museale. Dalla Conferenza di Madrid, organizzata dall'Office International des Musées nel 1934³¹, tale dibattito assunse, nell'immediato dopoguerra, gli accenti di un cambiamento radicale, polarizzato sul rapporto tra spazio, opera, pubblico, comunicazione, ed



San Matteo, Nuova sede fel Museo di Pisa, schizzi di leggio, P. Sanpaolesi, s.d. (ipotizzabile 1945), APSFi.

²⁸ *Curriculum vitae*, p. 44, APSFi.

²⁹ Relazione sull'adattamento a sede del Museo nell'ex Monastero di San Matteo in Pisa [dicembre 1949], APSFi.

³⁰ Si veda in particolare il capitolo dedicato: SPINOSA 2011, pp. 177-192.

³¹ La Conferenza Internazionale *Muséographie, architecture et aménagement de musées d'art*, organizzata a Madrid nell'ottobre del 1934, rappresentò un momento cruciale per le riflessioni sull'ordinamento e sull'allestimento dei musei in Europa e negli Stati Uniti, dibattito già al centro dei lavori dell'appena fondato Office International des Musées che ne fu il promotore. Numerosi sono gli studi sull'argomento, tra i più recenti: JAMIN 2014; JAMIN 2017.

educazione, in breve, aperture al grande pubblico e ricerca di nuovi linguaggi³². Molte le convergenze intorno all'esperienza di Pisa: la città che rinasce dalle devastazioni belliche, un patrimonio storico artistico di eccezionale importanza, un ambiente culturale particolarmente fecondo e unico nel panorama nazionale, animato dalla presenza di storici dell'arte come Mario Salmi, Matteo Marangoni, Franco Russoli, Giorgio Vigni, con cui Sanpaolesi s'interfaccia sul problema della tutela del patrimonio storico-artistico e con l'anteprima della mostra sul Trecento che proietta l'episodio espositivo in una rete di relazioni con museografi, conservatori, architetti, protagonisti del rinnovamento dei musei italiani dell'immediato dopoguerra. Come in proposito sottolinea Carolina Di Biase:

«Dopo il '45 si torna a discutere sul significato del museo, sulle ragioni e i criteri di selezione delle opere destinate a diventare protagoniste, sul rapporto tra allestimenti permanenti e mostre temporanee»³³.

Quella in campo museale, è per Sanpaolesi un'esperienza di lunga durata che giunge fino agli anni '70 col progetto per il Museo Iran Bastan di Teheran³⁴, esperienza incentrata sulla ricerca di organicità tra le arti e l'architettura, sia nel percorso narrativo, sia nella musealizzazione del laboratorio di restauro, concepito come deposito organizzato per gli studiosi, che conferma la complessità del progetto incentrato sull'opera d'arte, a partire dal restauro dell'edificio, organismo unitario di architettura e di prodotti artistici, luogo di studio diretto delle opere, momento sperimentale della teoresi. In questo percorso Sanpaolesi interagisce prima con Salmi e Marangoni poi con Ragghianti, nel portare avanti il comune pensiero del museo come opera viva e «attivamente operante», luogo di educazione alla visione. Come lo stesso spiega nella Relazione sull'organizzazione del percorso museale, quando verifica la disponibilità degli spazi per la Scuola di Storia dell'Arte annessa al Museo, oltre che per i laboratori di restauro, la Biblioteca, i depositi di dipinti e opere d'arte³⁵.

Centrale al progetto è il rapporto tra qualità dello spazio e percezione delle opere, tema su cui Sanpaolesi più volte ritorna nelle sue narrazioni sui criteri dell'ordinamento e sulla razionalizzazione della circolarità del percorso. Il suo è un taglio multidisciplinare, che lo porta a concepire il museo non solo come luogo di esposizione e di conservazione, ma soprattutto di esperienza nella percezione e nello studio storico-artistico. Con questa apertura alla conoscenza e allo studio, documentata anche dal carteggio privato con curatori di musei e di

³² Dal 1948 l'Unesco pubblica la rivista *Mouseium*, che in quegli anni dà particolare rilievo alle esperienze italiane (vi scrivono Vigni, Minissi, Albini, Molajoli e molti altri).

³³ DI BIASE 2016.

³⁴ Iran, APSFI.

³⁵ *Ibidem*.

esperti d'arte³⁶, acquista nuova luce l'esperienza del San Matteo. Non solo. Questa si arricchisce ora di quasi duecento disegni, tra rilievi, schizzi, vedute, dettagli esecutivi di apparecchi illuminanti, di lucernari, di leggi: tali materiali consentono di ricondurre ai punti della stessa Relazione del '49 l'apparato grafico e iconografico, attestando il processo progettuale dell' "organismo museo" - per usare la stessa definizione dell'autore - condotto coerentemente dalla grande alla piccola scala e sempre attento al minimo dettaglio. È soprattutto nella ricerca di ottimizzare i sistemi di illuminazione su cui Sanpaolesi articola gran parte della sua Relazione e del progetto che si avverte l'attenzione alle esperienze internazionali, alle buone e cattive pratiche da lui stesso richiamate. Qualità e intensità della luce, laterale e dall'alto, naturale e artificiale, sono i parametri di una ricerca sperimentale che implica anche la possibilità di apportare eventuali correttivi, per ottenere quell'uniformità di distribuzione in relazione allo «sviluppo delle pareti utili per l'illuminazione», come precisa ancora nella Relazione.

Da qui si profila un impegno a tutto campo nel rinnovamento intellettuale ed etico del progetto e della funzione del museo e, in simmetria, del restauro del monumento impostato sulla peculiarità delle opere da esporre, sulla loro conservazione in condizioni microclimatiche ideali e sulla sperimentazione di tecniche e sistemi capaci di valorizzarne la fruibilità.

La ricerca condotta da Sanpaolesi in ambito museale trova un momento di sintesi nella mostra sulla Museologia dell'Undicesima Triennale del 1957, curata insieme a Franco Russoli e Felice Casorati³⁷, all'indomani dell'allestimento della Galleria Sabauda di Torino, diretta da Noemi Gabrielli³⁸ che seguì l'esperienza-cardine del San Matteo. Alla base è l'esigenza di fare il punto sui «differenti orientamenti che hanno caratterizzato in questi ultimi decenni le diverse soluzioni museologiche europee e specialmente italiane»³⁹. Facendo riferimento al vivace dibattito internazionale, in relazione al problema «assai controverso» sul rapporto tra museografia e museologia, Sanpaolesi esprime con chiarezza l'esigenza di una sinergia tra la dimensione interdisciplinare del tema museale e le nuove prospettive progettuali.

³⁶ Si cita, fra i vari documenti in tal senso significativi, il carteggio con le istituzioni museali americane quali The Cloister-The Metropolitan di New York e The Department of the History of Art of Yale University, Corrispondenza, APSFi.

³⁷ Mostra di museologia, Milano XI Triennale 1957. Ordinamento: Felice Casorati, Franco Russoli, Piero Sanpaolesi; allestimento: Franco Albini, Giuliano Cesari, Piero De Amicis, Franco Minissi, Bruno Molajoli, Pierangelo Pallavicini, Fulvio Raboni, Ferruccio Rezzonico. Giorgio Vigni... Si veda: DI BIASE 2016, cit.; SANPAOLESI 1962.

³⁸ Sull'intervento alla Galleria Sabauda, che nel 1959 riapre con un nuovo allestimento, si veda: SPINOSA 2011, pp. 194-196.

³⁹ P. Sanpaolesi, *La mostra della Museologia alla XI Triennale*, 1957, APSFi.

Lo fa, a partire dalla definizione “disciplinare” della museografia, nell’introdurre la sezione che molto significativamente s’inserisce nel “quadro complessivo dell’architettura moderna”. Sanpaolesi afferma infatti l’appartenenza della “museografia” all’architettura, offrendo una visione interdisciplinare, di confronto e interconnessione tra saperi e pratiche, mentre conferma le finalità del museo come laboratorio culturale in progress:

«(La museografia) comprende tutto quanto attiene alla costruzione, all’ordinamento e al funzionamento del museo, come statuto vivo e aggiornato di cultura, riunisce una notevole quantità di attività affini, ma diverse che nel momento dell’ideazione architettonica sono principalmente volte a soddisfare con ogni mezzo alle esigenze della conservazione e della presentazione»⁴⁰.

Questa affermazione implica un aspetto centrale della progettazione museale: il superamento di un sapere frazionato, a fronte di una realtà complessa come il museo, che implica una visione ampia e il coinvolgimento di discipline diverse, dando valore aggiunto alla potenzialità e ricchezza di un ambito creativo allora nuovo. Un ambito di cui Sanpaolesi legittima la vocazione sperimentale, l’unicità e irripetibilità di ogni progetto a fronte dell’impossibilità di far riferimento a schemi predefiniti, a fronte soprattutto di preesistenze da rifunzionalizzare. Come afferma:

«Il tema architettonico è dei più complessi e seducenti, vuoi per la novità dell’assunto che offre un campo vasto e invita a tentare liberamente nuove vie, data la mancanza di modelli da seguire e la contemporanea difficoltà di prestabilire un tipo, vuoi per le possibili soluzioni dei numerosi e delicati problemi tecnici che esso propone e vuole risolti con accuratezza di tecnica e sensibilità estrema, in vista della funzione formale degli elementi architettonici chiamati a non competere, pur conservando tutta la loro dignità, con le opere d’arte cui faranno da cornice e da fondo»⁴¹.

Dal San Francesco al San Matteo

La visione progettuale di Sanpaolesi emerge già dagli studi preliminari che sorreggono le motivazioni della scelta di spostare le collezioni dal complesso conventuale di San Francesco a quello di San Matteo. Egli pensa il museo non come contenitore di opere da rifunzionalizzare, ma come polo culturale integrato con il contesto urbano, evidenziando una nuova sensibilità nel rapporto tra museo, città e percorsi del turismo, da indirizzare lungo il corso del fiume; un percorso non alternativo, bensì dialogante con l’altro polo attrattivo di Pisa costituito dal Campo dei Miracoli. È questo l’aspetto più innovativo e inedito nella lettura dell’opera di Sanpaolesi che è messo subito in evidenza nello studio preliminare, dove sono richiamati i temi dell’accessibilità e delle infrastrutture, legati alla pianificazione urbana nella fase di ricostruzione. Da questo incipit si snodano le diverse scale del progetto: l’analisi

⁴⁰ *Ibidem.*

⁴¹ *Ibidem.*

della struttura esistente, il restauro e le tecnologie impiantistiche, l'allestimento fino a toccare il tema delle aree libere, del chiostro e del giardino.

Il dato di partenza su cui Sanpaolesi fonda la motivazione del cambio di sede, anche per fronteggiare le critiche di alcune frange conservatrici della città⁴², è la valutazione delle collezioni del Museo Civico e il loro incremento, comprese quelle opere “senza casa” per le distruzioni belliche, in rapporto alla vocazione quantitativa e qualitativa dello spazio e ai valori storico-artistici del San Matteo.

Il primo approccio di Sanpaolesi col vecchio Museo Civico, curato da Supino e allestito da Del Moro, risale al 1936, quando è direttore del Laboratorio di Restauro della Soprintendenza di Firenze e viene incaricato dal Soprintendente Giovanni Poggi di compiere sopralluoghi nella sede del San Francesco per accertare lo stato di conservazione di alcuni dipinti, dato che le condizioni del museo erano da anni considerate «veramente deplorabili»⁴³. In quell'occasione, Sanpaolesi riscontrò il pessimo stato di molti dipinti, che presentavano cadute di colore, riconducibili a un eccesso di secchezza ambientale, a repentini sbalzi di temperatura e a un irraggiamento diretto sulle opere per mancanza di schermi⁴⁴.

In una bozza di relazione del 1945⁴⁵ Sanpaolesi conferma tali convinzioni, criticando non solo la parte museografica⁴⁶ curata dall'architetto Del Moro nel 1892-93, ma anche i criteri stessi di un ordinamento che aveva affastellato gli oggetti senza tener conto del contesto spaziale, ribadendone l'«infelice situazione»⁴⁷: «Il San Francesco è irrimediabilmente infelice anche come disposizione planimetrica e dimensioni di sale»⁴⁸.

⁴² La decisione di Sanpaolesi di spostare il Museo Civico dal San Francesco al San Matteo scatena sulla stampa cittadina un acceso dibattito che riflette gli umori di una società come quella pisana schierata tra i sostenitori dello spostamento, ritenuto fondamentale per una “rinascita culturale” di Pisa, e una frangia conservatrice ripiegata su nostalgiche posizioni di regime. Sono queste voci popolari che censurano la scelta della zona del lungarno, ritenuta «visibilmente brulla, monotona, umida», rispetto alla «più centrale e decorosa piazza S. Francesco», richiamando con linguaggio passatista la «zona felicissima, allietata [...] da bellezze artistiche [...] e da bellezze naturali consistenti nel magnifico giardino di accesso». A. Bianchini, *Il Museo Civico e i bisogni della città*, «Il Nuovo Corriere», 28 Settembre 1945, Pisa.

⁴³ Lettera del Soprintendente di Firenze G. Poggi al R. Ministero dell'Istruzione, 28 agosto 1917, Museo Civico, AGSPi.

⁴⁴ Lettera del Soprintendente P. Sanpaolesi al Direttore del Museo Civico di Pisa Prof. Niccolini, Pisa 14 maggio 1936, in merito al sopralluogo e al degrado opere, Museo Civico, AGSPi.

⁴⁵ P. Sanpaolesi, Bozza di relazione della nuova sede del Museo Civico, Pisa 6 marzo 1945, APSFi.

⁴⁶ Sull'evoluzione del significato della museografia, termine coniato nel 1827 dal tedesco Caspar Friedrich Neichel, della museografia come scienza dotata di un suo specifico statuto (1926), fino alla fondazione dell'ICOM (1948) che assegna alla museologia lo studio della storia delle collezioni la cui conoscenza è imprescindibile per la loro tutela e alla museografia gli aspetti legati al funzionamento. Si veda: LUGLI 1992, pp. 27-32; MARINI CIARELLI 2011, pp. 17 e segg.

⁴⁷ P. Sanpaolesi, Bozza di relazione della nuova sede del Museo Civico, Pisa 6 marzo 1945, APSFi.

⁴⁸ «Si tratta in definitiva di corridoi delimitati da pareti che a distanza di circa dieci metri una dall'altra li dividono in salette larghe non più di tre metri e cinquanta. Quindi ad esempio i dipinti grandi non hanno possibilità di neppure mediocri esposizioni perché la massima distanza di fronte alle pareti di maggiore estensione è di non più di tre metri e cinquanta. Questo per citare un altro dei molti inconvenienti del Museo di San Francesco, dove

L'inadeguatezza della concezione ottocentesca del museo é aggravata dall'incremento delle opere, dovuto al moltiplicarsi di donazioni negli anni tra le due guerre, che avevano comportato una sistemazione caotica, con oggetti sempre più addensati per sfruttare al massimo le pareti disponibili⁴⁹. Emerge dunque quell'affastellamento, quella «*froide confusion*» che rende il museo «*insupportable*», per ricordare le note affermazioni di Paul Valéry del 1923⁵⁰, e che richiama subito un tema centrale come quello della selezione delle opere, introducendo non solo i criteri di allestimento messi in atto nel San Matteo, ma la stretta relazione tra museografia e museologia e da qui la multi-interdisciplinarietà del processo nonché la specificità della formazione. Le criticità del San Francesco ruotano quindi sulla mancanza di “vitalità” del museo, che si é progressivamente trasformato «in un mediocre museo provinciale nel quale le opere preziose e di gran pregio (un Masaccio ad esempio, quale solo i grandi musei europei posseggono, un Gentile da Fabriano, un Simone Martini per non citare che tre nomi famosi) si perdono nella tristezza dell'ambiente antiquato e banale quindi scarsamente frequentato e troppo affollato di opere non scelte e mal collocate»⁵¹.

Un quadro, quello tracciato da Sanpaolesi che riflette le critiche militanti alla concezione ottocentesca del museo, tracciando in nuce la via del progetto che porta al trasferimento nella sede del san Matteo. A queste motivazioni concorre anche la ricollocazione unificata delle opere trasferite durante la guerra, che dal 1940, con l'incombere del conflitto, erano state in parte rifugiate nella Certosa di Calci dall'allora Soprintendente Nello Tarchiani⁵²; in parte, nel luglio 1943, dallo stesso Sanpaolesi, neo Soprintendente di Pisa, a Palazzo Pitti⁵³. Proprio

ad esempio i dipinti piccoli, e sono molti, le sculture, i modelli architettonici dovevano essere esposti in sale identiche per calore, dimensioni e illuminazione a quelle dei dipinti medi e grandi, senza considerazioni di differente illuminazione, di differente colore di parete su cui essere appese, senza possibilità di mettere in evidenza convenientemente gli oggetti più noti e più pregevoli; in una uniformità che aveva reso malinconica e poco accogliente una così ricca e variata raccolta». *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ P. Valéry, *Le problème des musées*, «Le Gaulois», le 4 avril 1923, ora in *Oeuvres*, Paris, Pleiade II, 1960, pp. 1290 segg. Tradotto e citato da U. Eco, *Il museo nel terzo millennio*, Bilbao, Conferenza tenuta al Museo Guggenheim di Bilbao il 25 giugno 2001.

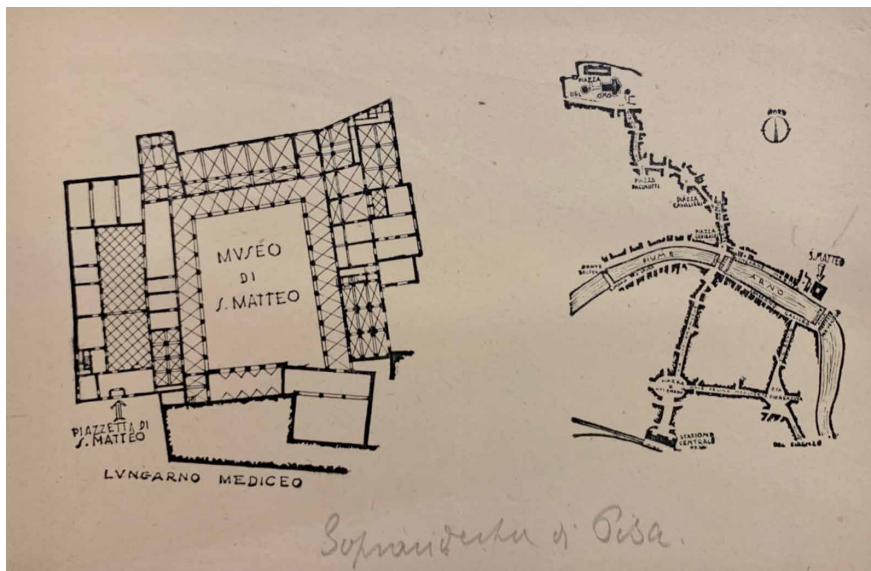
⁵¹ P. Sanpaolesi, bozza di lettera indirizzata al Ministro dell'Educazione Nazionale, s.d., APSFi.

⁵² Nato a Roma nel 1878 da famiglia fiorentina, Nello Tarchiani svolge la sua attività nell'amministrazione delle Antichità e Belle Arti di Firenze in Toscana, tranne la breve parentesi a Bari come Soprintendente tra il 1937 e il 1940, per trasferirsi alla sede di Pisa, dove muore nel 1941. Storico dell'arte e museologo, si occupa della cura e sistemazione di alcuni musei fiorentini: Galleria dell'Accademia e museo di San Marco, Museo Topografico Fiorentino, oggi Museo archeologico nazionale di Firenze, trasferimento della Galleria d'arte moderna, da Via Ricasoli al secondo piano di Palazzo Pitti (1921-1922); dal 1926 al 1937 é Direttore degli Uffizi. Durante la sua carriera cura numerose mostre, tra cui *Ritratto italiano* (1911), *Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento a Palazzo Pitti* (1922), *Esposizione Nazionale*, Palazzo Pitti (1927), *Giardino italiano a Palazzo Vecchio* (1931), *il Tesoro di Firenze sacra nel convento di San Marco* (1932), *Settimana del libro antico e raro* (1932), *Arte italiana al Petit Palais di Parigi* (1935), *Arte gottesca nella Biblioteca Nazionale di Firenze* (1937), *Mostra Medicea* (1939). In collaborazione con Ugo Ojetti e con Luigi Dami, pubblicò *Pittura italiana del Seicento e del Settecento*, nel 1924).

⁵³ Lettera del Soprintendente Sanpaolesi al Prefetto di Pisa, marzo 1944. Relazione dei lavori di protezione antiaerea Pisa, APSFi. «In seguito ad autorizzazione verbale confermata con lettera in data 13 ottobre 143 n, di prof. 5021, nel luglio 1943 fu iniziato il lavoro di rimozione delle opere d'arte (dipinti sculture, arazzi, disegni, monete, miniature, medaglie etc) del Museo Civico di Pisa, dal quale nel 1940 erano state rimosse soltanto alcune delle opere più



Pisa, Museo di San Matteo. Schema planimetrico del museo e dei percorsi di collegamento con gli accessi alla città e con la Piazza del Duomo, disegno a china con scritta a matita, APSFi



su questi argomenti che Sanpaolesi, sostenuto da uno studioso di arte pisana come Enzo Carli⁵⁴, fa leva sul Ministero della Pubblica Istruzione per acquisire le collezioni del Museo Civico, procedendo a riunificare le collezioni, le opere provenienti da chiese gravemente danneggiate o distrutte e da ruderi destinati alla demolizione, oppure recuperate da furti e vendite abusive, che implicavano impegnative campagne di restauro e nuova sistemazione. Su queste premesse, puntualmente documentate in una lettera indirizzata a Cesare Brandi⁵⁵, allora direttore dell'Istituto Centrale del Restauro, si basa l'ipotesi dell'acquisizione statale delle collezioni e del loro trasferimento. Da qui la proposta per la nuova sede del Museo Civico che Sanpaolesi, a pochi mesi dalla liberazione, individuò nell'ex convento di San Matteo⁵⁶.

significative per trasportarle alla Certosa di Calci e precisamente 19 dipinti, 40 sculture, 34 arazzi di grandissimo pregio, 227 miniature e un imponente medagliere, oltre ad un gran numero di frammenti di sculture provenienti da edifici pisani e specialmente dal duomo e battistero, una raccolta archeologica di notevole importanza, erano rimaste nella collocazione originaria».

⁵⁴ Sull'attività di Enzo Carli a Pisa, si veda: CALECA 2013.

⁵⁵ «Caro Brandi, mi riferisco a quanto mi diceste circa la pratica per la cessione da parte del Comune di Pisa del Museo Civico. Ho sentito dire che se ne sta occupando il Carli. Prima, quindi, di intraprendere con il Comune qualsiasi abboccamento gradirei sapere più precisamente come stanno le cose e se c'è davvero una possibilità di successo e riprendere quindi direttamente la trattativa. Qui ho trovato tutto molto arretrato e confido molto nell'aiuto vostro e negli amici del Ministero per concludere qualche cosa di buono in questo e in altri campi». Lettera di Piero Sanpaolesi a Cesare Brandi, Pisa 5 luglio 1943, Museo Civico AGSPI.

⁵⁶ «Per una conveniente sistemazione delle collezioni del Museo Civico ora rimosse e rifugiate a cura di questa Soprintendenza a Firenze, mi è sembrato opportuno prendere in esame l'eventuale trasferimento in sede più ampia e più adatta di quella attuale che è nei chiostri di S. Francesco. A questo scopo ho compiuto vari

Le ragioni di questa scelta sono dunque molteplici e riguardano aspetti incrociati sia museografici che museologici, lasciando trasparire sin dalle prime motivazioni un approccio più ampio al tema della rifunzionalizzazione alle diverse scale, come si evince dalla relazione del maggio 1945⁵⁷. Tale documento pare di fondamentale importanza per capire l'approccio del Soprintendente al tema del museo. Pur partendo da una considerazione oserei dire quasi "scontata" di riscattare un complesso storico dall'abbandono e dai danni bellici, come si è anticipato, l'elemento di rilievo è dato dalla particolare ubicazione dell'edificio, dal suo rapporto con la città e dalle potenzialità spaziali per la crescita delle future collezioni del museo, pensato come polo culturale capace di sviluppare più organicamente le funzioni educative e formative connesse con lo studio diretto delle opere d'arte che erano state avviate nel San Francesco con Salmi e Marangoni. Fin da queste argomentazioni si evince la visione lungimirante di Sanpaolesi nel guardare al San Matteo come occasione di rifunzionalizzazione urbana oltre che architettonica. È infatti in questa prospettiva che va letto l'incipit della relazione, dove il Soprintendente affronta subito il tema della posizione del museo all'interno della città storica, vista anche in funzione della crescita del turismo e della delocalizzazione dei flussi:

«...il più importante è quello dell'ubicazione, intesa non solo in sè ma anche in relazione ai così detti itinerari turistici. Sappiamo bene però che specialmente ai fini di una valorizzazione turistica della Città, l'ubicazione di uno dei più importanti istituti cittadini di cultura è di massima importanza. Ma i lungarni, e in modo particolare il Regio e il Mediceo, costituiscono, crediamo, di per sè la prima e più pittoresca meta turistica dell'ospite di Pisa, e il Museo Civico di S. Matteo non potrà non essere, venendo dalla stazione, sia dal Ponte di Mezzo che dal Ponte della Fortezza, che è il più felice incontro alla fine o all'inizio della breve passeggiata sul Lungarno Mediceo»⁵⁸.

Seguendo itinerari storicizzati già dalle Guide otto-novecentesche di Pisa, l'obiettivo di Sanpaolesi è quello di avviare una riqualificazione dell'asse lungo le rive, inserendolo, con la nuova istituzione museale, al centro dei percorsi turistici, in modo tale da dare una prospettiva diversa alla fruizione e al godimento della città storica. Con questo, egli manifesta l'idea di decentrare il turismo dai luoghi più frequentati, proponendo percorsi alternativi, in questo caso il lungarno come "altro" rispetto al Campo dei Miracoli. Una riflessione che si lega al consumo della città d'arte e alle dinamiche turistiche⁵⁹. Intanto, in uno schema urbano⁶⁰, in cui sono sintetizzati i nuclei più rappresentativi dell'identità storico-culturale e museale pisana

sopralluoghi nell'ex convento di San Matteo, già sede delle carceri giudiziarie di Pisa che offre tutti i requisiti necessari per tale collocazione e che passo ad elencare», Lettera del Soprintendente P. Sanpaolesi al Sindaco di Pisa Italo Bargagna, Pisa, 16 dicembre 1944, *Ibidem*.

⁵⁷ P. Sanpaolesi, Bozza di relazione della nuova sede del Museo Civico, Pisa 19 maggio 1945, APSFi.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ GIUSTI F. 2021.

⁶⁰ È di suo pugno la scritta a matita "Soprintendenza di Pisa", APSFi.

(piazza del Duomo, lungarni, San Matteo), Sanpaolesi offre gli spunti di una visione organica della città, delle offerte turistiche, ma anche dei modi (e tempi) degli spostamenti, dei cambiamenti di percezione e fruizione dei luoghi d'arte. Un aspetto che contestualizza il progetto di creare nel San Matteo un polo di aggregazione culturale, legato allo studio della storia dell'arte, dell'architettura e del restauro, con aule, biblioteca, laboratori. Quello descritto da Sanpaolesi è un organismo-museo che va oltre il nucleo che si era costituito nel San Francesco fin dal 1929 con la scuola universitaria di storia dell'Arte, offrendo, oltre ai «vantaggi in sé per la completa valorizzazione del museo stesso, la possibilità di creare in Pisa un altro rispettabile centro artistico-culturale in una seconda zona della città, magnificamente collegata al centro mediante quella eccezionale porzione di Lungarno Mediceo costellata di tanti bei noti palazzi del nostro tardo Rinascimento»⁶¹. Si trasmette dunque un'idea di museo, non più solo come luogo di conservazione delle opere, suscettibile di quell'«étrange désordre organisé» estremizzato da Valéry, bensì come centro di formazione della cultura storico-artistica. Questo pensiero palesa gli esiti di un dibattito sull'educational museum e community service che si era diffuso attraverso l'Office International des Musées e i numerosi canali di informazione degli anni tra le due guerre. Dalla Conferenza di Madrid, ai contributi su una rivista come *Mouseion*, il tema acquista nuova centralità nelle esperienze dei primi anni '50⁶², in occasione della riapertura al pubblico di altre realtà museali. Rispetto alle quali, il museo pisano si pone da apripista sperimentale dei principi teorici dibattuti, facendo emergere la specificità museografica italiana, riconosciuta a livello internazionale per aver innescato in maniera problematica e virtuosa quel dialogo tra il vocabolario moderno e il patrimonio del passato⁶³. Principi questi che sostanziano pienamente l'idea progettuale di Sanpaolesi fin dai preliminari: la ricerca di unitarietà tra struttura architettonica e opere che deriva dal processo stesso di pensare il restauro dell'edificio e l'allestimento espositivo come un tutto organico. Da qui, infatti può affiorare quella speciale aura data dall'insieme di aspetti materiali e immateriali connessi in un processo che deve essere sempre vivo nel rapporto tra spazio, opere d'arte, pubblico.

Seguendo poi il filo conduttore del progetto del San Matteo, questo aspetto emerge con sempre più chiarezza nel concepire l'allestimento organicamente col restauro dell'edificio, da cui affiora un altro aspetto particolarmente significativo, ovvero la preliminare

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Sul tema del "museo-scuola", per riprendere il titolo di un saggio di Lionello Venturi (*Il museo-scuola*, «La nuova Europa», n. 99, 1956), anche la bibliografia italiana degli anni immediatamente successivi alla guerra è molto vasta, a partire dal saggio di Giulio Carlo Argan (*Il museo come scuola*, «Comunità», III, n. 3, pp. 64-66). Si rimanda alle riflessioni di RUSSO 2009, pp. 70-73. I disegni sono in GIUSTI F. 2021.

⁶³ POULOT 2005, p. 92.

verifica di compatibilità dell'esistente con la funzione, in rapporto a un'idea di "modernità" compatibile coi valori di cultura di cui l'edificio stesso è portatore. Dove l'idea di valorizzazione acquista senso non tanto perché l'edificio "contiene" opere d'arte, ma perché la stessa vocazione del costruito, riletto nella narrazione storica, è parte integrante del percorso espositivo, come si può dedurre dalle argomentazioni di Sanpaolesi:

«Si toglie dalla dimenticanza, ripristinandolo con accurati restauri, un edificio nobilissimo, pieno di varietà architettoniche, pittoriche e decorative [...]. L'ex Convento di San Matteo quasi miracolosamente si presenta dotato di tutti quei requisiti necessari per la creazione di un museo modernamente inteso, senza d'altra parte, come abbiamo accennato, distruggere niente di quel complesso monumentale sopra rammentato, raggiungendo anzi, come è nostro dovere di tecnici e specialisti, il doppio scopo della riesumazione di un notevole complesso monumentale dalla dimenticanza e dalla rovina congiuntamente alla più completa e definitiva valorizzazione di esso. Quale maggiore garanzia potrà essere offerta all'ex Convento di S. Matteo di quella di un museo che in essa si stabilisca costruito con intenti museografici scientificamente moderni?»⁶⁴.

In sintesi, vagliando i vari aspetti e opportunità, Sanpaolesi dimostra alle istituzioni statali e locali la congruità della scelta di destinare a museo l'ex convento di San Matteo, compresa la chiesa⁶⁵, ritenuta adatta soprattutto per la raccolta di grandi oggetti scultorei recuperati da palazzi o edifici religiosi distrutti dalla guerra. In più punti, egli ribadisce che la destinazione museale è più consona a ospitare collezioni di notevole importanza, che ne avrebbero fatto accrescere la conoscenza soprattutto tra gli studiosi⁶⁶, per dimensioni e disposizione degli spazi⁶⁷, per la possibilità, inoltre, di ovviare al problema della cattiva illuminazione e dell'umidità, aspetti imprescindibili per la conservazione, valorizzazione ed esposizione delle opere. Inoltre, l'obiettivo di Sanpaolesi di fare del San Matteo un vero e proprio polo educativo e vitale di riferimento per la città, creando una connessione tra restauro, formazione, esposizione, tutela, si traduce sul piano spaziale e compositivo, nella previsione di futuri am-

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ I restauri iniziano nell'autunno del 1944, protrandosi negli anni, per lo stato della chiesa pesantemente compromesso dai bombardamenti. L'intervento riguardò tutta la struttura fino alla ricostruzione della facciata tergale, con paramento a bozze regolarmente squadrate di calcare di San Giuliano compresi i particolari architettonici e scultorei come colonne, cornici, ecc. Chiesa di san Matteo, Danni di guerra 1944-1950, AGSPi.

⁶⁶ «Anzi sappiamo che specialmente all'estero raccolte ben meno degne, sia per importanza quantitativa che per caratteristiche di qualità sono assai più note e più famose della nostra. Ciò è dovuto in parte proprio ai criteri di sistemazione museografica che appunto tende, quanto più è possibile, alla valorizzazione delle opere d'arte e conseguentemente alla diffusione della loro conoscenza. Una buona percentuale dei nostri pezzi è pochissimo nota anche agli stessi studiosi. Dal solo punto di vista della cultura figurativa la raccolta pisana, nella sua nuova sistemazione, si presenterà miniera copiosa di problemi, che certamente darà convergere su di essa l'attenzione di non pochi studiosi italiani e stranieri», P. Sanpaolesi, Bozza di relazione della nuova sede del Museo Civico, Pisa 19 maggio 1945, AP-SFi.

⁶⁷ Giovannoni in un articolo del 1937 aveva ammesso che la trasformazione in museo è spesso l'unica possibile per edifici che hanno perso la loro funzione originaria, con un particolare riconoscimento alla vocazione museale di architetture dotate di vasti porticati «dove si possono sistemare elementi architettonici e grandi sculture». Vedere meglio *ivi*. 1.6.

pliamenti per l'arricchimento costante delle collezioni, dei laboratori cui si lega anche la possibilità di stabilirvi la nuova sede della Soprintendenza, rimasta senza fissa dimora dopo la distruzione della Domus Mazziniana⁶⁸.

Ulteriori parametri sono richiamati a giustificare la scelta: sicurezza, potenzialità di ampliamento, creazione di spazi verdi. Infatti, la posizione isolata rispetto ad altri fabbricati dell'ex convento e poi carcere, protetto da un alto muro di cinta, rispondeva pienamente ai requisiti di sicurezza ritenuti fondamentali per la protezione delle opere⁶⁹. Inoltre, la disponibilità di un ampio terreno nella parte retrostante, con vari annessi in stato di abbandono, da destinare ai servizi e una parte a verde, avrebbe offerto la possibilità di ampliare la capienza del museo e dotarlo di un giardino, come «è richiesto dalle più elementari norme museografiche che destinano sempre attorno al museo una zona di rispetto, di silenzio e di abbellimento estetico»⁷⁰. Un tema, quello del giardino, non secondario nella sistemazione complessiva del museo, di cui Sanpaolesi curerà i dettagli, pianificandone perfino la gestione, come risulta dai documenti e dal repertorio dei disegni. Giardino e chiostro rappresentano infatti un binomio significativo dell'identità monastica che sembra collimare perfettamente con quella del museo, oltre che per motivi distributivi anche per la possibilità di introspezione di vedute che contribuiscono a vivacizzare il percorso di visita:

«(il chiostro) riportato al suo primitivo aspetto, sarà il centro delle sale di esposizione, che convenientemente schermate daranno, con la possibilità di vista verso l'esterno, un senso di assenza di monotonia alle sale medesime»⁷¹.

L'analisi dell'impianto esistente, la valutazione delle gerarchie spaziali, la possibilità di calibrare gli inserimenti funzionali e tecnologici sulle parti più compromesse dai devastanti interventi ottocenteschi che lo destinarono a carcere, l'importanza di rendere nuovamente leggibile l'articolazione dello spazio conventuale, sono aspetti che s'incrociano in un processo complesso e problematico, rispetto al quale Sanpaolesi s'interroga con verifiche, come la mostra di scultura del '46 e la sua iterazione modificata del '47, che rappresentano il laboratorio sperimentale del progetto museale.

Fin dai preliminari trapela l'essenza del progetto, la ricerca razionale se non addirittura metafisica⁷² dei valori spaziali, che Sanpaolesi svilupperà nel cantiere con l'uniformità di

⁶⁸ Lettera del Soprintendente P. Sanpaolesi al Ministero della Pubblica Istruzione, Pisa 6 marzo 1945, San Matteo, AGSPi.

⁶⁹ «Sappiamo bene che uno di questi requisiti fondamentali per la sicurezza delle opere d'arte di una raccolta è l'isolamento della fabbrica rispetto ad altri edifici e la protezione di essa mediante muri di perimetro e di cinta robusti e di difficile accesso», Bozza di relazione, s.d., APSFi.

⁷⁰ Sull'argomento, si veda: LENSÌ 1932.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Il termine è assonante con la lettura critica dell'intervento al Castello Sforzesco: DI BLASE 2012.

materiali, i tagli netti delle aperture ad arco e dei controsoffitti, allineando il San Matteo alle coeve esperienze di punta della museografia italiana.

L'organismo museo

Risale al 1945 la formale richiesta di Sanpaolesi al tenente Frederick Harrt, responsabile del salvataggio delle opere d'arte e dei monumenti danneggiati dalla guerra dell'Allied Military Government⁷³, di concedere alla Soprintendenza l'uso del convento di San Matteo, di particolare interesse storico artistico e di proprietà demaniale.

Lo stato del complesso, consistente nell'ex convento di fondazione duecentesca⁷⁴, con la chiesa⁷⁵, presbiterio e campanile, oltre a vari edifici di servizio⁷⁶, era drammatico, come si deduce dalle svariate testimonianze, concentrate soprattutto sulla chiesa e le sue emergenze artistiche, tra tutte quella di Carlo Ludovico Ragghianti⁷⁷; mentre un anno dopo, lo stesso Harrt fa un resoconto puntuale dello stato di conservazione dell'intero complesso e, oltre a ribadire le devastazioni della chiesa, che aveva imposto la realizzazione di una copertura provvisoria in modo da preservare gli affreschi da ulteriori danni⁷⁸, mette in luce l'«architettura a rischio» del convento, «in gran parte scoperchiato»⁷⁹.

La drammaticità della situazione, evidenziata da Sanpaolesi, è ricondotta a più cause: non solo i bombardamenti del 1943 e 1944, l'alluvione del 1944⁸⁰, lo spoglio dei materiali da costruzione⁸¹, ma già le alterazioni per l'uso improprio di penitenziario⁸² che avevano porta-

⁷³ Lettera del Soprintendente P. Sanpaolesi al Ministero della Pubblica Istruzione Direzione Belle Arti, 12 maggio 1945, San Matteo, AGSPi.

⁷⁴ Sulle origini del monastero si veda: VAGELLI 1993, ALESSIO, NIGLIO 2007.

⁷⁵ Sulla vicenda storica della chiesa, ricostruita e trasformata a seguito dell'incendio del 1606, su progetto di Cosimo Pugliani (che ridusse a un'unica navata l'originaria scansione tripartita), con la facciata iniziata nel 1608 da Gino di Stoldo Lorenzi, si veda: PALAGA, RENZONI 2005.

⁷⁶ Le stratificazioni delle murature emerse nella fase del restauro post-bellico dimostrano lo stacco tra la chiesa e il convento (probabilmente tramite un loggiato limitato al piano terra), da ricondurre al riassetto cinquecentesco del chiostro, si veda: REDI 1991.

⁷⁷ Sui gravi danneggiamenti della Chiesa di San Matteo: L. Ragghianti, *Distruzione della guerra a Pisa*, Pisa, 13 settembre 1944, cit. SPINOSA 2011, p. 102n. Sul ruolo di Ragghianti nella ricostruzione post-bellica, si veda PANATO 2013.

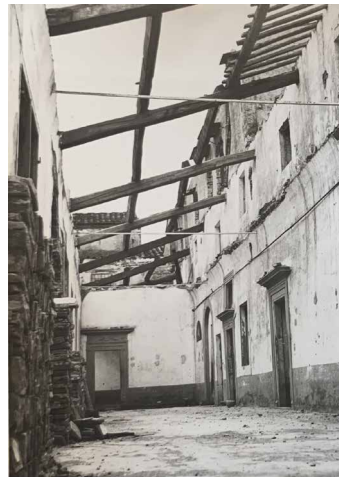
⁷⁸ «Gravemente danneggiate dall'esplosione delle bombe sulla chiesa delle Monache dietro l'abside della chiesa principale che hanno distrutto le volte con gli affreschi del Boscoli, lasciando le lunette dello stesso Boscoli esposte alle intemperie, danneggiato gravemente il retroaltare e frantumato tutte le tegole della chiesa principale. L'acqua è filtrata arrecando notevoli danni agli importanti affreschi barocchi di Francesco e Giuseppe Melani. Convento in gran parte scoperchiato e architettura a rischio. Il tetto della chiesa principale è stato rapidamente riconvertito in un piccolo tetto sporgente così da preservare gli affreschi dei Melani da danni ulteriori», HARTT (1945) 2014, p. 188.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ «L'inondazione del novembre 1944 aveva depositato al piano terreno una gran quantità di detriti, essendosi le acque innalzate, in qualche punto, anche un metro e cinquanta», P. Sanpaolesi, *Relazione tecnica sull'adattamento a Museo dell'ex Monastero di San Matteo in Pisa* (1949), APSFi.

⁸¹ «Pisa. Museo Nazionale di S. Matteo: gran parte dei tetti era stata già smantellata, e si stava allora procedendo, da parte di ragazzi e giovanetti, alla demolizione del chiostro di cui venivano recuperati i mattoni, allora assai richiesti e introvabili presso le fornaci, tutte danneggiate e ferme», *Ibidem*.

⁸² «Il chiostro con tutte le arcate chiuse e rinforzate da un arco su pilastri addossati alle colonne, diviso in due da una parete con andamento est-ovest, e trasformato così in due cortili di passaggio per i detenuti. Parte degli ambienti



⬆
Pisa, Complesso monumentale di San Matteo. Sostituzione di capitelli al piano terreno del loggiato, febbraio 1946, AFSPi.

Pisa, Complesso monumentale di San Matteo. Corridoio est, agosto 1945, AFSPi

Pisa, Complesso monumentale di San Matteo. Galleria primo piano durante i lavori di restauro, settembre 1945, AFSPi.

➡
Galleria primo piano durante i lavori di restauro, settembre 1945, AFSPi.

to al frazionamento del chiostro in tre cortili d'aria e al tamponamento delle arcate, con la guardiola centrale e una all'ingresso, alla suddivisione dei locali interni per la realizzazione di celle, alla chiusura di porte e finestre. È quindi sullo stato in cui versava il complesso che Sanpaolesi modula i primi criteri di progetto, acquisendo il rilievo del 1882 che documenta la suddivisione degli spazi a uso carcerario, sulla scorta dei quali avvia la rilevazione aggiornata del complesso. Fin dalle prime verifiche, il Soprintendente mette in evidenza la possibilità di «lasciare mano libera al moderno restauratore in gran parte dell'edificio»⁸⁵, libertà che egli trasforma in un punto di forza, per raggiungere i propri obiettivi, ovvero il restauro del monumento e l'adeguamento museale, in nome del principio di unitarietà tra il restauro dell'edificio e la sistemazione museale. Alla base delle scelte progettuali c'è già una chiara visione di quello che sarà l'ordinamento, misurato sulla consistenza e tipologia delle collezioni in rapporto alla disponibilità e vocazione degli spazi.

A monte di queste esplorazioni teoriche è, come si è visto, l'esperienza museale, maturata in tutta la sua compiutezza al San Matteo. Dove la preesistenza e il suo restauro, la varietà delle collezioni e la loro organizzazione, si trasformano in un progetto di architettura. Lo dimostrano gli stessi elaborati dai quali affiora subito l'accuratezza progettuale in

terreni e tutti quelli del primo piano erano trasformati in celle o camerate. Inerente a questa trasformazione era il rafforzamento dei solai e soffitti con sistemi adatti ad evitare evasioni; quindi, gli uni e gli altri erano stati rifatti con ferri a I e volticciolate di mattoni, sopra alle quali uno spessore di 10-15 cm di soletta in cemento completa l'opera. Questo notevole appesantimento aveva imposto di rinforzare i sostegni e le strutture del piano terreno con riempimento di archi ed appuntellamento di volte», *Ibidem*.

⁸⁵ *Ibidem*.



ogni aspetto, storico, spaziale, tecnico, di arredo e, soprattutto, la complementarità di ogni dettaglio nella ricerca d'insieme: dal rilievo architettonico dello stato attuale e delle fasi di cantiere, alla verifica della consistenza spaziale e dei percorsi, ai sistemi di illuminazione, fino ai dettagli minuti dei serramenti, delle vetrine, dei leggi, delle piantane, dei colori, dei materiali, per arrivare alla scenografia dell'ingresso e alla sua interazione con la natura, ora catturata all'interno col giardino chiuso all'antica, ora liberamente espressa all'esterno entro i recinti del museo. Senza trascurare nessun dettaglio, Sanpaolesi coordina inoltre gli aspetti meramente strutturali con quelli tecnici come l'illuminazione diretta e indiretta, il controllo dell'umidità e degli sbalzi di temperatura.

Partendo infatti dall'analisi della struttura attraverso «saggi e demolizioni», giustificati dallo stato di fatiscenza e dai crolli, Sanpaolesi procede alla campagna di rilevamento che tuttavia non si esaurisce con lo stato di fatto, ma si aggiorna nelle diverse fasi di cantiere, come dimostrano alcuni disegni, tra tutti il ritrovamento del tracciato delle «due porzioni di arco di una monofora venuti alla luce sulla parete della chiesa⁸⁴ durante i lavori di sistemazione della scala di accesso al laboratorio di restauro», datato all'agosto 1946.

Se entriamo nel vivo delle perizie e dei documenti tecnico amministrativi, tra le voci del

⁸⁴ Sulle indagini e gli studi di Sanpaolesi, cui si deve il ritrovamento delle tre absidi della chiesa precedente (X-XI secolo), si veda: REDI 1991, p. 370.

preventivo del 20 dicembre 1945⁸⁵ emerge subito una gerarchia di interventi e un differente approccio tra il piano terra, dove la presenza di sale colonnate a volta suggerisce il restauro, e il primo piano, il quale, non conservando nessuna delle forme dell'antico monastero, consente invece di intervenire in un modo più libero, come afferma lo stesso Sanpaolesi nella Relazione del progetto. Il che per Sanpaolesi significa “neutro” e non prevaricante, al fine di non contrastare con il carattere degli altri ambienti⁸⁶. A tal fine, sembra di particolare interesse seguire le operazioni preliminari del cantiere che procedono a una lettura dell'impianto conventuale, attraverso la demolizione delle parti pericolanti e dei tramezzi costruiti per le funzioni dell'ex carcere, restituendo attraverso i grafici la processualità costruttiva. Dettagli di cantiere fanno capire anche l'impegno di Sanpaolesi a recuperare e reimpiegare i materiali di spoglio, per cercare di ridurre i costi di costruzione, visto il periodo di crisi economica in cui si trovava l'Italia dell'immediato dopoguerra e il “contenuto” stanziamento di fondi da parte del Ministero per il progetto. Così i materiali da costruzione sono accuratamente recuperati e, in particolare, il ferro sarà poi utilizzato per la costruzione dei nuovi solai e lucernari⁸⁷.

Sulla base del quadro conoscitivo oramai chiarito dai rilievi, le scelte di restauro si orientano sulle diverse caratteristiche tra i due livelli. Ne consegue che al piano terreno, dove le demolizioni avevano riportato alla luce le strutture del complesso, vengono ripristinati i colonnati e le volte delle sale collegate direttamente al chiostro «tutte nelle forme del secolo scorso che fu quello dell'ultima trasformazione anteriore a quella a carcere»⁸⁸, ricavando una successione di ambienti di varia grandezza che, per conformazione e distribuzione planimetrica, ben rispondevano al percorso espositivo.

Le prime operazioni consistono in un esteso rifacimento e integrazione degli elementi strutturali, di cui rendono conto le puntuali voci delle perizie, riconducibili agli elaborati planimetrici reperiti⁸⁹ consistenti in opere di ricostruzione, ricomposizione, ripristino. Ancora al piano terra vengono aperte numerose e ampie finestre di forma centinata, che riprendono con «semplicità ed armonia di taglio»⁹⁰ le aperture di comunicazione fra

⁸⁵ Preventivo di spesa per i lavori da eseguirsi nelle ex carceri giudiziarie di San Matteo, 20 dicembre 1945, AG-SPi. Sull'argomento si veda anche l'annotazione di SPINOSA 2011, pp. 180-181 n.

⁸⁶ P. Sanpaolesi, Relazione tecnica sull'adattamento a Museo dell'ex Monastero di San Matteo in Pisa (1949), APSFi.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Più precisamente: murature, pilastri singoli e a pianta quadrata con quattro colonne addossate ai lati, colonne, paraste, archi ribassati a tutto sesto, volte in folio e reali, utilizzando interamente materiali recuperati. Per quanto riguarda il chiostro: rifacimento e integrazione di capitelli, colonne con rispettive basi in pietra di Matraia, e consolidamento delle arcate, tramite l'inserimento di catene in ferro. Da: P. Sanpaolesi, Relazione tecnica sull'adattamento a Museo dell'ex Monastero di San Matteo in Pisa, APSFi, 1949.

⁹⁰ *Ibidem*.

sala e sala, un tema su cui insistono vari disegni e proiezioni assonometriche che restituiscono l'interconnessione prospettica tra le sale. Ciò, anche al fine di ottenere una maggiore illuminazione diretta degli ambienti, argomento centrale negli orientamenti della coeva museografia. A questi criteri di rarefazione spaziale si può saldare anche la scelta della continuità delle superfici di calpestio nelle sale dalla 1 alla 9, realizzate con battuto di cemento alla veneziana lucidato; mentre, là dove fu possibile il reimpiego del materiale di recupero (in alcune sale e nei loggiati del portico), le pavimentazioni furono ripristinate in mattoni a lisca di pesce⁹¹. È quindi col restauro del chiostro, insieme alle sale cenobitiche (refettorio e capitolo), vero e proprio fulcro identificativo del complesso conventuale, che «l'edificio ha ritrovato la sua nobiltà d'impianto»⁹².

Si comprende come *claustrum* e *atrio* siano luoghi di un'attenta progettazione che si completa nel corso degli anni. Risale al 1946 il disegno della parete di fondo del chiostro che trasforma la superficie anodina in una prospettiva scenografica, con la collocazione delle statue di soggetto mitologico provenienti dal salvataggio bellico⁹³, dando continuità al percorso delle sculture e dei frammenti esposti nei loggiati. Un'immagine che riconduce alla memoria dell'antico, ai lapidari e ai primi musei di antichità, così come l'allestimento dell'atrio con la realizzazione nei primi anni '50 del giardino chiuso, in relazione di continuità visuale e "segreta" con l'atrio: uno spazio misurato sulle proporzioni del colonnato restituito in maniera astratta, privo di riferimenti stilistici, moderna interpretazione della spazialità antica. Il giardino chiuso scandito dall'interazione dei rapporti proporzionali tra chiostro e atrio, evidenziato dalla planimetria di progetto del 1952, è schermato da un fondale neo-manierista, caratterizzato da uno «schermo a duplice fornice, col pieno in asse, coronato da un fastigio mistilineo e la superficie intonacata con graffiti», che «evoca un colto repertorio di architetture da giardino testimoniate nello stesso ambito cittadino»⁹⁴. I disegni di progetto datati 1955-1957 attestano il proseguire dei lavori dal museo al contiguo edificio destinato a ospitare l'Istituto di Storia dell'Arte diretto da Ragghianti.

Se il piano terra ha potuto ritrovare l'identità dell'impianto conventuale, diversa è la situazione al piano superiore, dove non emergono tracce significative del palinsesto, se non alcuni frammenti di decorazioni medievali. Tale diversa situazione si rivela come occasione di maggiore libertà progettuale nel misurare le dimensioni delle sale in relazione alla tipologia e all'ingombro delle opere. Sale di varia dimensione, dalla più piccola di 3x4 metri, alle più

⁹¹ *Ibidem.*

⁹² *Ibidem.*

⁹³ Dalle fonti acquisite dai funzionari della Soprintendenza, sembra trattarsi di due delle quattro statue che Pietro Leopoldo I di Lorena aveva fatto all'ingresso delle Cascine Vecchie di San Rossore.

⁹⁴ GIUSTI M. A. 2005, p. 57.



Pisa, Complesso monumentale di San Matteo. Copertura sale primo piano, 1946, AFR UNIFI

Pisa, Complesso monumentale di San Matteo. Copertura con lucernari, 1946, AFSPi

grandi di 28x9 metri, sono allestite all'insegna di una grande sobrietà, senza sovraccaricare lo spazio con elementi distraenti dalla percezione delle opere, unico ornamento dello spazio museale:

«Nella maggior parte delle sale del primo piano la più completa libertà di scelta di forma ho cercato di contenerla con esigenze di semplicità degli ambienti che, quasi del tutto spogli, attendono dalle opere che dovranno custodire, quell'ornamento che sarebbe stato vacuo se perseguito con rivestimenti o decorazioni delle pareti, delle porte, dei soffitti e fasce luminose e di quelli a volta scanalata e molto ribassata, conferiscono quel grado di nobiltà ed ampiezza senza il quale la trasformazione a sede di museo non si potrebbe dire raggiunta»⁹⁵.

Dietro questa "libertà" di scelta, si può intravedere la rinuncia di Sanpaolesi a riportare alla luce più estese tracce dell'impianto medievale, a favore invece di uno spazio «ispirato a principi non empirici ma, diciamo pure la parolaccia, razionali e funzionali»⁹⁶. Uno spazio dunque, dalle tonalità "atmosferiche", dal quale far emergere nella loro assolutezza figurativa, le opere d'arte. Quella di Sanpaolesi è la ricerca di uno spazio puro, leggibile nella sua essenzialità per concentrare l'attenzione sulle collezioni, ma fortemente ancorata al senso stesso dell'architettura. Si può dire che si tratta di una ricerca maturata in lui, profondo interprete del linguaggio brunelleschiano, con la conoscenza della misura rinascimentale, dei principi della prospettiva, dei rapporti tra massa e luce, una dote che Giulio Carlo Argan riconosce a lui che vede «vagare beato nei regni della divina prospettiva», quando condivide lo schema di Mostra sul Masaccio, proposta in collaborazione con Matteo Marangoni⁹⁷. Una concezione che riflette quella ricerca di «corrispondenza razionale e per così dire funzionale, tra la luce, il colore, la dimensione e lo spazio», già invocata dalla Conferenza di Madrid⁹⁸.

Tra i temi centrali dello stesso congresso di Madrid, è la questione delle fonti luminose, naturali e artificiali⁹⁹, come «*partie intégrante de la conception architecturale*», tema fino ad allora sottovalutato e riferibile a documentazioni sommarie¹⁰⁰. In tale contesto, la questione è analizzata sulla base di esperienze di punta in quegli anni nel campo dell'illuminazione integrata, facendo emergere le esperienze della National Gallery di Londra o

⁹⁵ P. Sanpaolesi, Relazione tecnica sull'adattamento a Museo dell'ex Monastero di San Matteo in Pisa, 1949, AP-SFi.

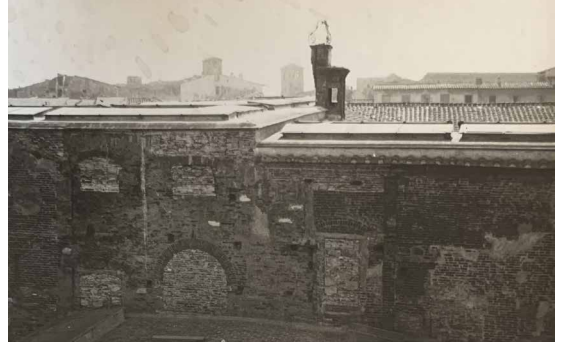
⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ Lettera di G. C. Argan a P. Sanpaolesi, in merito alla mostra didattica su Masaccio da allestire nel Museo di San Matteo con la collaborazione di Matteo Marangoni, 1949, in RUSSO 2009, cit. pp. 149-150.

⁹⁸ MUSÉOGRAPHIE 1935, vol. II, p. 380.

⁹⁹ Si veda: *Éclairage naturel et éclairage artificiel*, capitolo curato da Clarence S. Stein, in collaborazione con I. Rosenfeldin, rapporteurs alla Conférence de Madrid, in MUSÉOGRAPHIE 1935, pp. 76-155.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 77.



del nuovo museo Boymans di Rotterdam¹⁰¹ e le sperimentazioni dell'ingegnere svedese Heinenman sull'intensità della colorazione della luce artificiale rispetto a quella naturale e gli effetti sui dipinti¹⁰² di André Lurçat che trae ispirazione dalle coperture industriali a sheds¹⁰³. Sanpaolesi dimostra dunque un'informazione aggiornata ai temi discussi in ambito internazionale, su cui converge negli obiettivi di una progettazione unitaria che consideri *«des divers moyens d'éclairage naturel et artificiel, mais aussi celles des formes, dimensions, proportions et décorations des salles, ainsi que leurs rapports entre eux, à côté des divers autres problèmes concernant la structure même d'un musée qui doit répondre dans toutes ses fonctions et son économie aux exigences modernes»*¹⁰⁴.

Il tema è ribattuto da Sanpaolesi con un sapiente confronto tra soluzioni prospettate e sperimentate in un'adeguata contestualizzazione progettuale. Il tipo di illuminazione scelto è quindi legato a una ricerca di coerenza visiva tra le caratteristiche degli oggetti, il contesto spaziale, e le fonti di luce dirette e indirette del percorso espositivo. Aspetto per Sanpaolesi imprescindibile a garantire una buona visibilità e godimento delle opere d'arte¹⁰⁵, che tenga conto della qualità, quantità e distribuzione di un tipo di luce uniformemente diffusa sulle varie superfici. L'obiettivo è quello di ottenere una composizione quasi identica a quella esterna e un'intensità media, tale da consentire comunque una buona osservazione dei dettagli dell'opera¹⁰⁶. Come lo stesso scrive ancora nel saggio sui "Tipi di lucernario" per illuminare i musei del 1949:

¹⁰¹ *Ivi*, p. 150.

¹⁰² *Ivi*, pp. 142-143.

¹⁰³ *Ivi*, pp. 146-147.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ «I problemi di museologia che più nel campo della presentazione sono assillanti per i tecnici, siano essi architetti o direttori, sono la buona illuminazione naturale e artificiale, separatamente o congiuntamente predisposte, gli spazi delle sale di esposizione, in relazione alle opere d'arte o fra di esse, la composizione delle pareti». P. Sanpaolesi, *La mostra della Museologia alla XI Triennale, 1957*, testo manoscritto, APSFi.

¹⁰⁶ Relazione tecnica, Pisa - Museo Nazionale di S. Matteo, s.d., APSFi.

«Molte pinacoteche non rispondono a questo requisito fondamentale, sia perché gli edifici in cui sono ordinate non sono stati costruiti per questo scopo, sia perché i criteri dell'architetto o dell'ordinatore della pinacoteca non sono stati volti a risolvere il problema della buona illuminazione degli oggetti esposti, che invece sembra dover perentoriamente condizionare tutto il problema dell'ordinamento di una pinacoteca e di un museo d'arte in genere»¹⁰⁷.

L'utilizzo della luce naturale, ritenuta preferibile per le opere d'arte, ha comportato studi approfonditi sulla scelta della tipologia dei lucernari, capaci di ottimizzare la luce d'ingresso, evitando fenomeni di riflessione verso l'osservatore e un sovra-irraggiamento dannoso alla conservazione delle opere. I disegni reperiti, alcuni dei quali pubblicati nel 1949¹⁰⁸, consentono di puntualizzare il processo di ricerca che Sanpaolesi, si ricorda, inizia fin dall'allestimento delle due sale del Museo della Collegiata di Empoli del 1938, coi particolari costruttivi della "persiana direzionale" (due dei quali nella stessa pubblicazione)¹⁰⁹ che, sperimentata a Empoli, poteva adattarsi anche al San Matteo.

Per soddisfare i requisiti della luce naturale¹¹⁰ nel contesto del San Matteo, Sanpaolesi considera sia un'illuminazione laterale con finestre tradizionali per le sale più piccole, sia un'illuminazione dall'alto, tramite lucernari adatti a quelle più grandi. Nel primo caso, per evitare il rischio che alcune pareti, in particolare quelle che fronteggiano le finestre, fossero difficilmente utilizzabili a causa del disturbo della luce riflessa sul pavimento, Sanpaolesi realizza grandi superfici vetrate a vetri diffusori smerigliati a sabbia¹¹¹, soluzione ripresa dalle sale minori del Museo Imperatore Federico a Berlino (dal 1956 Bode Museum) «dove la superficie e la collocazione della finestra era stata studiata in modo che difficilmente l'ombra del visitatore si posava sugli oggetti collocati nella parete che fronteggia la finestra»¹¹². In proposito si fa notare come per Sanpaolesi sia importante anche la scelta di vetri specifici, rivolgendosi a una delle industrie leader del territorio, come la vetreria italiana Balzaretti Modigliani di Livorno¹¹³. L'idea del «soffitto illuminante»¹¹⁴ è dunque sviluppata al San Matteo con l'inserimento

¹⁰⁷ P. Sanpaolesi, *Tipi di lucernari per illuminazione di musei*, «Bollettino d'Arte», IV, luglio-settembre 1949, pp. 153-159.

¹⁰⁸ SANPAOLESI 1949.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 282.

¹¹⁰ Sull'attualità del tema, si veda: ALLÉGRET 1992.

¹¹¹ P. Sanpaolesi, Relazione tecnica sull'adattamento a Museo dell'ex Monastero di San Matteo in Pisa, 1949, cit. APSFi.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ La vetreria italiana Balzaretti Modigliani di Livorno attiva fino dal 1851 differenzia la propria produzione tramite un sistema meccanico confermandosi come una delle principali produttrici italiane di lastre da finestra. FUSARO 1997 p. 85-89.

¹¹⁴ Più precisamente: «Esso è fondato sulle considerazioni fin qui esposte e su quella del resto ovvia, che la superficie dei dipinti nella generalità dei casi è lucida e quindi riflette la luce con le leggi della riflessione valevoli per qualsiasi superficie riflettente. Poiché però si tratta di superficie anche scabrosa è bene tenersi un certo margine di vantaggio ed evitare le luci radenti. Ciò serve a determinare la prima misura del lucernario e cioè la distanza del suo labbro dalla parete da illuminare...» *Ivi*, p. 280.

di otto lucernari la cui tecnologia, pubblicata nello stesso articolo del 1949, è illustrata in una tavola rinvenuta all'Archivio privato¹¹⁵ e negli studi di seguito repertoriati che consentono di aggiungere alcune informazioni utili alla comprensione del processo. Il disegno conservato nell'archivio privato presenta una versione più dettagliata rispetto a quella pubblicata nel 1949, particolarmente importante perché indica la stanza numero 32, destinata al Gabinetto dei Disegno e Stampe, una tipologia di opere particolarmente sensibile alla qualità della luce. Mentre la sezione longitudinale del museo documenta la dislocazione nelle varie sale di ben otto lucernari, rispondenti alla descrizione fatta dallo stesso Sanpaolesi:

«Le sale 18,19 (a lucernario, come le seguenti fino alla 23) accoglieranno la parte più importante dei Crocifissi e tavole delle scuole lucchese e pisana dei sec. XIII e XIV (cat. Bellini-Pietri dalle sale II e III) e costituiranno perciò uno dei punti di maggiore interesse di tutto il Museo. Nella sala 20 troveranno luogo le miniature, i paliotti e arredi sacri, ed eventualmente qualcuno degli arazzi fiamminghi. La sala 21 che è la maggiore del Museo conterrà gli arazzi più grandi e alcuni dipinti di più vasta mole anche se essi siano di vari secoli e scuole»¹¹⁶.

La soluzione, apprezzata dalla critica coeva, consisteva nella realizzazione di una copertura piana in calcestruzzo armato provvista di aperture perimetrali continue e limitate da muretti di mattoni a sostegno delle lastre di vetro retinato, costituenti la parte esterna del lucernario; mentre la parte interna era composta da un soffitto in "Perret"¹¹⁷, anch'esso provvisto di aperture perimetrali continue, distanti non più di ottanta centimetri dal solaio della copertura a terrazza, e chiuse con un diffusore in vetro smerigliato. La tipologia, già sperimentata

¹¹⁵ P. Sanpaolesi. Tav. 6. S. Matteo - Nuova sede del Museo di Pisa- Stanza n° 32. Sezione trasversale, scala 1:25. Annotazioni: "Solaio di copertura costituito in laterizio armato con travetti precostruiti del tipo "pratico" (1) su travi portanti principali (2) e secondarie (3) in cemento armato. Pavimento della terrazza in cotto debitamente inclinato come indicato su sottofondo in malta di cemento liscio a mestola. I lucernari sono costituiti da paretine di laterizio forato che corrono sulle travi secondarie e sono coperti con lastre di vetro retinato dello spessore di mm. 5 e delle dimensioni di mi. 1,30 x 1,20. Il soffitto sottostante al solaio consta per la parte perimetrale di mensole in legno debitamente sagomate ed incastrate nelle pareti. Un corrente pure in legno alla estremità delle mensole serve ad unirle ed a formare il battente per il vetro smerigliato che vi poggia. La parte centrale del soffitto è completamente sospesa al solaio mediante tiranti in ferro controventati per impedire possibili oscillazioni; come esecuzione non si differenzia da un comune soffitto a rete metallica avendo come questo grossa e piccola armatura in legno. Tutta la superficie in vista è ottenuta con intonaco su rete metallica. Il diffusore - sia esso in termolux che in vetro smerigliato - è fissato sulle due parti del soffitto come sul telaio di una comune finestra. APSFi.

Lo schema del lucernario viene pubblicato dallo stesso Sanpaolesi con alcune semplificazioni nel saggio SANPAOLESI 1949, pp. 280-283. Successivamente apparirà in numerosi manuali di museografia come esempio di moderno sistema di illuminazione.

¹¹⁶ Programma per l'ordinamento del Museo di Pisa nei locali dell'ex Convento di San Matteo, Pisa, 21 Marzo 1947, San Matteo, AGSPI.

¹¹⁷ «Soffitto in Perrett staccato dalle pareti e sospeso al solaio, con armatura grossa e piccola in legno, parte d'attacco alle pareti con tabelloni in laterizio su tronconi di N.P.8 a mensola, formante con il soffitto centrale l'apertura di illuminazione, mq 934, 84». *Ibidem*.

Un esteso impiego di queste tecnologie era caldeggiato dalla tradizione manualistica della fine del XIX sec., per la semplicità tecnica, la leggerezza del solaio e la maggiore libertà di posizionamento degli elementi portanti. Si veda: MUSSO, COPPERI 1912.

da Sanpaolesi nel 1937¹¹⁸, presenta alcune varianti, minuziosamente descritte¹¹⁹. Si ritiene di particolare interesse far notare che questo tipo di lucernario consentiva anche l'installazione di dispositivi elettrici, sia con diffusori che sfruttano il soffitto come superficie riflettente, sia con sorgenti opportunamente dosate, poste sopra il vetro diffusore¹²⁰. Le soluzioni illuminotecniche sono accolte dai contemporanei come un aspetto innovativo nella sistemazione museale, al punto da assurgere ad exemplum nella Mostra sulla Museologia all'IX Triennale del 1957¹²¹. Ciò nonostante, le sale provviste di lucernari presentavano ulteriori problemi tecnici come l'insufficiente isolamento dalle escursioni termiche e la conseguente secchezza dell'atmosfera, che Sanpaolesi affronta inserendo nella parte alta delle pareti esterne alcune bocchette di areazione comunicanti con l'esterno. Il loro scopo era di far uscire la quantità d'aria riscaldata che si accumulava negli ambienti più alti e che non era soggetta al ricambio, problema questo che egli cerca di risolvere favorendo lo scambio d'aria tra sale con lucernari e quelle finestrate, attraverso aperture convenientemente distribuite¹²².

Altri interventi a carattere tecnologico furono completati negli anni successivi, dalla prima apertura delle sale per la mostra della Scultura del 1946-47 all'inaugurazione ufficiale del museo del 1949. Nello specifico il grido di allarme sollevato da alcuni cittadini circa le condizioni microclimatiche delle sale¹²³, soprattutto in considerazione dello spostamento di dipinti occultati durante la guerra nella Certosa di Calci¹²⁴, portò a un ulteriore adeguamento impiantistico per monitorare l'umidità. A richiederlo fu un'apposita Commissione ministeriale¹²⁵ che si espresse attraverso il parere tecnico dell'esperto prof. Enrico Pistolesi, matematico e ingegnere dell'Università di Pisa, a cui si attenne Sanpaolesi come afferma nel suo promemoria:

¹¹⁸ Il progetto del lucernario per la Collegiata di Empoli, pur dando risultati soddisfacenti, rimase allo stato sperimentale. Il museo non fu mai aperto al pubblico e nel giugno 1944 fu distrutto dal crollo del campanile della Collegiata. SANPAOLESI 1949 cit.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ P. Sanpaolesi, Relazione tecnica sull'adattamento a Museo dell'ex Monastero di San Matteo in Pisa, 1949, APSFi.

¹²¹ Mostra di museologia, Milano XI Triennale 1957. Ordinamento: Felice Casorati, Franco Russoli, Piero Sanpaolesi; allestimento: Giuliano Cesari, Piero De Amicis, Pierangelo Pallavicini, Fulvio Raboni, Ferruccio Rezzonico. Si veda: DI BIASE 2016, cit.; P. Sanpaolesi, *Attualità del Museo*, in XI TRIENNALE DI MILANO 1957, pp. 49-50; ALOI 1962.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ Nel 1947 la Società di Artisti Pisani da avvio a una polemica che denunciava i problemi di conservazione che avrebbero subito le opere una volta esposte nei locali del S. Matteo per umidità e sbalzi di temperatura. In merito si veda R. Pagni, *Un grido di allarme. Il patrimonio di Pisa è in pericolo*, «Il Tirreno», 16 luglio 1947.

¹²⁴ Accettata la proposta della minoranza per il trasferimento del Museo Civico, «Il Mattino», s.n., 9 Settembre 1947.

¹²⁵ Relazione della Commissione nominata dal Comune di Pisa per constatare l'idoneità locali dell'ex convento di San Matteo ad accogliere la nuova sistemazione del Museo, 23 marzo 1948.

«Procedendo con l'ordinamento del museo, la Soprintendenza si preoccupa di apportare tutti i miglioramenti possibili. In particolare, interviene sul problema della secchezza dell'aria che potrebbe danneggiare il legno delle tavole, al quale si può porre rimedio con umidificatori agenti per evaporazione naturale. Ricapitolando, i provvedimenti che la Soprintendenza si propone di adottare sono indirizzati verso tre ordini di inconvenienti naturali, in quanto e dove essi influiscono eccessivamente sulle condizioni ambientali interne del Museo: il freddo invernale, a cui si oppone il riscaldamento; il caldo estivo, a cui si oppongono i sistemi di aerazione; l'eccessiva secchezza dell'atmosfera a cui si oppone l'evaporazione di appositi apparecchi umidificatori. Si ritiene con ciò di apportare alle condizioni del Museo, già ritenute buone anche senza questi provvedimenti, quel miglioramento che è giusto desiderare entro i limiti di perfettibilità delle cose umane»¹²⁶.

Mentre si procede al monitoraggio delle condizioni ambientali, ancora nei primi anni '50 è in corso l'allestimento, come dimostrano alcuni tra i disegni rinvenuti, riguardanti progetti di vetrine e complementi di arredo. Progetti di teche per miniature e vetrine per esposizione di pergamene attestano un processo in atto di allestimento che dimostra la particolare attenzione di Sanpaolesi a coniugare il design con il fare artigianale, rivelandosi in continuità con il panorama nazionale e in particolare con la coeva tradizione toscana, da Gherardo Bosio a Maurizio Tempestini: schermo a libro rovesciato e snelli supporti che si assottigliano in basso, oppure si snodano nelle linee spezzare chiuse, tavolo di legno a sostegno del plastico della chiesa dei Cavalieri e mobili per l'ingresso con supporti di analoga forma: Si tratta di arredi da realizzare in legno per la "casa dell'arte", senza tuttavia escludere la sperimentazione di materiali come la lamiera boccia data delle piantane a calice su stelo cilindrico, sorretto da tre piedi, che Sanpaolesi fece realizzare come complemento illuminante¹²⁷.

Aspetti questi finora inesplorati che avvalorano l'accuratezza del taglio multiscale del progetto, nel concorrere all'unità comunicativa e simbolica della scenografia museale neutra, impostata sulla relazione tra spazi, luce, oggetti, forme. Da questo approccio all'elaborazione delle forme, sia nel trattare l'esistente, studiando la finitura delle superfici e le nuove bucaure (si vedano per esempio le prospettive che connettono le sale), sia in relazione all'inserimento di nuovi elementi architettonici, come lo schermo d'ingresso, sia infine nell'arredo mobile, emerge una modernità conciliante e colta nel coniugare il nuovo con l'esistente.

Le sale e lo spazio espositivo

Ambienti di varia grandezza come quelli conventuali consentono di articolare le collezioni formate da un gran numero di dipinti e sculture, arazzi, miniature, stampe, monete, quindi

¹²⁶ P. Sanpaolesi, Promemoria per le providenze da adottare nella sistemazione del Museo di Pisa, Pisa 5 maggio 1948, APSFi.

¹²⁷ Arredi e complementi sono stati in parte conservati nei depositi del museo nel corso del progressivo smantellamento dell'allestimento di Sanpaolesi.



Pisa, Museo Nazionale di San Matteo.

Sala 2, novembre 1949, AFSPi.

Sale del piano terreno durante l'ordinamento, agosto 1949, AFSPi.



oggetti diversi tra loro per forma, dimensione, materiale, scuole, facendo scelte che non seguono sempre una sequenza diacronica, ma cercano di ambientare le opere nel contesto spaziale per ottenere un allestimento finalizzato «alla più confacente valorizzazione di ognuna di esse». Uno spazio rigorosamente misurato in rapporto alle tipologie delle opere e alle Scuole, per favorire una visione a tutto tondo dei singoli esemplari.

Il chiostro è l'elemento distributivo dei percorsi intorno al quale si articolano i lunghi corridoi dei loggiati, destinati alle grandi sculture, le sale illuminate coi lucernari appositamente disegnati per arazzi, tavole o sculture lignee.

«L'itinerario del visitatore nel Museo è indicato dalla numerazione delle sale» scrive Sanpaolesi¹²⁸, «nei limiti del possibile l'ordinamento segue una certa progressione cronologica. Non si è ritenuto tuttavia di dover rimanere strettamente legati a questo criterio, e ci si è invece soprattutto preoccupati di dare il massimo respiro alle opere in relazione agli ambienti considerandone le dimensioni e quelle che possono essere le condizioni di luce già favorevoli per la loro esposizione».

In tal senso, la sua ricerca tende a restituire una fruizione narrativa attraverso le sale che, come si è visto, si coordinano nella cerniera spaziale del chiostro. Come direbbe

¹²⁸ Programma per l'ordinamento del Museo di Pisa nei locali dell'ex Convento di S. Matteo, Pisa, 21 Marzo 1947, San Matteo, AGSPi.



Umberto Eco, Sanpaolesi affronta l'architettura del museo come "testo" di cui fanno parte in maniera inscindibile tutti gli elementi.

Un ordinamento che punta principalmente a valorizzare scrupolosamente le opere conferendo loro una narrazione rarefatta che Sanpaolesi ottiene coordinando spazio e luce per ottenere quell'effetto che lo stesso chiama «vivacità riposante»¹²⁹ e cioè un percorso che alterna sale di diversa grandezza e l'alternarsi di oggetti di varia misura e importanza, ma che soprattutto tiene conto del fruitore.

Il percorso di visita si svolge linearmente attraverso le diciassette sale del piano terra, e le tredici del primo piano, secondo un itinerario obbligato sui tre corpi di fabbrica, che rispecchia l'organizzazione planimetrica del progetto, puntualmente descritto da Sanpaolesi:

«Nelle prime sale 1,2,3,4,5 (a luce laterale) verranno esposti avanzi di affreschi, come quelli provenienti dalle più importanti iscrizioni monumentali, lastre funerarie, frammenti di decorazioni scultoree o architettoniche, capitelli, bassorilievi, etc. La sala 6 (a lucernario) conterrà i frammenti dei Mosaici della facciata del Duomo, sculture provenienti dalla decorazione esterna del Battistero ed altre in marmo e legno, fra quelle indicate nel catalogo Bellini-Pietri alla Sala XII. La sala 7 presenterà in apposte vetrine alcuni oggetti di scavo e materiali archeologici vari. La sala 8 (di grandi dimensioni a luce laterale) conterrà alcuni modelli architettonici, come quelli della Chiesa dei Cavalieri che si trovavano mal considerati in magazzini del vecchio Museo Civico, e alcuni

¹²⁹ *Ibidem*.



Pisa, Museo Nazionale di San Matteo. Sala 11, piano terreno, novembre 1949, AFSPi

degli arazzi fiorentini. Nella sala 9 possono essere sistemate alcune armature e oggetti, interessanti la vita e il folclore di Pisa antica. Nelle sale 10, 13 e 14 (nelle quali la luce laterale può essere ottimamente integrata con illuminazione artificiale) troveranno posto, entro apposite vetrine le oreficerie e i due importanti medaglieri della Collezione Franceschi e della Collezione Supino. Nella sala 12 invece, ampia e luminosa, saranno esposti gli arazzi (catalogo Bellini-Pietri) e sculture in legno. Le sale 15 e 16 potranno contenere altri arazzi e quadri e ritratti di minor valore, mentre la sala 17 accoglierà le rimanenti sculture e modelli architettonici. Dalla scala attigua si apre il passaggio dal piano terreno al piano superiore, che sarà in massima parte dedicato alla raccolta dei dipinti. Le sale 18, 19 (a lucernario, come le seguenti fino alla 23) accoglieranno la parte più importante dei Crocifissi e tavole delle scuole lucchesi e pisani dei sec. XIII e XIV (cat. Bellini-Pietri dalle sale II e III) e costituiranno perciò uno dei punti di maggiore interesse di tutto il Museo. Nella sala 20 troveranno luogo le miniature, i paliotti e arredi sacri, ed eventualmente qualcuno degli arazzi fiamminghi. La sala 21 che è la maggiore del Museo conterrà gli arazzi più grandi e alcuni dipinti di più vasta mole anche se essi siano di vari secoli e scuole [...]. Nella sala 22 saranno esposti i dipinti di maggior formato dei secoli XIV e XV, nelle sale 23 e 24 dipinti del Quattrocento e Cinquecento. Nelle sale 25, 26, 27 troveranno luogo alcuni dipinti più tardi del Sei e Settecento, mentre le due gallerie 28 e 29 con opportuni accorgimenti di pareti trasversali, potranno ospitare con ogni comodità la interessantissima e varia raccolta Ceci. La galleria 31 viene per ora considerata come spazio di riserva, per l'eventuale diradamento delle sale precedenti. Nella sala 32 verrà sistemato il Gabinetto dei Disegno e Stampe. Ma in aggiunta a questo, anch'essa potrà eventualmente servire come spazio di riserva. A deposito del Museo verranno adibiti i locali dell'antica chiesa. Le salette possono servire per occasionali mostre temporanee»¹³⁰.

In occasione dell'inaugurazione, oltre alle collezioni permanenti, sono esposti i politici di Simone Martini e di Francesco Traini, il "San Michele Arcangelo" di Bernardo Daddi della Parrocchia di Crespina, e il "Trionfo della Morte" restaurato e ricomposto (col contributo del Comitato Americano per il restauro delle opere d'arte italiane), insieme a parti notevoli delle sinopie e di parti di affreschi del Camposanto Monumentale. Inoltre, viene organizzata in salette apposite una mostra a carattere didattico¹³¹ sul Politico del Carmine del Masaccio in collaborazione con Matteo Marangoni e il contributo di

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ Il problema della funzione educativa dei musei d'arte inizia a diventare centrale negli istituti italiani fin dalla riunione del Comitato Internazionale dei Musei (ICOM) tenutasi a Parigi nel giugno 1948 «Il Ministero [...] ha considerato l'opportunità di sviluppare anche nei nostri musei una concreta azione didattica che possa svolgersi attraverso cicli continui di mostre interne e di conferenze illustrative. Si è pertanto deciso che presso i maggiori musei un funzionario tecnico (ispettore o direttore) venga investito del compito specifico di attendere all'organizzazione dei servizi didattici e della relativa responsabilità. Una sala del Museo, possibilmente al principio o alla fine del "giro" dovrà essere posta a disposizione per l'organizzazione di piccole mostre didattiche interne, rotatorie o continue. Una speciale dotazione di fondi verrà stabilita a questo specifico scopo». G. De Angelis D'Ossat, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Roma 15 marzo 1949. Oggetto: Attività Educativa nei Musei, Museo di San Matteo, AGSPi. Si rimanda alla vasta e nota bibliografia disponibile, limitandoci a citare: DIREZIONE GENERALE ANTICHITÀ E BELLE ARTI 1953; ALOI 1962; DALAI EMILIANI 1982; HUBER 1997. Altre fonti utilissime sono i bollettini pubblicati periodicamente dai singoli musei e la rivista «Musei e Gallerie d'Italia», bollettino dell'Associazione Nazionale dei Musei Italiani, edita a partire dal 1956.



Giulio Carlo Argan¹³², di cui è stato reperito il disegno dello schema di allestimento, oltre alle foto d'epoca.

La mostra comprendeva, secondo i suggerimenti di Argan a Sanpaolesi¹³³, un ingrandimento fotografico del polittico, due pannelli originali ed altre opere a cui poteva essere compara-

¹³² Giulio Carlo Argan negli anni del dopoguerra, con il ruolo di Ispettore centrale del Ministero, era un «riferimento culturale costante» per le questioni riguardanti i musei. In occasione della mostra sul Polittico del Carmine di Masaccio al San Matteo, Argan compie un'attenta analisi delle relazioni «tra l'opera pittorica di Masaccio e le coeve esperienze in campo scultoreo di Donatello, nonché in architettura, di Brunelleschi», trasmettendo a Sanpaolesi per corrispondenza epistolare, «una fine interpretazione dell'opera da esporre, un'interpretazione che, superando ogni specialisti di settore, avvicina la sezione dei drappaggi di Masaccio alle cornici e modanature di Brunelleschi, o ancora, l'architettura delle cappelle in San Lorenzo al chiaroscuro insieme costruttivo e luminoso di un Masaccio prima maniera. Tutto ciò, cogliendo in Sanpaolesi un interlocutore attento a connotare l'esperienza museale di un carattere, oltre che propriamente espositivo, anche e fortemente didattico educativo». RUSSO 2009, p. 71.

¹³³ *Ibidem*.



Pisa, Museo Nazionale di San Matteo.
Terreno del museo concesso per la costruzione di fabbricati INCIS, s.d. (ipotizzabile 1949), AFSPi.

to, disegni esplicativi delle regole prospettiche usate da Masaccio, fotografie che mettevano a confronto la pittura di Masaccio con l'opera di Donatello e Brunelleschi¹³⁴.

Giardino e chiostro

La vicenda del San Matteo può leggersi su un doppio registro, quello che riguarda il restauro e il progetto museografico e quello amministrativo che segue una complessa procedura fatte di carteggi tra la Soprintendenza e le Amministrazioni locali e statali che arriva fino al 1949, data ufficiale di inaugurazione del Museo Nazionale. Se i lavori del museo trovano una prima verifica pubblica con la mostra della scultura del 1946, a un anno appena dall'inizio del cantiere, gli aspetti burocratici segnano una prima battuta di arresto col 1949, nonostante questioni legate alle pertinenze si protraggano ben oltre e coinvolgano i successivi soprintendenti. Contemporaneamente al cantiere, Sanpaolesi aveva portato avanti le trattative per la cessione della collezione del Museo Civico allo Stato e per il suo inventario e definitivo ordinamento¹³⁵, di cui viene incaricato Giorgio Vigni¹³⁶, nominato temporaneamente direttore del museo¹³⁷, insieme a Franco Russoli¹³⁸. Sul piano amministrativo restava ancora da sciogliere uno degli aspetti più importanti del progetto del Museo, vale a dire la possibilità di un ampliamento futuro dei locali, in parte da destinare anche alla nuova sede della Soprintendenza. Da un'attenta analisi della carta catastale di Giacinto Van Lint del 1846, risulta evidente la cesura che divide tramite un vicolo l'area del San Matteo dal Palazzo Vecchio dei Medici, col giardino di forma allungata. Il complesso conventuale dispone a quella data di un vero e proprio sistema di aree libere oltre al chiostro centrale, con le caratteristiche campiture di orti e un giardino confinante proprio col vicolo cui è annessa la limonaia. Si nota inoltre un altro dato significativo: la facciata del San Matteo non si chiude ancora sulla piazzetta antistante ma mostra un accesso contiguo alla chiesa che conduce in un piccolo chiostro, corrispondente al giardino all'antica realizzato da Sanpaolesi, come dimostrano la planimetria (n.25) e il disegno del prospetto (n. 54) del 1952.

¹³⁴ ARGAN 1950.

¹³⁵ Convenzione tra il Comune di Pisa e la Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie di Pisa con l'obbligo di conservare all'interno del museo tutte le collezioni della città. Protocollo delle Deliberazioni del Consiglio Comunale del Municipio di Pisa, 1946, AGSPi.

¹³⁶ Lettera di P. Sanpaolesi al Sindaco di Pisa, Pisa, 27 gennaio 1947. Dove incarica Giorgio Vigni, nuovo ispettore della Soprintendenza di compilare l'inventario degli oggetti d'arte del Museo Civico, che dovrà essere allegato all'atto di cessione allo Stat, San Matteo, AGSPi.

¹³⁷ In quel periodo, mentre Vigni si occupa dell'ordinamento definitivo del museo, inizia lo studio approfondito delle opere con l'intenzione di pubblicare un catalogo completo, che però si limiterà a uno studio dei dipinti due e trecenteschi. Si veda VIGNI 1949.

¹³⁸ Sul ruolo di Russoli, prima "impiegato locale" (1945-46), poi "salarato giornaliero" e quindi, fino al 31 dicembre 1949, "salarato temporaneo" di categoria I (specializzati), classe I con mansioni di ispettore, si veda: BERNARDI 2017.



Nel corso di un secolo, pur con le trasformazioni delle aree circostanti, la redistribuzione degli aggregati edilizi e delle pertinenze, il San Matteo dispone di una vasta area libera che è stata compromessa dalla costruzione di due palazzi di abitazione, a cui Sanpaolesi si era energicamente opposto. Le divergenze tra gli enti hanno penalizzato le possibilità espansive del museo e il rafforzamento di questo polo culturale a favore di un'edilizia di pessima qualità¹³⁹. Una vicenda che anima svariati carteggi concludendosi ufficialmente nel 1949 con una suddivisione degli spazi e delle pertinenze anche se lo scontro si protrae ancora per alcuni anni¹⁴⁰.

Il nuovo Museo Nazionale di San Matteo, ufficialmente inaugurato il 13 novembre dello stesso anno, vede limitare definitivamente la possibilità di espansione lungo l'asse dell'Arno, contraddicendo all'idea di «organismo che cresce»¹⁴¹; mentre le aree libere residuali, vengono adibite a giardino, ritenuto da Sanpaolesi, complemento necessario della struttura museale¹⁴². Anche in questo il Soprintendente dimostra non solo di considerare il significato storico

¹³⁹ L'area demaniale, considerata da Sanpaolesi inclusa nel complesso del San Matteo, venne suddivisa tra Prefettura, Soprintendenza e Demanio che l'avrebbe poi destinata alla costruzione di palazzi di abitazione dell'INCIS (Istituto Nazionale per le Case degli Impiegati dello Stato), come risulta dalla planimetria generale del 1947; mentre l'ente per la ricostruzione degli edifici ecclesiastici distrutti in guerra (E.R.E.E.) fece ricostruire la casa parrocchiale a Est della chiesa, collegata al campanile tramite un passaggio in quota. Sull'unico lato libero fu proposta la realizzazione di un asse di collegamento tra il giardino e l'Arno, creando un cannocchiale visivo di grande suggestione, tema che sarà ripreso dai progetti dell'ultimo decennio del Novecento. Sanpaolesi, sostenuto da Guglielmo De Angelis D'Ossat, allora Direttore generale delle Antichità e Belle Arti, contrastò questa parcellizzazione perché avrebbe impedito possibili ampliamenti del museo.

¹⁴⁰ Consiglio di Stato, Adunanza della Sezione Prima, 26 aprile 1960, San Matteo, AGSPi.

¹⁴¹ MUSEOGRAPHIE 1935, I, p. 27.

¹⁴² Sulla vicenda dell'area e del giardino si veda GIUSTI M. A. 1998, pp. 10-19.

del verde conventuale nel restauro del complesso, ma anche un'aggiornata conoscenza dei parametri ideali di un moderno museo¹⁴³. Come ancora si legge negli atti della conferenza di Madrid: «*La présence d'un jardin autour du musée offre de multiples avantages. Il permet d'éloigner le musée des vibrations de la rue, des fumées des maisons voisines...*» inoltre «*Dans un jardin peuvent être disposées d'une manière pittoresque, ...des statues, des fragments archéologiques ou architecturaux qui se mêlent agréablement avec les frondations, les fleurs et les eaux...*»¹⁴⁴.

“Un popolo di statue”

Nelle sale appena restaurate dell'ex convento di S. Matteo si inaugurò il 14 giugno 1946, la mostra di Scultura Pisana del Trecento che Alberto Savinio definì “impressionante”, per la qualità e quantità delle sculture esposte, una “folla di statue”. Perché «Vedere una statua, è molto diverso dal vedere un popolo di statue»¹⁴⁵, afferma, alludendo forse a Quatremère de Quincy, nella seconda delle *Lettres à Miranda*: «...*c'est cette résurrection générale de ce peuple de statues, de ce monde d'antiques dont la population s'augmente tous le jours*»¹⁴⁶.

Si trattò di un vero e proprio collaudo del nascente museo e un riscontro per il mondo della cultura e delle istituzioni impegnate nel salvataggio, restauro e tutela del patrimonio storico artistico. Fu «la prima mostra d'arte antica dell'Europa liberata», dichiarerà Emilio Tolaini, membro del comitato scientifico, in un'intervista rilasciata nel 2000 al quotidiano «La Nazione»¹⁴⁷.

L'evento fu accolto con accenti entusiastici da intellettuali, artisti e pubblico, per i contenuti scientifici e l'eccezionalità delle opere, ma anche per il forte impatto simbolico in relazione al momento storico. Si colse il segno di una ripresa molto più profonda: il risveglio della cultura, il riemergere di opere d'arte dai nascondigli bellici, il riaffiorare di una nuova energia di fronte al futuro destino di monumenti svuotati e riscattati dai danni della guerra, il ripensare a nuove funzioni per la città. Se ne comprese anche il significato etico, il bisogno della popolazione ferita dai lunghi anni di guerra, di dedicarsi ora alle cose «belle»¹⁴⁸. Il successo fu tale che l'esposizione venne replicata l'anno dopo, con qualche piccola variazione nei contenuti¹⁴⁹, tra cui quattro sale di pittura allesti-

¹⁴³ Conduttura dei giardini e orti annessi al nuovo Museo Civico, Condizioni stabilite dal contratto tra il Soprintendente Sanpaolesi e il giardiniere Leone Crivellari, 1° maggio 1946, San Matteo, AGSPi.

¹⁴⁴ MUSEOGRAPHIE 1935, I, pp. 27-28.

¹⁴⁵ A. Savinio, *Trecento sculture del Trecento*, Novembre 1946, San Matteo, AGSPi.

¹⁴⁶ QUATREMÈRE DE QUINCY 1796, p. 15.

¹⁴⁷ MEUCCI 2000, p. 3.

¹⁴⁸ BERNARDI 2016/17, p. 30.

¹⁴⁹ Si veda il catalogo a cura di Franco Russoli ed Emilio Tolaini, RUSSOLI, TOLAINI 1947.

te da Giorgio Vigni¹⁵⁰, allora Ispettore alla Soprintendenza di Pisa, prima di assumere la direzione di quella siciliana¹⁵¹.

Sanpaolesi aveva accolto subito il suggerimento di Renzo Lupo Berghini¹⁵², all'epoca professore di storia dell'arte di Franco Russoli¹⁵³, di esporre temporaneamente in un unico luogo le sculture di chiese e monasteri che erano state rimosse in previsione dei danni bellici e messe in sicurezza nei rifugi, in attesa di una ricollocazione. Fu un «arduo problema organizzativo», afferma in apertura e al catalogo del 1946 lo stesso Sanpaolesi¹⁵⁴, il quale attivò un'efficiente macchina organizzativa¹⁵⁵ per riunire sia le opere di scultura pisana presenti nel territorio di competenza (Pisa, Lucca, Massa e Carrara), sia quelle provenienti da tutte le altre città italiane. Alcune furono addirittura calate dalle facciate di edifici religiosi, come i busti del Battistero di Pisa o la statua equestre di San Martino della Cattedrale di Lucca¹⁵⁶. Fu questo l'aspetto straordinario dell'evento espositivo come sottolineano i commenti dei visitatori. Tra questi, ancora il lungo commento di Alberto Savinio¹⁵⁷:

«A Pisa, tra luglio e novembre, trecento sculture pisane del Trecento, tolte dalle chiese e dai musei, tirate giù dalle facciate e dai tetti, calate dai campanili e dalle torri per esser poste in salvo durante la guerra, furono riunite temporaneamente e date in mostra al pubblico, affinché noi, una volta tanto, le potessimo vedere da vicino e da ogni lato, prima che quelle facessero ritorno alle loro sedi, ove alcuni di noi le vedremo ancora di tanto in tanto ma da lontano e da un lato solo, e molti non le vedranno affatto. La mostra è un efficace richiamo. Stringe un patto tra l'opera d'arte e lo sguardo del passato»¹⁵⁸.

¹⁵⁰ Nella seconda edizione della mostra curò la “sezione della mostra temporanea di pittura del Museo”, cfr. MOSTRA PITTURA 1947.

¹⁵¹ Giorgio Vigni allora aveva il ruolo di Ispettore della Soprintendenza ed era stato nominato temporaneamente direttore del museo, almeno fino al 1949, quando viene sostituito da Giovanni Paccagnini e trasferito alla Soprintendenza alle Gallerie della Sicilia, dove curò l'ordinamento della Galleria d'arte che avrebbe sdoppiato le collezioni sino ad allora custodite nel Museo Nazionale del convento dell'Olivella. Nel 1953 incaricò Carlo Scarpa, col quale aveva collaborato nella mostra “Antonello da Messina e la pittura del '400 in Sicilia”, di allestire la Nuova Galleria di Palazzo Abatellis.

¹⁵² Renzo Lupo Berghini (1913 - 2002), artista e storico dell'arte, studia all'Accademia di Firenze sotto la guida di Felice Carena, e contemporaneamente si laurea in lettere a Pisa. Insegna storia dell'arte nei licei classici di Firenze e Pisa fino al 1947. Dal 1947 si trasferisce a Sarzana dove svolge l'attività di artista; TOLAINI 2006, pp. 9-34; TOLAINI 2008, pp. 213-233.

¹⁵³ Franco Russoli (1923-1977), laureato a Pisa, dal 1946 fu attivo alla Sovrintendenza alle Antichità e Belle Arti di Pisa durante la ricostruzione, impegnandosi nel settore dei beni artistici, architettonici e paesaggistici. Dal 1950 si trasferì a Milano, lavorando a fianco di Fernanda Wittgens, per assumere dal 1957 la direzione della Pinacoteca di Brera. Su Russoli, si veda: BERNARDI 2017.

¹⁵⁴ P. Sanpaolesi, *Prefazione alla prima edizione del Catalogo*, in TOLAINI 2006, pp. 38-39.

¹⁵⁵ Sugli aspetti tecnici del trasporto, Sanpaolesi si era misurato in occasione della Mostra dell'Arte italiana al Petit Palais di Parigi: P. SANPAOLESI, *Le transport et l'emballage des objets pour l'Exposition d'art italienne à Paris*, in «Museumion», vol. 29-30/1935, pp. 127-131. Si trattò dell'Exposition de l'Art italien: de Cimabue à Tiepolo, [Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, mai-juin-juillet 1935], catalogo, ed. Coulouma, Argenteuil 1935, con prefazioni di Georges Huisman, Paul Valéry, Ugo Ojetti, Paul Jamot, Raymond Escholier.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 31.

¹⁵⁷ A. Savinio, *Trecento sculture del Trecento*, Novembre 1946, San Matteo, AGSPI.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

La mostra ha un altro importante significato, perché è la prima occasione di apertura al grande pubblico dei locali del S. Matteo dopo gli interventi di restauro e una sorta di anteprima, con un allestimento temporaneo, rispetto a quello definitivo delle collezioni. È lo stesso Sanpaolesi ad affermarlo nella presentazione del catalogo:

«Nelle sale preparate per il Museo è stata allestita la mostra della Scultura Pisana. Esse saranno ora provate nelle loro qualità e nei loro difetti: qualità che si è cercato di affinare e difetti che si ritiene di aver ridotto al minimo»¹⁵⁹.

Le opere sono circa duecento, con capolavori di maestri come Nicola e Giovanni Pisano, rappresentativi di «uno dei momenti più alti della civiltà italiana e della storia di Pisa»¹⁶⁰. Con questi si uniscono sculture lignee e dipinti coevi¹⁶¹ che, in una prospettiva estetico-narrativa del percorso, «hanno il compito di aggiungere, nella severità e monocromia delle sculture in marmo e pietra, una nota di colore riposante»¹⁶². L'importanza della mostra consiste anche nel fatto che la maggior parte delle opere, a eccezione di quelle appartenenti alla collezione del Museo Civico, erano esibite al pubblico per la prima volta. In questo, la mostra si poneva come importante occasione di conoscenza e di studio. Divulgazione ed educazione estetica del pubblico, come sottolinea Sanpaolesi, per «avvicinare a tutti, ciò che sembra dominio esclusivo degli studiosi», ma anche apertura agli studiosi attraverso l'analisi ravvicinata delle opere¹⁶³. A questo concorre anche la rivista "Belle Arti"¹⁶⁴, promossa da Sanpaolesi, con Russoli e altri studiosi che apre ad approfondimenti tematici, incentrati sull'analisi diretta delle opere¹⁶⁵.

L'evento del 1946-47, inaugurò una serie di manifestazioni strettamente legate alle tematiche artistiche e alla conservazione delle opere esibite nel museo che mettono in luce un aspetto cruciale della cultura dell'espone¹⁶⁶: il rapporto tra museo e mostre¹⁶⁷, un te-

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ Per l'elenco delle opere esposte si veda: F. Russoli, in *Mostra della scultura pisana del Trecento*, catalogo della mostra (Pisa, Museo di San Matteo, luglio-novembre 1946), Pisa, V. Lischi e figli, 1946. Tale catalogo fu corretto, modificato e ampliato per la seconda edizione della mostra nel 1947, RUSSOLI, TOLAINI 1947.

¹⁶² *Ivi* p. 40.

¹⁶³ *Ivi* p. 39.

¹⁶⁴ Emblematico è il caso dell'attribuzione di una scultura del Battistero di Pisa a Giovanni Pisano, ritenuta in precedenza da Marangoni opera di bottega. Nel primo numero della rivista Russoli precisa che è stata proprio la possibilità di vedere da vicino l'opera ad aver consentito «un'analisi formale, che la scultura, erosa ma perfettamente conservata nella impostazione delle masse e dei piani senza alcuna mutilazione della struttura, ancora consente, ci rivela una genialità plastica degna appunto e soltanto di Giovanni Pisano». BERNARDI 2016, p. 35. Si veda: F. Russoli, *Una scultura inedita di Giovanni Pisano*, «Belle Arti», Pisa, I, n. 1, settembre-ottobre, pp. 55-59.

¹⁶⁵ "Belle Arti": rivista bimestrale d'arte. Redattore responsabile Mino Rosi, 1946-48, n.1-6, Nistri-Lischi, Pisa.

¹⁶⁶ Si citano, tra tutte, le mostre sul restauro di opere presenti nel museo e sul territorio: 1964 1965 1971 1972 1981, in particolare sulle sculture lignee di primo Quattrocento (1984), sul politico "di Agnano" di Cecco di Pietro (1986); sulle tavole quattrocentesche agli ambiti del Ghirlandaio e di Benozzo di Lese (1992).

¹⁶⁷ Sull'argomento, si veda: DI BIASE 2016.

ma da tempo focalizzato, dalla critica d'arte, come dimostra Corrado Ricci fin dai primi del Novecento, facendo notare la differenza tra due modi di esporre e comunicare:

«Un'esposizione temporanea d'arte non va confusa con un museo stabile, e quindi quanti più oggetti si possono mostrare, destinati di nuovo a disperdersi in mille luoghi, tanto maggiore sarà l'interesse dei visitatori, sul gusto dei quali è ben strano voler fare delle ipoteche!»¹⁶⁸.

Il tema è ripreso anche nella Conferenza di Madrid da Ugo Ogetti che vede la mostra strettamente legata al museo, come occasione per far conoscere «*toutes les ressources du musée, dont la plupart doivent être conservées dans les réserves*»¹⁶⁹, sottintendendo la tendenza verso la selezione delle opere, per consentirne una godibilità maggiore rispetto all'accumulo indiscriminato di oggetti dei musei ottocenteschi. Negli anni, vedremo come le mostre del San Matteo siano anche momenti per promuovere campagne di restauro che stimolano a loro volta nuove occasioni espositive sugli esiti e i procedimenti del restauro stesso. Si tratta di una tendenza che si allinea all'idea di Longhi¹⁷⁰ che vede nella mostra l'occasione per nuove sollecitazioni di rilettura e approfondimenti conoscitivi. In questa direzione, con l'intento di esporre l'opera restaurata e illustrarne i criteri conservativi, vanno lette le mostre allestite dalla Soprintendenza nel San Matteo, che hanno interessato sia le raccolte presenti nel museo che le opere diffuse nel territorio della giurisdizione, come dimostrano quelle sui dipinti (1964, 1965, 1971, 1972), sui bacini ceramici (1981), sulle sculture lignee (1984), ecc.

Il rapporto tra museo e mostra, ampiamente dibattuto da storici e critici d'arte come Argan¹⁷¹, Pallucchini, Longhi, Ragghianti¹⁷², vuole porsi anche come risposta alla "crisi dei musei", assegnando alle mostre la capacità di risvegliare l'interesse del pubblico e della ricerca, attraverso innovative dinamiche di comunicazione¹⁷³.

La mostra pisana si configura come l'evento di apertura del museo, anticipatore di temi e dei modi di fruirli, un formidabile veicolo di promozione a livello internazionale che attira a Pisa numerosi artisti, connoisseurs e critici d'arte. A dimostrazione è la serie di commenti pubblicati sulla stampa nazionale, e non solo, scritti da penne d'eccezione come Bernard Berenson, Roberto Longhi, Lionello Venturi. E, per Emilio Tolaini, allora studente di lettere, tra i giovani curatori, «fu un'esperienza ricchissima, girare per le sale con Pope Hennessy, (William Reinhold) Valentiner, (Hanns) Swarzenki, (Harry) Weingerger (Cesare) Brandi, (Cesare) Gnudi, (Francesco) Arcangeli, Giuseppe Fiocco, (Valerio) Mariani, Ugo Procacci,

¹⁶⁸ RICCI 1904, p. 55.

¹⁶⁹ OJETTI 1935, p. 290.

¹⁷⁰ LONGHI 1951.

¹⁷¹ ARGAN 1955, p. 65.

¹⁷² C. L. Ragghianti, *Schema per una Mostra tipo per l'estero d'arte italiana*, in Atti del Primo Convegno Internazionale per le arti figurative, Firenze, Palazzo Strozzi, Edizioni U, Firenze 1948, p. 198. Si veda inoltre: RAGGHIANI 1974, p. VII.

¹⁷³ Sull'argomento si veda: CIMOLI 2007, in particolare, il saggio introduttivo di Fulvio Irace, *Ivi*, pp. 19-35.

(Bruno) Molaioli, Poggi, (Ranuccio) Bianchi Bandinelli, (Emilio) Lavagnino, (Giovanni) Becatti, (Pietro) Toesca, (Costantino) Baroni, Lionello Venturi, (Luigi) Coletti, (Enzo) Carli, (Anna Maria) Brizio, Fernanda Wittgens, (Alberto) Dell'Acqua (Giusta) Nicco-Fasola, (Ezio) Raimondi, (Alessandro) Parronchi, (Eugenio) Montale, (Carlo) Carrà, (Vasco) Pratolini»¹⁷⁴.

Non è il caso in questo contesto entrare nel merito degli apporti critici sulla mostra, sia pure di grande interesse documentario¹⁷⁵, mentre vale la pena di richiamare i commenti riguardanti il nascente museo, cui si guardò con grande interesse, come espressione di modernità progettuale, per le soluzioni architettoniche e le tecnologie impiegate per valorizzare la fruizione dell'opera d'arte, a partire da un artista di rilievo come Carlo Carrà che ne loda in particolare l'«ammodernamento tecnico e la soluzione della luce»¹⁷⁶.

«Ma se a noi la mostra appare una delle maggiori e delle più perfette che ci sia dato da ricordare, non si devono dimenticare le difficoltà vinte dai suoi organizzatori. In primo luogo, scelto l'ex monastero dell'ordine benedettino, adibito fino a poco tempo fa a carcere e poi a caserma, s'imponeva il problema della trasformazione e l'ammodernamento dei locali, studiare l'illuminazione delle varie sale cercando di valere ogni mezzo atto ad uniformare l'intensità luminosa nelle diverse ore del giorno, armonizzare la porzione dell'ambiente con tutte le opere da esporre. Tutti questi problemi sono stati risolti e si può quindi affermare che lo scopo di dare al pubblico una chiara visione di quel periodo della scultura pisana è stato pienamente raggiunto»¹⁷⁷.

Dalle voci dei protagonisti emerge l'attenzione a una sistemazione museale che appare pionieristica nel panorama della museologia e museografia dell'Italia post-bellica, in una fase strategica di rinnovamento dei criteri espositivi, connessi con il restauro di edifici storici appositamente destinati e al rinnovamento di quelli esistenti¹⁷⁸. Intorno alla dialettica mostra-museo che a Pisa trovava uno dei primi esiti di questa sperimentazione convergo-

¹⁷⁴ TOLAINI 2006, cit., p. 26.

¹⁷⁵ In breve, le opinioni pubblicate sulla rivista «Paesaggio. Quaderni di letteratura e arte diretti da Mino Rosi», a. I, n. 3, agosto-novembre 1946, pp. 232-233, il successo della Mostra della Scultura Pisana: Bernard Berenson la ricorda come «la più bella Mostra che abbia visto nella mia lunghissima carriera»; Carlo Carrà «la mostra appare una delle maggiori e delle più perfette che ci sia dato ricordare; Gillo Dorfles la ritiene «una manifestazione unica nel suo genere per il numero delle opere esposte - più di 200 - e per il loro eccezionale pregio»; Roberto Papi: «Mostra straordinariamente importante».

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ *Rivoluzionario dell'arte plastica in mostra a Pisa*, Carlo Carrà, 5 settembre 1946.

¹⁷⁸ La lista dei musei rinnovati o creati ex novo è numerosa e ampiamente indagata. Tra cui: DALAI EMILIANI 1982, BASSO PERESSUT 2005, DALAI EMILIANI 2008; MARTINI 2011, pp. 45-55.

La Reggia di Capodimonte, destinata a Museo nel 1947, ristrutturata da Molajoli insieme a Ferdinando Bologna e a Raffaello Causa, con allestimento di Ezio De Felice; Franco Albini, realizza a Genova tra il Palazzo Rosso, Palazzo Bianco e per il Tesoro di San Lorenzo (1949-1962); Carlo Scarpa e Licisco Magagnoli per il Museo di Castelvecchio a Verona (1957), e per Palazzo Abatellis a Palermo, o ancora in quelli dei BBPR per il Castello Sforzesco di Milano.

no figure che si andranno a misurare con varie realtà del territorio italiano: Russoli a Brera, Baroni al Castello Sforzesco, Vigni a Palazzo Abatellis.

Costantino Baroni, allora impegnato nella ricostruzione del Museo d'arte antica del Castello Sforzesco e della Galleria d'arte moderna, ribadisce gli aspetti innovativi definendolo «un allestimento di ardita modernità, allineato a quanto di meglio può vantare il continente in tema di museografia»¹⁷⁹. Lo scultore Berto Lardera mette al centro una nuova sensibilità nei confronti del visitatore, sottolineando l'importanza di guidarlo in un percorso privo di elementi distraenti, di ostacoli alla visione, attraverso uno spazio nitido dal quale emerga l'opera. Più precisamente:

«il restauro delle sale è stato eseguito con l'intelligente preoccupazione di eliminare qualsiasi sovrastruttura decorativa che possa interrompere o comunque deviare il colloquio tra il visitatore e le opere. Opportuna la sistemazione di luce dall'alto che esalta i rapporti volumetrici in modo che le sculture non risentano di condizioni ambientali tanto diverse da quelle per cui furono create»¹⁸⁰.

Infine, Lionello Venturi, che visita la mostra anche nella seconda edizione aggiornata, in un'intervista su «La Gazzetta» del 1947, che fa eco alle diatribe locali intrise di nostalgie retro per il vecchio museo civico del San Francesco ritiene decisamente più adatta la sede del San Matteo, e all'obiezione del giornalista che gli fa notare come gli ambienti siano ritenuti da alcuni «troppo simili ad una clinica, troppo freddi»¹⁸¹, replica:

«Gli ambienti del Museo non sono simili ad una clinica ma sono simili ad un convento e le opere stanno molto bene nelle sale di un convento»¹⁸², dichiarandosi inoltre d'accordo con Costantino Baroni quando sottolinea come «l'allestimento del Museo di S. Matteo sia allineato a quanto meglio può vantare il continente in tema di museografia e che possa valere come esempio per la riorganizzazione dei musei italiani... specialmente il sistema di luce è ottimo»¹⁸³.

L'intervista solleva anche la questione, soprattutto per le opere del Battistero, di riportare le sculture, una volta finita la mostra, nel luogo d'origine. Riemerge qui il tema della decontestualizzazione delle opere che, come si è visto, si era acceso fin dai primi decenni del secolo, per diventare nodale nell'immediato dopoguerra, in una prospettiva di ricollocazione delle opere salvate e di conservazione delle sculture esposte all'aperto. La questione riguarda gli aspetti conservativi, «perché l'essere esposte continuamente agli agenti atmosferici le avrebbe danneggiate irreparabilmente. Proprio per questo motivo furono inserite nella collezione del museo civico ed esposte in apposite sale», dichiara Venturi, proponendo di «fare dei calchi in

¹⁷⁹ C. Baroni, *Una superba mostra. La scultura pisana nel suo splendore*, «Il popolo», 26 giugno 1947.

¹⁸⁰ B. Lardera, *Duecento sculture a Pisa*, «L'Eco della stampa», 3 agosto 1947.

¹⁸¹ Intervista col n. 1 della critica italiana. Lionello Venturi ci parla della mostra pisana e del Camposanto. *L'opinione del grande studioso sul Museo di S. Matteo. Al posto delle opere autentiche, calchi di cemento. La Mostra della Scultura Pisana "la migliore del mondo"*, «La Gazzetta», 1 settembre 1947.

¹⁸² *Ibidem*.

¹⁸³ *Ibidem*.

cemento in modo che da lontano siano visibili altrettanto bene come gli originali. Questo dovrebbe valere come regola generale anche per gli altri monumenti italiani. Quelle opere a stare lassù alle intemperie si rovinano e tra cento anni non ne rimarrebbe più nulla. Del resto, il fatto che si considerino come scoperte opere che erano alla luce del sole, come quella figura di Danzatrice del Battistero di Pisa ne è la prova»¹⁸⁴. Opinione condivisa da altri studiosi come Alessandro Parronchi che ribadisce la necessità, in alcuni casi, di rimuovere le sculture proprio per salvarle¹⁸⁵, e come Sanpaolesi:

«tutte le sculture appartenenti a monumenti pisani non devono necessariamente tornare ad una collocazione tradizionale, per la quale erano state concepite, ma che sarà comunque data loro una degna sede che garantisca la conservazione. Erano opere di alta qualità, scultoree e spesso da secoli esposte all'aperto e bisognose di restauro e la cui ricollocazione in situ non era stata più possibile»¹⁸⁶.

Arte contemporanea sulle rive

Se la mostra della scultura può essere letta come occasione per misurare criteri espositivi in vista dell'ordinamento museale del San Matteo, altrettanto significativa per il contesto in cui si colloca, è la Mostra di Pittura contemporanea, che fu allestita tra luglio e agosto del 1947¹⁸⁷, organizzata dallo stesso comitato scientifico della mostra di scultura¹⁸⁸. La sede fu il Palazzo alla Giornata, sulla riva destra del lungarno, in corrispondenza dell'impianto della civitas altomedievale, tra l'Arno e l'Auser¹⁸⁹. Il palazzo, realizzato su preesistenze medievali, per conto del cavaliere di Malta fra Francesco Lanfreducci, da Cosimo Pugliani nel 1607¹⁹⁰, si distingue dalle cortine del lungarno per il rivestimento in marmo di Carrara della facciata con l'enigmatico motto. Un palinsesto che conserva nel cortile i resti della chiesa di san Biagio alla catena del IX secolo, pesantemente compromesso dai bombardamenti del 1944 che devastarono i lungarni, distruggendone gran parte delle strutture¹⁹¹. Anche in questo caso si trattò di un edificio appena ripristinato almeno nelle parti strutturali con l'intervento della Soprintendenza, che di lì a po-

¹⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁸⁵ A. Parronchi, *La scultura pisana*, «Fiera Letteraria», 15-22 agosto.

¹⁸⁶ P. Sanpaolesi, *Prefazione alla seconda edizione del Catalogo*, in E. TOLAINI 2006, cit., p. 42.

¹⁸⁷ P. Sanpaolesi, *Premessa*, in MOSTRA PITTURA 1947, pp. 4-5.

¹⁸⁸ Fanno parte del comitato organizzatore: Salvatore Pizzarello, Mino Rosi, Franco Russoli, Emilio Tolaini mentre la giuria, presieduta da Matteo Marangoni, è composta da Felice Casorati, Virgilio Guzzi, Mino Rosi, Piero Sanpaolesi, Gianni Vagnetti, Giorgio Vigni.

¹⁸⁹ G. Garzella, *Prima del Palazzo. L'insediamento, la famiglia, la proprietà tra Medioevo ed età moderna*, in TONGIORGI TOMASI 2005, pp. 35-44.

¹⁹⁰ F. Pilati, R. Romanelli, *Palazzo alla giornata: committenti e maestranze nella ristrutturazione seicentesca*, *Ivi*, pp. 45-49.

¹⁹¹ Per un resoconto dei lavori si veda: M. Dringoli, F. Pilati, *Il Palazzo alla Giornata in età contemporanea*, *Ivi*, pp. 55-68.

co sarebbe divenuto pubblico, passando all'Università di Pisa che lo destinò a sede del rettorato¹⁹². Se i lavori proseguirono negli anni successivi con il completamento delle finiture interne, la mostra, allestita al piano terra dell'edificio, ne sancì la fruizione con un evento di notevole impatto culturale. Si trattò infatti della prima mostra di arte contemporanea nell'Italia postbellica, come sottolinea Sanpaolesi nella Premessa al catalogo, che raccolse artisti di levatura internazionale, tale da renderla competitiva con le rassegne dei più importanti centri artistici. A esporre furono 173 artisti del calibro di Renato Guttuso, Ennio Morlotti, Giorgio De Chirico, Giacomo Manzù, Mario Sironi, Giorgio Morandi etc. La cifra della contemporaneità che i curatori, tra cui Franco Russoli, Giorgio Vigni, Matteo Marangoni, Mino Rosi, vollero dare all'iniziativa, a seguire quella sulla scultura del Trecento, vuole testimoniare la vivacità culturale di quella "città del silenzio"¹⁹³ che rispondeva all'immagine di Pisa percepita dai viaggiatori del Grand Tour, ma che nell'evocazione dannunziana dell'Elettra diviene metafora di risveglio e purificazione della città uscita dalla guerra, come è sottolineato ancora in premessa:

«Si darà così la prova che questo significativo risveglio di una delle città del silenzio, pure prostrata dalle ferite della guerra, non è un fuoco di paglia ma un impulso vitale»¹⁹⁴.

È questa la prima mostra di arte contemporanea nel dopoguerra, e il fatto che sia stata organizzata in contemporanea con la seconda edizione di quella sulla scultura del Trecento, in un palazzo sul lungarno non lontano dal San Matteo, rivela in nuce la visione di Sanpaolesi di tracciare un percorso culturale lungo l'asse fluviale, confermando il pensiero sulla rifunzionalizzazione degli edifici e della città storica in una prospettiva di fruizione turistica, che già aveva motivato la scelta del San Matteo come nuova sede museale. L'esperienza di queste due mostre dell'immediato dopoguerra dimostra come Pisa fosse territorio di una felice convergenza di obiettivi fra soprintendenti, storici dell'arte, docenti universitari, che individuano nell'occasione espositiva un modo per divulgare la conoscenza del patrimonio artistico, e al tempo stesso per incoraggiare lo sviluppo della creatività contemporanea.

L'Istituto di storia delle arti nel San Matteo

Al contesto culturale della città post-bellica viene a dare un impulso innovatore Carlo Ludovico Ragghianti, già sottosegretario alle Belle Arti e allo Spettacolo nel governo Parri, figura centrale nel panorama italiano e internazionale, per gli impegni poliedrici nel campo del

¹⁹² P. Sanpaolesi, *Premessa*, in MOSTRA PITTURA 1947, pp. 4-5.

¹⁹³ Il riferimento all'Elettra di Gabriele D'Annunzio (1903), raccolta di poesie che contiene la serie Città del silenzio è in BERNARDI 2016/17, cit.

¹⁹⁴ P. Sanpaolesi, *Premessa*, in MOSTRA PITTURA 1947, p. 4.

patrimonio artistico, della tutela divulgazione, formazione, della ricerca e del restauro, su cui molto si è scritto¹⁹⁵. Formatosi a Pisa, vi rientra nel 1948 succedendo a Marangoni nella cattedra di *Storia dell'Arte medievale e moderna, con sede nel San Matteo*¹⁹⁶: *che diviene il fulcro della sua scuola e della metodologia di studio delle arti*.¹⁹⁷

«un centro autonomo di studi, dotato di spazi per lezioni e seminari, biblioteca, fototeca, gabinetto fotografico, sala cinematografica, in cui Raghianti e molti altri docenti (tra gli altri Luigi Chiarini ed Eugenio Luporini) impartivano lezioni riguardanti non solo la storia dell'arte in senso tradizionale, ma anche la teoria e la storiografia artistica, l'architettura e l'urbanistica, le arti cosiddette minori, il cinematografo e lo spettacolo, la museologia e tendenzialmente tutte le materie riguardanti le arti figurative, senza limitazione di tempo, di luogo, o di tipologia».

Il cerchio si stringe intorno alla schiera dei suoi allievi e di quanti condividevano il suo metodo basato sulla processualità nella ricostruzione critica del fare artistico, a partire da Cesare Brandi e Carlo Argan, e ancora, Enzo Carli, Cesare Gnudi, Bruno Zevi, Giuliano Briganti, Antonello Trombadori. Si trattò di un ambiente denso di implicazioni che dalla critica d'arte e dalla pubblicistica si allargava all'impegno culturale e politico nella tutela del patrimonio e nella ricostruzione della città ferita dalla guerra.

Così Franco Russoli che affiancò Sanpaolesi nella salvaguardia del patrimonio danneggiato dalla guerra, descrive lo scenario di una città che si rianima dalle ferite belliche, mentre collabora all'allestimento della mostra sulla Scultura pisana del Trecento, vivendola come avventurosa esperienza di funzionario che accompagna le opere da esporre:

«... già il prof. Sanpaolesi aveva a buon punto la trasformazione del carcere di San Matteo in locali da esposizione, e già io viaggiavo per tutta Italia su un enorme camion, tutto bianco e rosso crociato, del servizio annonario del Comune. Camion alto, chiuso, fantomatico, un tempo autofficina poi autoambulanza, reduce da più fronti di guerra, che ora caricava i capolavori di Arnolfo, di Giovanni, di Tino: carichi inestimabili per poche settimane, poi è tornato alle patate ed ai cavoli»¹⁹⁸.

Pisa all'indomani della seconda guerra mondiale è, dunque, al centro di un fermento culturale che aiuta a inquadrare le scelte di Sanpaolesi nella conversione museale del

¹⁹⁵ La bibliografia su Carlo Ludovico Raghianti è vastissima e nota. Per un profilo d'insieme della figura di politico, critico d'arte, attivista nel campo della tutela del patrimonio culturale, protagonista della cultura italiana del Novecento, si veda: PELLEGRINI 2018.

¹⁹⁶ ZANOBINI LEONI 1984, p. 372.

¹⁹⁷ Con la formazione della biblioteca annessa al Museo Civico voluta suo direttore Augusto Bellini Pietri, incrementata da Mario Salmi e Matteo Marangoni e l'annessione allo stesso museo dell'Istituto di Storia delle Arti, si erano create le premesse per il rafforzamento di un polo di formazione e di cultura strettamente legato al Museo, al quale Raghianti da un impulso decisamente innovativo nella promozione della museologia e del sistema delle arti visive.

¹⁹⁸ BERNARDI 2016/17, p. 35.

complesso di San Matteo, scegliendo tra gli stretti collaboratori storici dell'arte come Franco Russoli che, dopo l'esperienza pisana, dirigerà la Pinacoteca di Brera dal 1952 al 1977, portando avanti diversi progetti (tra cui il restauro e la riapertura del Museo Poldi Pezzoli)¹⁹⁹; Giorgio Vigni, che, dal 1947 al 1949 sarà direttore del Museo di San Matteo, poi a Palermo attivo con Carlo Scarpa nel riordino delle collezioni di Palazzo Abatellis; infine il livornese Giovanni Paccagnini, che dopo aver collaborato con Nello Tarchiani come avventizio della Soprintendenza pisana, vi era rientrato nel '46 su sollecitazione di Ragghianti e dello stesso Sanpaolesi, lavorando a stretto contatto con entrambi, prima di avviare dal 1952 l'esperienza a Mantova come Soprintendente e direttore del Museo di Palazzo Ducale. In questo clima si viene così a focalizzare la figura del museologo che coniuga la conoscenza dell'opera con il restauro e la tutela. Significativo è a tal proposito il suo intervento al convegno dei critici d'arte, organizzato nel 1948 da Ragghianti²⁰⁰, in cui egli solleva problemi sull'unificazione delle metodologie di restauro, sulle professionalità e la necessità di dotare le istituzioni museali e la Soprintendenza di attrezzature e materiali per il restauro. Un tema questo che è determinante nell'organizzazione del San Matteo, dove Sanpaolesi inserisce al secondo piano (stanze 40 e 41) un «laboratorio di restauro di opere d'arte» e un deposito di dipinti²⁰¹, funzioni che vanno a integrarsi con quelle didattiche, nei locali adibiti ad aula e «ambienti pertinenti alla scuola di storia dell'arte». Come Paccagnini sottolinea:

«Ogni Soprintendenza deve dunque avere un gabinetto di restauro perfettamente attrezzato per questo tipo di lavoro conservativo» mentre «Complessa e formata da strumenti scientifici costosi è poi attrezzatura per l'altro tipo di restauro, felicemente detto di rivelazione, la cui importanza è essenziale e la cui pratica dovrebbe essere quotidiana nelle Soprintendenze, poiché essa serve a formare quella solida e sicura base filologica sulla quale dovrebbe fondarsi una critica d'arte veramente storica»²⁰².

Da qui emerge la figura dello specialista che coniuga le istanze del restauro come atto critico della conoscenza e controllo delle strumentazioni tecniche, trasferendo sul piano istituzionale i rapporti tra museo, Soprintendenza, Università. Un connubio che è alla base della stessa concezione del polo di storia dell'arte nel San Matteo. A questa visione si connette un altro aspetto sollevato dallo stesso Paccagnini che riflette le posizioni, sia pure su piani diversi, di Sanpaolesi e di Ragghianti nella prospettiva economica e turistica della valorizzazione delle opere, come ancora sottolinea, quando sostiene che «l'Amministrazione delle Belle Arti non è affatto passiva, perché la sua opera di tutela, di manutenzione e di valorizzazione

¹⁹⁹ Ivi, p. 131.

²⁰⁰ G. Paccagnini, *Sul restauro*, in Atti del Primo Convegno Internazionale per le arti figurative (Firenze, Palazzo Strozzi, 20-26 giugno 1948), sez. III, Il restauro delle opere d'arte, pp. 171-173.

²⁰¹ P. Sanpaolesi, *Relazione*, 1949, cit., AGSPi.

²⁰² PACCAGNINI 1948, cit., p. 173.

delle bellezze paesistiche e artistiche, che sono una delle più apprezzate ricchezze del nostro paese, serve ad alimentare quella corrente di turismo che contribuisce notevolmente all'attivo del nostro bilancio»²⁰³.

Su questa consapevolezza si muovono le scelte di Sanpaolesi e di Ragghianti, per il nuovo polo artistico-culturale nel Museo Nazionale di San Matteo, Per almeno un ventennio, a partire dal secondo dopoguerra, questo si configura come luogo propulsivo del processo di elaborazione critica che unifica l'approccio al restauro, la museologia, la storia dell'arte, vero e proprio fulcro culturale e collegamento tra museo e civitas, per usare le parole di Giulio Carlo Argan. La finalità attiva del museo è sostenuta con forza da Ragghianti, sia attraverso i suoi contributi teorici sia attraverso la sperimentazione. Rispetto alla pluralità delle concezioni museali che emergono dal panorama internazionale del dopoguerra, Ragghianti evidenzia l'unanime superamento di una concezione statica e meramente espositiva del museo, non più concepito «come una biblioteca in cui i libri stiano chiusi negli scaffali», bensì come un organismo aperto con più finalità, «da quella archivistica o documentaria a quella educativa», in questo, perpetuando l'antica e originaria idea dei musei di Platone e Aristotele, «come esercizi della filosofia umana, concorrenti alla sua conquista e alla sua elaborazione»²⁰⁴.

Su questa concezione di museo come opera aperta si fonda il suo impegno a realizzare nel San Matteo «un modello di strumento pubblico di cultura di educazione artistica» che si concluse tuttavia negli anni '70, come esperienza che lo stesso ritenne «infelice»²⁰⁵ per la «valutazione secondaria o marginale che la scienza accademica faceva dell'arte nel quadro della civiltà e della cultura»²⁰⁶. Tutte le attività legate al processo didattico, alle funzioni comunicative e alle strutture necessarie come la fototeca, il laboratorio fotografico, la cineteca, erano infatti finanziate con risorse reperite fuori dalla Università. Alla base era il concetto che il museo (e da qui l'istituzione della prima cattedra di museologia) consentiva l'osservazione e lo studio di materiali artistici originali che furono implementati con la "Raccolta disegni e stampe" dell'Università per la quale la Soprintendenza dispose degli spazi all'interno del museo.

Nonostante il bilancio critico, la struttura e l'attività di questo centro si rivelarono lungimiranti, testimoniando un'«esperienza tenace e difficile di un gruppo di pionieri, e modello forse ancora valevole di un organismo che, tenendo ferme le più rigorose esigenze di ricerca e di esperienza scientifica e critica, non le separava dalla loro consapevole

²⁰³ *Ivi*, p. 174.

²⁰⁴ RAGGHIANTI 1984.

²⁰⁵ DE PASCALIS 1981.

²⁰⁶ ZANOBINI LEONI 1984, cit.; BOTTINELLI 2010, pp. 110-120.

trasmissione attiva in campo sociale nelle forme e coi mezzi più adeguati di comunicazione e di partecipazione»²⁰⁷.

L'allontanamento della Scuola, unita alla riforma dell'università, «che di lì a poco avrebbe moltiplicato i corsi e i settori disciplinari, legittimando di fatto l'insegnamento della storia del restauro ma consumandone allo stesso tempo il distacco dai musei e dalle opere anche nei processi di formazione»²⁰⁸, rappresenta un fattore determinante nel processo di decadenza del ruolo del San Matteo come polo propulsivo dell'organismo museale.

Un'utopia di Ragghianti: il museo di architettura del Novecento negli Arsenali Medicei

Nel contesto della poliedrica attività di Ragghianti, particolarmente orientata sui temi della museologia²⁰⁹, s'inquadra la proposta del 1966 di istituire a Pisa, nei locali degli Arsenali Medicei un museo di architettura moderna, un'idea da tempo in nuce, nel quadro dei vasti interessi allo studio dei linguaggi più attuali, che emerge anche dalle rassegne di «Sele-Arte»²¹⁰. Si trattava di un luogo in cui promuovere il ruolo o il valore dell'architettura come espressione di un pensiero critico unitario. Dove i disegni, i plastici, le immagini, avrebbero documentato le più importanti correnti artistiche del XX secolo, comunicando idee e realizzazioni. Un respiro culturale deducibile dal repertorio degli architetti che avevano dato la loro adesione, come attesta Ragghianti nel carteggio con gli enti:

«numerosi architetti hanno aderito e già inviato opere, mentre moltissimi altri hanno aderito e assicurato che un congruo numero di loro lavori è a disposizione del Museo di Architettura Moderna. Gli artisti che hanno già inviato (o dei quali sono già state procurate) le opere, sono i seguenti: F. Albini, M. Chiattonne, C. Cocchia, G. de Luca, M. Passanti, Vittorio Viganò, C. Graffi, Mollino. Gli artisti da cui è stata ricevuta precisa assicurazione circa la possibilità di acquisire le loro opere sono i seguenti: A. Aalto, F. Helg, L. Baldessari, C. Cavallotti, L. Cosenza, C. Cocchia, R. de Fusco, P. Derossi, E. Detti, M. Dezzi Bardeschi, M. Di Salvo, M. d'Olivo, F. Dolza, L. Figini, F. Gallo, L. Galmozzi, M. Galvagni, I. Gardella, E. Gentili Tedeschi, C. Giorchino, R. Gizdulich, C. Graffi, I. Insolera, S. Jaretti Sodano, G. K. Koenig, C. Le Corbusier, C. Levi, G. Levi Montalcini, E. Luzi, V. Magistretti, A. Mangiarotti, M. Manoujjan, F. Marconi, C. Melograni, C. Mollino, E. Montuori, L. Mosso,

²⁰⁷ Ivi, p. 374.

²⁰⁸ M. B. Failla, *Cultura del restauro e ordinamenti museali*, in FAILLA, MEYER, PIVA, VENTURA 2013, p. 177.

²⁰⁹ Con D.P.R. n. 167 del 12 febbraio 1968, l'insegnamento di museologia ottiene riconoscimento ministeriale, destinato alla Scuola Speciale per storici dell'arte medievale e moderna, e per conservatori di opere d'arte, presso l'Università di Pisa, in A. Gioli, *Ragghianti, i musei e la museologia*, «La predella», n. 28. Sulla sua attività all'Istituto di Storia dell'arte di Pisa, si veda: BOTTINELLI 2010, pp. 110-120.

²¹⁰ In proposito: BOTTINELLI 2010.

N. Mosso, M. Nizzoli, G. Pollini, G. Ranieri, A. Rigotti, A. Rossellini, G. Varaldo, A. Venditti, V. Venturelli, V. Viganò, E. Vittoria, M. Trucco, E. Zacchioli, M. Zanuso, G. M. Zuccotti, G. P. Zuccotti »²¹¹.

Durante un consiglio provinciale²¹² per deliberare tale iniziativa, l'assessore Piero Pierotti, storico dell'urbanistica, nell'espone i passaggi istituzionali del progetto, illustra lo stato di avanzamento delle collezioni destinate al museo²¹³, precisandone la qualità, la consistenza, l'interesse. Egli sottolinea inoltre l'importanza di salvaguardare un patrimonio a rischio e l'eccezionalità di una raccolta che avrebbe consentito di «riunire a Pisa un materiale che, una volta convenientemente sistemato, potrà costituire un museo unico in Italia e possiamo dire anche nel mondo». Tra i progetti citati, quelli che «hanno segnato tappe fondamentali nella storia della nostra architettura, come per esempio quello della Fiat-Lingotto dell'architetto Mattè Trucco (che com'è noto è uno dei capisaldi dell'architettura moderna in Italia) erano custoditi dal gestore di un bar di una stazioncina del Piemonte, il quale li aveva ereditati dall'architetto e ovviamente, non ne avrebbe avuta alcuna cura. Per questo, l'Istituto di Storia dell'Arte e la Soprintendenza hanno ritenuto di raccogliere questo materiale e di venire così a dotare la nostra città di un Museo che, indubbiamente, avrà il risultato di richiamare a Pisa gli interessi di tutti i cultori della critica architettonica e non soltanto di essi, ma evidentemente anche del pubblico specializzato»²¹⁴.

Tuttavia, il progetto che pure ebbe la piena adesione della Soprintendenza, dell'Ente del Turismo e delle amministrazioni locali (Provincia e Comune), oltre all'Università²¹⁵,

²¹¹ Lettera di Carlo Lodovico Ragghianti al Consiglio provinciale, 31 maggio 1966, Arsenali medicei (1966-1970), AGSPi.

²¹² Processo verbale di deliberazione del consiglio provinciale, sessione straordinaria di prima convocazione, consorzio per la istituzione del museo di architettura moderna in Pisa. Adesione ed approvazione dello statuto, Pisa, 31 maggio 1966, Costituendo museo di architettura moderna, Arsenali medicei 1966-1970, AGSPi.

²¹³ «Da un anno circa, infatti è in corso di raccolta una imponente quantità di materiale che gli architetti hanno inviato all'Istituto di Storia dell'Arte e alla Soprintendenza ai Monumenti di Pisa, materiale che attualmente è depositato presso la Soprintendenza stessa. [...] L'interesse di questa raccolta dovrebbe consistere nel fatto che sarebbe un museo specializzato, non accessibile a tutti (d'altra parte sappiamo che anche per i musei attuali le persone che ci vanno sono molto poche, a meno che non vadano per curiosità a vedere il sorriso della Gioconda o la Venere del Botticelli. Ma questo è un altro ordine di considerazioni. Sarebbe però un museo di enorme interesse perché, anche se specialistico, potrebbe raccogliere interessi molto diffusi non soltanto in Italia, ma anche all'estero. Dovrà essere un museo internazionale [...]», Relazione del prof. Piero Pierotti al Consiglio provinciale, il quale entra nel merito della gestione proponendo un apposito Consorzio di Enti di cui fanno parte oltre all'Istituto di storia dell'arte anche la Soprintendenza che già ospitava parte del materiale raccolto, *Ibidem*.

²¹⁴ *Ibidem*.

²¹⁵ «Questa Soprintendenza, esaminati gli atti inviati, relativi all'argomento indicato in oggetto, esprime parere favorevole per quel che riguarda l'opportunità dell'istituzione in Pisa del Museo di Architettura Moderna». Il soprintendente alla Prefettura di Pisa, 19 luglio 1966. Amministrazione provinciale di Pisa. Adesione e approvazione dello statuto del consorzio per la costruzione del museo di architettura moderna di Pisa, Arsenali Medicei 1966-1970, AGSPi.

che facevano parte del Consorzio di progetto e gestione²¹⁶, si arrestò non solo di fronte ai tanti passaggi burocratici, patrimoniali. Fu determinante il diniego del Ministero dell'Agricoltura e Foreste e per esso dall'Istituto Incremento Ippico, che aveva in concessione gli Arsenali Medicei, scelti come sede ideale del futuro museo. Infatti, se Raghianti scrive a conclusione della lettera del 1966 che «per la definitiva acquisizione e prima sistemazione di tutto questo materiale, si attendono i concreti provvedimenti degli enti pisani interessati, in mancanza dei quali evidentemente nessuna iniziativa del genere potrebbe sperare di trovare in Pisa una effettiva realizzazione»²¹⁷, di fatto all'interno dei poco lungimiranti uffici locali, serpeggiava il timore che il museo fosse la premessa per fondare una facoltà di architettura a Pisa²¹⁸. A tal riguardo è esemplificativo il promemoria scritto da Raghianti nel 1970 in cui riepiloga i passaggi di questa lunga vicenda²¹⁹ che coincide con il suo trasferimento a Firenze, amareggiato dall'esperienza pisana, come ricorda nell'intervista del 1979²²⁰, di certo accresciuta anche dalla mancata attuazione di tale progetto, al quale sembra che vi abbia speso molte energie non solo nella raccolta dei materiali e nell'ordinamento scientifico, ma anche nel mettere insieme la complessa macchina organizzativa. Alla fine degli anni Ottanta, in seguito all'acquisizione definitiva da parte della Soprintendenza dell'Arsenale Mediceo e del conseguente restauro, il Dipartimento di Storia delle Arti e del Gabinetto disegni e stampe farà domanda per trasferirvi la sua sede²²¹, essendo ormai inadeguata quella presso il museo di San Matteo.

Restauri e de-restauri

«Il tutto-pieno storico precedente è stato sostituito da un freddo vuoto; come è avvenuto qualche anno fa nel San Matteo a Pisa a spese dell'originale allestimento di Piero Sanpaolesi», scrive

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ Dalla seduta del consiglio comunale emerge che alcuni, pur favorevoli al museo, sottolineano il timore che «l'istituzione del museo di architettura moderna possa costituire "una premessa" per istituire una Facoltà di Architettura a Pisa. *Ibidem*.

²¹⁹ Promemoria di Raghianti sull'iter della pratica, dal riconoscimento del valore del bene ai sensi della legge 1089/1939, alla richiesta di passaggio tramite il Ministero della Pubblica Istruzione all'amministrazione del Demanio pubblico, ramo storico-artistico-archeologico-etnografico, allo scopo di destinare il complesso a sede del Museo di architettura moderna e ad altre raccolte e servizi culturali e artistici, passaggio accettato e comunicato al Ministero l'11 aprile 1967. *Ibidem*.

²²⁰ DE PASCALIS 1981.

²²¹ «Si fa presente che l'Università intende collaborare alla predisposizione del progetto relativo al recupero dell'Arsenale Mediceo, designando a tale scopo i prof. Mario Bucci, Roberto Ciardi, Lorenzo Cuccu, Annarosa Garzellini, Giacinto Nudi, Piero Pierotti, Lucia Tomasi Tongiorgi, la Dott.ssa Donata Levi e il Per. Ed. Bruno Tabucchi, responsabile dell'ufficio tecnico di questa università». Il Rettore dell'Università di Pisa B. Guerrini alla Soprintendenza ai Beni AA. AA. AA. e SS, oggetto: studio per il trasferimento del dipartimento di storia delle arti e del gabinetto disegni e stampe nell'Arsenale Mediceo, Pisa, 8 marzo 1966, Adesione e approvazione dello statuto del consorzio per la costruzione del museo di architettura moderna di Pisa, Arsenali Medicei 1966-1970, AGSPi.

Marco Dezzi Bardeschi che di Sanpaolesi fu allievo e stretto collaboratore²²², nel puntare il dito sulla “disinvoltura” nello smantellare «sistemazioni museali ormai storicizzate»²²³, spesso, e anche in questo caso, in nome di un acritico adeguamento tecnologico. Già Franca Helg osserva come «alcune delle esemplari sistemazioni degli anni '50 siano state eliminate, non ne rimane che la documentazione fotografica – eppure erano di per sé opere d'arte che a mio avviso, potevano aspirare ad una obsolescenza meno repentina»²²⁴.

Accanto alle realizzazioni di Scarpa, Albini, Helg, BBPR, Gardella, Michelucci, si può annoverare anche l'intervento di Sanpaolesi per il San Matteo, che è stato cancellato a seguito di una serie di aggiornamenti avviati dalla Soprintendenza a metà degli anni '70, sollecitati in prima istanza da problemi relativi alle coperture²²⁵.

Eppure, per riprendere le riflessioni della Helg, che aveva progettato gli interni del Museo del Tesoro della Cattedrale di San Lorenzo e a quella data stava completando il Sant'Agostino di Genova, sembra «semplice e banale invocare le ragioni della sorveglianza, manutenzione, ecc». Le ragioni sono ricondotte invece a «certa critica d'arte» che agisce sotto la spinta della «necessità di cambiamento, di innovazione non sufficientemente meditata». Una sorta di consumo dell'immagine, che porta a risvegliare l'attenzione sui musei con proposte innovative. Sanpaolesi aveva agito, a guerra appena conclusa, muovendosi tra i lacerti del convento, nell'economia di tempo e di risorse. Aveva recuperato materiali e ripristinato il core dell'impianto monastico, ma aveva rinunciato a spingere i sondaggi delle murature, mirando piuttosto a ottenere quell'unitarietà spaziale che doveva consentire l'uso e la lettura museale. Consapevole delle stratificazioni che la storia del convento avrebbe potuto rivelare come si deduce anche dalle tracce delle decorazioni rilevate e lasciate a vista, aveva privilegiato la valorizzazione delle opere, creando uno spazio rarefatto privo di quelle interferenze che frammenti e lacune murarie avrebbero comportato.

Con criteri del tutto diversi sono stati invece promosse dalla stessa Soprintendenza pisana indagini distruttive sulle murature in elevato che hanno portato alla riscoperta di aperture tamponate e tracce di intonaco più antico. Dai documenti degli anni '70 -80 non

²²² Sul rapporto di collaborazione tra Sanpaolesi e Dezzi Bardeschi fanno luce molti documenti rinvenuti nell'archivio fiorentino, dai quali emerge una particolare condivisione nel progetto sul patrimonio iraniano, Iran, APSFi.

²²³ DEZZI BARDESCHI M. 1996, p. 182.

²²⁴ HELG 1984, p. 281.

²²⁵ «I lavori intrapresi con estrema urgenza sono dovuti a ragioni statiche (lesioni di mura di spina e ai lucernari) alle soffittature realizzate nell'immediato dopoguerra con materiali di fortuna o di recupero come orditure lignee di bassa sezione e pericolosi cannuciate (furti e incendi) ... a seguito del crollo parziale delle coperture del museo e successivo pericolo con gravi danni ai saloni del primo piano, si richiede l'autorizzazione ai lavori previsti dalla presente perizia». Perizia di spesa 35, 20 giugno 1975. Restauro al Museo Nazionale di San Matteo in Pisa, AGSPi.

trapela una compiuta visione di rinnovamento museale, ma una serie di interventi frammentari, misurati sui risultati di indagini parziali e sulle tracce di elementi architettonici, come archi o bifore, alcuni intonaci decorati emersi a tratti e quasi casualmente, durante i primi lavori di restauro alla copertura e, da qui, ulteriormente ampliati tramite saggi, spicconatura degli intonaci demolizione di murature²²⁶, mentre si procede all'adeguamento degli impianti con la realizzazione di un riscaldamento radiante al di sotto del pavimento in cotto, volto a ricreare quel microclima ritenuto allora adeguato alla conservazione delle opere d'arte. Nel secondo e terzo decennio dalla realizzazione del Museo di san Matteo, l'approccio risente di un clima generalizzato che, a livello locale, si misura negli stessi anni con vari interventi di restauro "filologico", tra tutti, la pieve di Santa Giulia a Caprona, la chiesa di san Giovanni e Reparata a Lucca, Palazzo Lanfranchi a Pisa, solo per citarne alcuni. Interventi non sufficientemente sostenuti da ricognizioni preventive e da una diagnostica non distruttiva²²⁷. Sono proseguiti per oltre un decennio i lavori al San Matteo, alla ricerca delle testimonianze materiali dell'impianto conventuale duecentesco, sottostanti intonaci e murature. A dirigerli sono vari funzionari di soprintendenza e soprintendenti che si alternano con obiettivi sempre parziali, in risposta alle urgenze di progressivo adeguamento alle normative vigenti, piuttosto che a un'idea unitaria e organica di progetto, come dimostrano le perizie agli atti del San Matteo. Ancora dagli anni '70 fino almeno alla metà degli anni '80 risulta infatti una sommatoria di lavori che, partendo dall'inserimento dei solai di latero-cemento in sostituzione dell'orditura lignea di copertura, ricostruita da Sanpaolesi, nel 1978 arriva alla riapertura di «antiche porte e finestre», mentre le opere d'arte seguono un'alternanza di spostamenti e allestimenti provvisori.

«A partire dal 1978 sono quindi iniziati i lavori al piano superiore, sistemando provvisoriamente tutte le collezioni al piano inferiore», si legge nella relazione sullo stato di avanzamento dei lavori dello storico dell'arte responsabile del museo, «a tutt'oggi il piano superiore è completato e vi sono evidenziate murature due-trecentesche con frammenti di affresco»²²⁸. Con un andamento a effetto domino i lavori procedono nella demolizione dei tratti distintivi dell'allestimento di Sanpaolesi, eliminando definitivamente quella neutralità e rarefazione ambientale che aveva informato il suo progetto, anziché procedere seguendo una linea

²²⁶ «Spicconatura degli intonaci compreso il sottostante arriccio e rinzaffo, in tutti i vani del primo piano del museo, lavoro da eseguirsi con cautela per non danneggiare il paramento sottostante in mattoni pieni, per lettura dello stesso paramento e ritrovamento archi, monofore, ecc...». Perizia di spesa, 17 febbraio, 1977, Restauro al Museo Nazionale di S. Matteo in Pisa, *Ibidem*.

²²⁷ Sull'argomento, si veda: GIUSTI M.A. 2007, cit

²²⁸ Relazione di Maria Giulia Burrelli, 6 dicembre 1983, in cui motiva la chiusura del museo per consentire il prosieguo dei lavori di restauro, togliendo dal piano terreno i dipinti «giacché la sistemazione dei nuovi solai e la loro impermeabilizzazione a norma dei requisiti di legge, ha mutato le condizioni climatiche degli ambienti del piano terreno facendo aumentare i tassi di umidità relativa oltre ogni grado tollerante», Museo di San Matteo, AGSPi

unitaria con opere di adeguamento che ne rafforzassero l'identità. Di fatto, i segni delle lacune sulle murature, la riapertura di finestre e porte tamponate, innescano un processo irreversibile che avrebbe poi reso impossibile mantenere al piano superiore l'allestimento originario coi dipinti fissati alle pareti²²⁹, optando piuttosto per una struttura metallica modulare²³⁰.

In questa fase di lavori, è il piano primo del museo a mostrare i cambiamenti più radicali: vasti spazi, con pareti contrassegnate da lacune di murature più antiche, messe in risalto da un intonaco sottosquadro, grandi finestre aperte nella parte alta delle pareti; mentre i nuovi collegamenti verticali, con l'inserimento di un corpo scala dotato di ascensore, interessano l'intera struttura, imponendo una modifica dei percorsi di visita e degli stessi criteri allestitivi.

Alla base di questo processo di smantellamento - ed è questo a nostro parere il nodo critico degli interventi dell'ultimo trentennio del Novecento - è l'aver trattato edificio e museo come due entità separate, contenitore e contenuto, senza aver colto l'idea progettuale di Sanpaolesi che, fin dall'inizio, aveva affrontato il progetto in maniera unitaria, seguendo uno dei dettati centrali fin dalla Conferenza di Madrid, agli atti della sezione coordinata da Roberto Paribeni. Dove si insiste in più punti sull'armonia, tra l'edificio e le collezioni²³¹.

La vicenda più recente del San Matteo va tuttavia inquadrata in una prospettiva di dibattito sull'istituzione museale destinata a diventare sempre più una macchina complessa, insieme di più funzioni e servizi che impone una maniera alternativa di comunicare e promuovere il museo con le sue collezioni. Una finalità sempre più attiva rispetto a quella archiviale o documentaria che vede il museo come luogo di educazione permanente. Per Raggianti, che proprio al San Matteo aveva avviato le sue sperimentazioni in campo informativo sull'educazione museale e col quale si era formata la generazione di storici dell'arte attivi nella direzione dello stesso museo, è «la funzione comunicativa» il nodo del problema sul ruolo del museo, come scrive nei primi anni '80 «Ma che cosa comunica in un museo l'opera d'arte? Comunica se stessa, la realtà e la consistenza del suo

²²⁹ *Ibidem*.

²³⁰ «L'allestimento previsto sarà realizzato con strutture metalliche cioè materiale di tipo modulare componibile composto da aste metalliche, giunti emisferici in alluminio pressofuso, grate, pannelli e tutti gli accessori necessari alla formazione di una struttura autoportanti. Per tale struttura l'elemento base sarà composto da tre pannelli di 3x1,50 m ciascuno, collegati e messi a squadro fra loro per consentire la stabilità degli elementi espositivi. Tale sistema realizzerà strutture di sostegno differenziate, progettate in base alle particolari situazioni espositive richieste da ciascuna opera. Si fa presente infine che tale dotazione potrà essere riutilizzata in seguito per l'allestimento di depositi di opere liriche o di dipinti». Allestimento provvisorio nei locali ristrutturati del piano superiore, Relazione di M.G. Burresi, L. Vergantini, 24 giugno 1983, *Ibidem*.

²³¹ MUSEOGRAPHE 1935, vol.I, capitolo V, p. 184, 191-192.

essere, che vuol dire il modo con cui essa è stata intuita, pensata e realizzata, la sua esperienza umana svolta in forme e storie visive»²³².

È a questi principi di comunicazione dell'opera che si era attenuto l'allestimento di Sanpaolese e a cui sembrano tendere i progetti di riallestimento delle opere che negli anni hanno visto l'incremento di nuove collezioni, come si legge nella Relazione tecnica dei lavori dell'ottobre 1986²³³. Con questo si conferma la validità di un allestimento che viene smantellato per la situazione del contesto, non solo del cosiddetto "contenitore", o per i legittimi interventi di adeguamento impiantistico e normativo comuni a tutti i musei italiani, al fine di migliorare la conservazione delle opere e la fruibilità degli spazi, ma anche del venir meno, con lo spostamento dell'Istituto di storia delle Arti, di quella parte complementare al museo stesso che era rappresentata dalla formazione e dal possibile dialogo tra l'opera d'arte originale e l'acquisizione della «coscienza critica dei fenomeni artistici» per usare ancora le parole di Ragghianti. Un aspetto, quello educativo e formativo, che è stato convertito con l'istituzione all'interno del museo di una «sezione didattica», maturata a seguito del convegno del 1971²³⁴, cui fece parte come membro del comitato d'onore lo stesso Ragghianti allora direttore dell'Istituto di storia dell'arte dell'Università di Pisa.

Anche il sistema d'illuminazione con lucernari è stato rimosso durante il rifacimento del tetto²³⁵, senza neppure proporre riflessioni sul significato di un'esperienza a lungo meditata anche attraverso il confronto con le coeve soluzioni della museografia internazionale e nonostante fosse agli atti di un'importante letteratura di settore²³⁶. Se il sistema dei lucernari non è stato riproposto per la riapertura nelle grandi sale delle finestre laterali, l'averne demolito anche la memoria, manifesta un approccio indifferente verso un'espressione storicizzata della cultura museale italiana di secondo Novecento²³⁷. Viceversa, esperienze di adegua-

²³² RAGGHIANTI 1984, cit. p.119. Già alcuni anni prima, Ragghianti aveva riconosciuto al museo «il luogo principe della comunicazione dell'arte», ma «Perché possa esserlo, o meglio, possa diventarlo, è necessario il possesso di una coscienza critica dei fenomeni artistici nei loro reali termini costitutivi», RAGGHIANTI 1974, p. VII.

²³³ «L'allestimento proposto concretizza un ordinamento concettualmente analogo a quanto finora attuato nel Museo. Viene quindi proposto un percorso di visita cronologico organizzato per ambiti culturali e luoghi di provenienza delle opere distinguibili e confrontabili. L'architettura dell'edificio costituisce a sua volta un tema autonomo di "esposizione" e costituisce quindi un ulteriore tema dell'allestimento». Relazione tecnica dell'ing. Francesco Paolo Cecati, 13 ottobre 1986, Museo di San Matteo, AGSPI.

²³⁴ Si tratta del convegno "Il museo come esperienza sociale" (Roma, 4-5-6- dicembre 1971), punto di svolta di un'ipotesi avanzata fin dagli anni '50, con la Prima settimana dei musei in Italia (1956), nel quadro della campagna internazionale dei musei promossa dall'UNESCO. Si veda: MUSEO COME ESPERIENZA SOCIALE 1972.

²³⁵ «...Smontaggio manto di copertura [...]; demolizione soffittatura realizzata a suo tempo con piccole orditure lignee e camicino di modesta dimensione e qualità, pertanto inesistente dal punto di vista statico e di alta pericolosità di incendio; costruzione di soffitto in travetti in cemento precompresso e tavellonate previa apertura; finitura di pareti interne delle soffitte con intonaco di calce; costruzione struttura portante con la copertura in travi di cemento precompresso; realizzazione manto di copertura in embrici e tegoli toscani utilizzando il 60% materiale a riportare...». Perizia di spesa 20 giugno 1975, Restauro al Museo Nazionale di S. Matteo in Pisa, Museo di San Matteo, AGSPI.

²³⁶ SANPAOLESI 1949, cit.; CNR 1962, cit., p. 360.

²³⁷ Sull'argomento, si veda il seminario del 9 maggio 2015 (Verona, Museo di Castelvecchio), Scarpa, Albini, BBPR e il futuro dei musei della ricostruzione, a cura di Filippo Bricolo. Si veda inoltre: Sara Rocco, «ANANKE» n.76,

mento di musei d'autore come il Tesoro di San Lorenzo di Genova realizzato tra il 1952 e il 1956 da Franco Albini e Franca Helg e più recentemente restaurato, dimostrano un approccio consapevole che ha integrato le diverse competenze disciplinari, per chiarire in via preliminare «natura ed entità dei conflitti in campo»²³⁸ e di conseguenza ridurre «di molto gli ambiti di “modificabilità” del Museo»²³⁹, agendo con una prospettiva progettuale unitaria.

Bisogna giungere al progetto dei primi anni '90 per assistere a un primo tentativo di sintesi, che cerca di ricucire gli interventi successivi all'allestimento di Sanpaolesi e alla sua progressiva de-composizione, per offrire una visione allargata e attualizzata alle tematiche della città, del suo “sistema” museale e alla specificità del San Matteo come “unico museo territoriale” che implica una flessibilità dell'allestimento, ribadendo un punto centrale dello stesso criterio adottato da Sanpaolesi²⁴⁰.

«La proposta d'intervento», si legge nella relazione di progetto, «intende portare a completamento un progetto per il quale la Soprintendenza di Pisa ha in corso un programma ormai pluriennale di adeguamento funzionale, di ampliamento, di allestimento e di valorizzazione, sinora perseguito per piccoli lotti successivi di finanziamento, purtroppo modesti rispetto alle reali esigenze»²⁴¹. Il progetto che si configura come un masterplan articolato in più punti intende quindi azzerare un approccio frazionato per «sanare una situazione che si trascina ormai da un ventennio e che ha contribuito alla progressiva emarginazione di un museo come San Matteo che contiene una delle più importanti collezioni di arte medievale»²⁴². Da qui si profila l'idea del “Grande San Matteo” che vede finalmente una sinergica condivisione tra enti statali e locali che va nella direzione del sistema museale dei lungarni, coinvolgendo una struttura strategica come gli Arsenali Medicei²⁴³.

settembre 2015, p. 156. In particolare, è citato l'intervento di restauro del Museo del Tesoro di San Lorenzo curato da Stefano Musso nel 2011, il quale ha ammesso la difficoltà di intervenire su un allestimento che, nonostante sia stato modificato in parte negli anni '90, mantiene ancora fortissima l'impronta del suo autore. Si veda. MUSSO 2015, pp. 12-38.

²³⁸ *Ivi*, p. 17.

²³⁹ *Ibidem*.

²⁴⁰ Progetto di trasformazione e ampliamento del Museo Nazionale di San Matteo a Pisa (1996), a cura di un gruppo di lavoro della Soprintendenza di Pisa: F.P. Cecati e M. Ciafaloni (progetto architettonico), F.P. Cecati, M. Ciafaloni, M. G. Burrese (allestimento museale), Fabio Boschi (collaborazione al progetto), M. G. Burrese (ordinamento museale), M. A. Giusti (progettazione del verde), P. Montagnini, M. Ceragioli (grafica computerizzata), Museo di San Matteo, AGSPi.

²⁴¹ *Ivi*, p. 30.

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ Accordo di programma per la definizione degli interventi di ristrutturazione, ampliamento e restauro del complesso di S. Vito-Arsenale Mediceo e di S. Matteo. I punti dell'accordo, finalizzati a «valorizzare le risorse culturali e turistiche della città e del suo patrimonio artistico; dotare il dipartimento di Storia dell'Arte di nuovi spazi didattici per il corso di laurea di conservazione dei beni culturali...», prevedono, oltre al trasferimento del Dipartimento di Storia delle arti in una parte del complesso monumentale degli Arsenali Medicei e dall'ex convento di S. Vito, «un progetto di massima per l'ampliamento del museo di S. Matteo, denominato “Grande S. Matteo”, e un'azione di recupero dell'area della Cittadella tesa a collegare stabilmente detta area all'area degli Arsenali Medicei unificandole in un unico parco urbano protetto». 26 giugno 1998, *Ibidem*.

Se gli interventi degli anni '70 che avevano cancellato l'ordinamento museale progettato da Sanpaolesi, hanno implicato una completa riprogettazione del piano primo, l'assetto museale originario, comprese le vetrine e le piantane, viene invece preservato al piano terra, pur con alcune varianti funzionali, come l'allestimento dei bacini ceramici provenienti dalle chiese romaniche della città e del territorio, l'area per la sezione didattica e la sezione archeologica. Mentre i nuovi volumi previsti e suggeriti dalla normativa comunale vengono a bonificare l'assetto edilizio caotico e fatiscente del locale adibito a rimessa e falegnameria, formando un fondale interno settentrionale al nuovo giardino progettato come parte integrante del percorso museale, così come era nell'idea stessa di Sanpaolesi.

Mentre i lavori proseguivano con tempi diversi e per lotti molto dilatati, il museo venne riallestito, tuttavia con un cambiamento di registro soprattutto nei locali del piano primo, dove la copertura piana del solaio, eliminati i lucernari di Sanpaolesi, rendeva problematici ulteriori interventi nella parte alta, cui si veniva ad aggiungere il ruolo significativo delle pareti abrase con vasti lacerti, che impedivano la ricollocazione dei dipinti. Ragione per la quale si rendevano uniformi le superfici attenuando il contrasto laterizio-intonaco con una scialbatura a latte di calce, con l'intento di conferire alle stanze un'unitarietà cromatica e al tempo stesso lasciar visibili le differenze materiche, mentre il nuovo allestimento tende a conquistare un'autonomia spaziale rispetto alla struttura muraria. In conseguenza di ciò, anche l'allestimento deve essere riprogettato. Come si legge ancora nella relazione di progetto:

«Un criterio di ordinamento rigoroso consente di aggiungere alla semplice visione delle tavole l'insieme delle informazioni e delle possibilità di lettura critica consentite solo dalla compresenza delle opere. Oltre alle indispensabili caratteristiche di reversibilità il sistema garantisce anche reali condizioni di flessibilità. I corridoi esterni alle sale, collegati con semplici passaggi testimoniano anch'essi la storia dell'edificio attraverso l'archeologizzazione delle pareti ed ospitano collezioni di scultura marmorea e lignee, collegate sincreticamente con le corrispondenti collezioni di pittura esposte all'interno delle sale»²⁴⁴.

Alcuni aspetti tra loro incrociati guidano il progetto: ampliamento degli spazi disponibili e incremento di servizi per la didattica e i visitatori; progettazione del contesto (aree verdi e viabilità); adeguamento impiantistico alla normativa vigente; allestimento non fisso, ma flessibile, in grado non solo di esporre nuove opere, ma di poterlo variare²⁴⁵.

Ma il nodo centrale della sintesi progettuale è enunciato in premessa alla proposta della Soprintendenza e riguarda la localizzazione stessa del museo rispetto ai più consumati flussi

²⁴⁴ Progetto di trasformazione e ampliamento del Museo Nazionale di San Matteo a Pisa, cit. p. 29, Museo di San Matteo, AGSPi.

²⁴⁵ *Ibidem*.

turistici della città, che presuppone un piano di gestione non esauribile in un progetto puntuale, bensì in un'ottica sistemica. Questo si traduce nella consapevolezza che l'arricchimento e la vita stessa del museo non possono rispondere a un automatismo incentrato solo nell'importanza delle collezioni, come aveva già evidenziato Ragghianti nei suoi scritti degli anni '70-80.

Tale progetto, nella sua formulazione generale, enunciava l'ipotesi del sistema museale pisano, un'idea che si calava tuttavia in un momento ancora poco maturo per recepire una visione organica delle strutture culturali. Nonostante la nuova sistemazione museale, oggi come negli ultimi decenni, il San Matteo è un museo sottostimato che, a fronte dell'importanza delle opere e delle collezioni in esso contenute, ha perso la sua centralità di polo museale e formativo. Per cause soprattutto a carattere urbanistico, il San Matteo risulta oggi "decentrato" rispetto agli itinerari di visita della città e, ciò nonostante, gli obiettivi di Sanpaolesi alla base delle motivazioni che lo indussero a preferirlo al San Francesco.





Pisa, Palazzo
Blu sul
Lungarno
Gambacorti.
(foto F. Giusti
2015).

L'intreccio tra nuove acquisizioni patrimoniali, il protrarsi dei lavori di restauro degli edifici danneggiati, l'incremento e la redistribuzione delle collezioni testimonia l'avanzare di nuove realtà museali con pratiche d'inserimento delle opere e di gestione del museo che tendono a una sempre maggiore interazione con il pubblico. La spinta mutuata dall'affondo di studi sulle dinamiche collezionistiche e su nuove forme espositive e di fruizione, che si succedono a cavallo del nuovo Millennio, accrescono una consapevolezza che si attesta su più versanti: il valore comunicativo del "contenitore" come palinsesto musealizzabile, le forme di presentazione delle opere, alternative ai tradizionali criteri tassonomici per epoche, scuole e capolavori, ampliamento ai diversi pubblici. La genesi dei nuovi musei che dal secondo dopoguerra a oggi s'installano in edifici storici lungo le rive è dunque riconducibile a nuove forme di collezionismo, al loro ampliamento e riposizionamento, legate a istituzioni bancarie, al patrimonio dell'università di Pisa e ai ritrovamenti archeologici, come le navi antiche allestite negli arsenali. Questi aspetti innescano e talvolta intrecciano approcci diversi dal restauro, come testimoniano i due impegnativi quanto discussi, interventi dell'ultimo trentennio del Novecento: palazzo Lanfranchi acquisito dal Comune dal 1952 e restaurato tra il 1976 e il 1980, e l'ex Convento delle Benedettine¹, recuperato dalla locale fondazione bancaria a sede di convegni e congressi tra il 1973 e il 1979. Si tratta di interventi con approcci molto diversi che vanno dal "restauro critico" nel ricucire estese lacune e in nuove addizioni in muratura tradizionale e cemento armato come nelle Benedettine, alla restituzione delle stratificazioni murarie, con integrazioni funzionali in acciaio, indipendenti dalla preesistenza, sia nella struttura che nell'immagine, in nome del problematico e discusso principio di "reversibilità", aspetti che riverberano il dibattito antico-nuovo² e i principi divulgati dalla carta di Venezia intorno all'importanza di nuovi usi, considerati la prima forma di conservazione. Quanto alle nuove destinazioni, nonostante il progressivo attestarsi lungo il fiume di funzioni prevalentemente legate alla cultura (musei ed eventi espositivi), il loro intrecciarsi con la

¹ Sugli esiti dell'intervento di restauro e riuso dell'ex monastero delle Benedettine: MONNOSI 1979; sull'attività del progettista, architetto Gaetano Nencini (con ingegner Renato Bechi) si veda BRACALONI, DRINGOLI 2015.

² Sull'argomento, si veda: PANE 1982; FERLENGA, VASSALLO, SCHELLINO 2007.

forte presenza dell'università e di luoghi di ricerca, alla fine del secolo manca ancora una visione sistemica, sul ruolo dei lungarni, né un quadro consapevole delle relazioni possibili tra le diverse realtà culturali. Da una relazione per il Comune di Pisa, riferibile ai primi anni '80, quando i tecnici comunali avviano schedature e rilievi del centro storico, in vista dei piani di recupero³, trapelano segnali critici attribuiti proprio alla rifunzionalizzazione degli edifici dei lungarni che va oltre la singola emergenza per definirsi a scala urbana. «I lungarni sono diventati una bella passeggiata solitaria in mezzo al traffico se si esclude la parte adiacente al Ponte di Mezzo. Ormai le facciate sono tutte o quasi facciate di istituti e istituzioni...»⁴. Pur rilevando un nuovo regime funzionale, la relazione si limitò a una presa d'atto, senza sollevare alcuna riflessione in merito, né riuscì a toccare le potenzialità dei lungarni come fattore strategico per un decentramento turistico, questione che Sanpaolesi aveva prefigurato nell'immediato dopoguerra. In termini analoghi, questa è invece sollevata da un gruppo di lavoro⁵ per la revisione del Piano Regolatore in una relazione del 23 maggio 1986, nella quale si denunciano i limiti di un turismo mono-centrico, proponendo il recupero di «una serie di beni oggi trascurati, tra cui il complesso degli arsenali e la Cittadella, da trasformare in strutture museali-espositive per un circuito di fruizione alternativo al Campo dei Miracoli»⁶. Si tratta di spunti a margine di scelte urbanistiche allora in corso, orientate soprattutto al recupero di aree degradate del centro storico, con il persistere di lacune urbane causate dalla guerra. È la Soprintendenza che si riserva uno spazio centrale d'azione sul sistema museale pisano, potenziando di fatto l'asse dei lungarni, con l'avvio del polo museale di palazzo Reale. Sono gli anni in cui un'altra operazione di recupero realizzata da parte del Comune, come il restauro di palazzo Lanfranchi, andrà a incrementare la teoria dei musei con la destinazione a mostre temporanee e, dal 2007, a sede del Museo della grafica e di esposizioni temporanee. Dunque, due emergenze significative dei lungarni siglano, nella stagione degli anni '70-90, la destinazione espositiva e museale, arricchendo la potenzialità attrattiva della città lungo il fiume. Coi musei del nuovo millennio l'asse culturale si amplia. Palazzo Blu, già Giuli Rossellini Gualandi sul Lungarno di Mezzogiorno, dal 2007 ospita l'esposizione permanente delle collezioni d'arte, la dimora nobiliare, la collezione Simoneschi, la sezione dedicata all'archeologia e alla storia medievale, l'area degli arsenali col museo delle navi antiche che trova nei padiglioni medicei un coerente ed emblematico luogo di

³ Relazione del centro storico a cura di M. Carmassi, R. Ciuti, s.d.; si veda inoltre: Pisa. Centro storico. Provvedimenti urbanistici, Comune di Pisa, Assessorato all'urbanistica, ufficio centro storico, Tip. Tacchi, Pisa 1983.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Commissione di lavoro per la revisione del PRG di Pisa, Centro storico, università, ricerca, relazione del 23 maggio 1986, ASCPi.

⁶ *Ibidem*.

elezione, e le mostre temporanee negli Arsenali Repubblicani, si pone in continuità con l'area adiacente dei Vecchi Macelli comunali, ristrutturata nella seconda metà degli anni Novanta dello scorso secolo, attualmente sede dei musei degli Strumenti per il Calcolo e della Fisica. Con questo nucleo che completa la teoria dei musei lungo il fiume siamo avere uno spaccato esemplare della maniera di restaurare e musealizzare un insieme di preesistente storiche nel contesto di quello che potrà definirsi il sistema culturale dei lungarni.

Palazzo Lanfranchi: archeologia medievale e restauro

Se l'interesse per l'architettura medievale pisana è al centro di studi e indagini ottocentesche che portano a una vera e propria enfasi di un medioevo, tra i frammenti documentari della storiografia settecentesca e le ipotesi ricostruttive, le distruzioni belliche e la messa in luce degli strati sottostanti l'impaginato di età contemporanea catalizzano un processo che porta a estese campagne di studio sulla stratigrafia medievale nel corso di una ricostruzione che si prolunga negli anni. Il tema del medioevo pisano come ricerca archeologica pianificata, costituisce un elemento fondamentale per una lettura del fenomeno contemporaneo in relazione alla sequenza dei restauri di alcuni palazzi dei lungarni, depositari delle vicende urbane di Pisa, il cui baricentro, che fino al Mille gravitava sulla riva settentrionale, si trasferì verso Sud, facendo dei lungarni l'asse portante dell'economia e delle attività commerciali della città⁷, nonché il luogo d'elezione dei ceti dirigenti cittadini per costruire le proprie residenze.

La riscoperta del Medioevo è dunque un processo ampio e di lunga durata che dal primo dopoguerra aveva innescato un dibattito a scala nazionale. Lo conferma De Angelis D'Ossat negli atti del V Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura del 1948⁸, quando sostiene l'impegno «dei moderni restauratori di lasciare in evidenza gli elementi riapparsi». Si trattava allora di un'occasione data dalla "casualità" delle scoperte che potevano aprire a nuove ricerche per approfondire la conoscenza delle tessiture preesistenti. Tali opportunità portarono a più estese demolizioni, nella consapevolezza di ricercare i segni di una storia dei lungarni, lungo i quali si attestava l'insediamento urbano più antico. A dimostrarlo concorrono sia la vicenda dei restauri del Palazzo alla Giornata che riporta in vista la torre sul fronte Nord, «evidenziandone gli elementi architettonici e ricostruendo in parte i valori originali dell'ambiente»⁹, sia del contiguo Palazzo Vitelli, entrambi assegnati all'ateneo pisano (collegati mediante un ponte sul vicolo Lanfreducci). È un altro evento accidentale, come

⁷ GARZELLA, ANDREAZZOLI 2010, pp. 21-24.

⁸ DE ANGELIS D'OSSAT 1955, p. 25

⁹ *Ibidem*.

l'alluvione del 1966, con le operazioni di scavo per il consolidamento fondale, a segnare l'incipit di una nuova fase metodologica di ricerca delle testimonianze medievali, relativa non più solo al singolo manufatto ma piuttosto estesa all'intero tessuto urbano. I primi saggi riguardano Palazzo Vitelli, recentemente destinato a mostre e iniziative culturali gestite dall'Università. Un palinsesto realizzato in età moderna tramite l'accorpamento e il rimodellamento di case-torri, erette a partire dall'XI secolo. Anche in questo caso i lavori di ristrutturazione causati dai danni dell'alluvione, determinarono una circostanza paradossalmente "favorevole" per avviare sondaggi archeologici¹⁰, portando in luce, tra il 1977 e il 1978, le tracce di ben sei case-torri, alcune delle quali parzialmente visibili nel cortile interno del palazzo. «Sotto il selciato rinascimentale», attestano Garzella e Redi nel resoconto sui primi lavori di scavo, «dopo un primo strato di livellamento caratterizzato da ceramica quattro-cinquecentesca, cioè graffita a stecca di tipo pisano, si è trovato un ampio strato contenente materiale medievale, in rapporto a resti di case torri»¹¹. Si tratta di "pionieristiche ricerche" quelle sulla stratigrafia di Palazzo Vitelli, in un periodo in cui si avviano sistematiche campagne di scavo, a partire proprio dal contesto dei lungarni che vede lo sviluppo di un impianto teorico-metodologico dell'archeologia medievale, disciplina che viene codificata in Italia verso i primi anni '70¹², come dimostra anche la fondazione della rivista *Archeologia Medievale*¹³.

«Dopo sette anni di lavoro, censimento archeologico e documentario della città, sono completi», scrive nel 1980 Gabriella Rossetti docente di storia medievale nella Scuola Speciale per archeologi dell'ateneo pisano, «topografia e urbanistica di Pisa medievale sono stati ricostruiti mediante il confronto sistematico della realtà materiale con le testimonianze scritte, il nostro archivio fotografico, nei limiti in cui la presenza degli intonaci consente la lettura dei muri, è stato ordinato in modo da documentare tutte le varianti strutturali e tipologiche dell'edilizia civile e religiosa dall'XI al XV secolo, praticamente l'intero patrimonio monumentale medievale e il novanta per cento dell'edilizia civile pisana che è edilizia medievale in trasformazione¹⁴. Sulla sistematicità dell'indagine archeologica, scrive Sauro Gelichi: «lo scavo stratigrafico è entrato nella quotidianità dei pisani e, non c'è dubbio, la quantità (ma vorrei anche aggiungere la qualità) dei dati prodotti è

¹⁰ Si veda: GARZELLA, REDI 1980, pp. 457-460.

¹¹ *Ivi*, p. 457.

¹² S. Gelichi, *Pisa, l'archeologia e il Medioevo*, in SALVATORI 2014, pp. 135-147.

¹³ Risale agli anni '70 la fondazione della rivista «*Archeologia medievale*» (dal 1974), fondata da Riccardo Francovich. Tra i collaboratori e codirettori fu Tiziano Mannoni, che improntò la scuola genovese, sviluppando un filone di ricerca sull'archeologia globale del territorio e sulla storia della cultura materiale, coi fondamentali contributi sull'archeometria, l'archeologia della produzione e l'archeologia del costruito. Si vedano in proposito, MANNONI 1994 (nuova edizione 2021), MUSSO 1995, BOATO 2008, PITTALUGA 2009.

¹⁴ ROSSETTI, REDI, LEVEROTTI, FRUGONI, GARZELLA, CARMASSI 1980, p. 16.

tale da dover davvero dichiarare che una nuova stagione è iniziata. Non lo dicono solo i luoghi tradizionalmente storici dove si sono spesso pianificate ricerche di scavo (piazza dei Miracoli, piazza dei Cavalieri), ma lo dicono anche quegli spazi apparentemente “anonimi” dove si sono indagate case, annessi, vicoli, spiazzini, officine: in sostanza dove emerge quel tessuto connettivo che un’archeologia puntiforme e orientata verso i grandi monumenti aveva lasciato un po’ in ombra. Lo dicono, dunque, le sempre più numerose edizioni di scavo di eccellente qualità e il progetto di creare, proprio a Pisa, un portale per un’archeologia aperta»¹⁵.

Sintomatico dei nuovi paradigmi della ricerca è lo studio di Palazzo Lanfranchi e del tessuto medievale del quartiere Chinsica nel quale l’edificio s’ inseriva. A sostenere l’impianto metodologico del suo restauro sono i ricercatori dell’Università di Pisa che pianificano una campagna di scavo, non più quindi legata all’occasionalità della scoperta, mettendo a confronto l’indagine diretta in situ con la ricerca della pluralità delle fonti (atti pergamenacei, compravendite, livellazioni, toponimi, attestazioni di chiese...). I primi interventi seguono alcuni nodi tematici portanti: la “storia della cultura materiale” attestata dalle sistematizzazioni dei reperti ceramici, l’“archeologia del monumento” ovvero “archeologia della città”, come “topografia urbana”¹⁶. Questo aspetto che già trapela dagli studi di Emilio Tolaini in *Forma Pisarum*¹⁷, è portato avanti su basi scientifiche dalla scuola pisana, con Gabriella Rossetti, Gabriella Garzella, Fabio Redi¹⁸, cui si deve il corposo studio preliminare al restauro del palazzo¹⁹. Come sottolinea Massimo Carmassi, «il progetto di restauro, a partire dalla grande parete del pozzo scale, utilizza l’archeologia come elemento fondamentale dello spazio e come tessuto connettivo che consente di leggere la storia dell’edificio con continuità dalle soffitte alle cantine»²⁰.

Ne risulta una struttura di complessa lettura, per il sovrapporsi di frammenti che riconducono agli strati sottostanti l’intonaco. Lo dimostrano gli studi di Fabio Redi²¹ basati su un’indagine tipologica comparata con edifici analoghi presenti nell’area e misurata sul rilievo degli anni ’70-80 del secolo scorso. Le ristrutturazioni realizzate tra il XVI e il XIX secolo avevano ripulito l’impianto medievale²², unificando e riducendo in forma di palazzo i diversi corpi di fabbrica costruiti separatamente e in più momenti. Questi evidenziano «una successione cronologica di più fasi già in epoca medievale»²³.

¹⁵ GELICHI 2014 cit., p. 144.

¹⁶ *Ivi*, p. 136.

¹⁷ TOLAINI 1967 (1979, 2a ed.).

¹⁸ GARZELLA 1990; REDI 1991.

¹⁹ ROSSETTI, REDI, LEVEROTTI, FRUGONI, GARZELLA, CARMASSI 1980, cit.

²⁰ M. Carmassi, *Rilievo come strumento di indagine storica, progetto di restauro come interpretazione critica e didattica operativa*, *Ivi*, p. 170.

²¹ F. Redi, *Il palazzo Lanfranchi e l’edilizia medievale nel quartiere di Chimica*, *Ibidem*, pp. 79-119.

²² PANAJIA 2004, p. 156.

²³ F. Redi, *Il palazzo Lanfranchi ... cit.*, p. 99.

Si può leggere la composizione dei corpi cronologicamente e tipologicamente diversi, organizzati secondo uno sviluppo graduale, da Est a Ovest, con affaccio sul fiume. Dove «il complesso aveva una pianta quadrata con i lati di m. 21x25, una forma massiccia e compatta, ma con varie articolazioni degli alzati, gravitante in sostanza attorno alla torre che emergeva sopra le varie domus»²⁴. Dopo vari passaggi, la proprietà che pare unificata dal XV secolo, giunge ai Lanfranchi nel 1539 e appartiene alla stessa famiglia fino agli anni '80 del XVIII secolo.

Una sintesi dei lavori restituisce il salto di scala dall'eterogeneità degli edifici medievali all'unità del palazzo che vede il definitivo accorpamento in un'unica "domus magna", strutturata su tre omogenei livelli, due piani di abitazione e una loggia: accorpamenti dei volumi, unificazione dei solai, costruzione dei soffitti del piano terra a volte a botte reali con unghie, grande sala voltata e solai lignei al primo piano, sottotetto con due falde principali e una secondaria, di travi appena sbazzati, travicelli e mezzane. Risale ai primi del XIX secolo una rilevante trasformazione, incentrata sull'abbattimento delle due scale cinquecentesche e la realizzazione di un unico pozzo scala a tre rampe con copertura a padiglione, illuminato da un lucernario. Questo intervento, volto a enfatizzare il collegamento verticale come elemento simbolo di rappresentanza, determinò una ridistribuzione dei piani di abitazione, in particolare nell'ala Sud del palazzo, con tagli della volta e dei solai lignei del piano terra, inserimento, in ogni piano, di arcate strutturali di mattoni che scaricano parte delle sollecitazioni sulle murature medievali, frazionamenti di sale con volte a vela in folio, inserimento di catene incrociate lungo il perimetro interno delle rampe, realizzazione di disimpegni, alcuni dei quali rimodellati con controsoffittature di tela o canniccio. La stanza col soffitto cinquecentesco a cassettoni sull'angolo Sud-Ovest del piano primo fu divisa da pareti sottili, delimitando un nuovo spazio regolare controsoffittato con volta a carrozza decorata. Risale alla fase ottocentesca anche il manufatto terrazzato del giardino caratterizzato da aperture ogivali neogotiche, che fu ornato da una fontana grottesca incorniciata con conci di pietra di recupero. Ai rimodellamenti degli spazi interni, risponde l'impaginato di facciata, con l'accesso principale decentrato che immette nel vano col pozzo-scale. Il portale è definito dai montanti a bugne marmoree che sostengono l'architrave con mensole di supporto al balcone, in asse col portale superiore, concluso dal frontone spezzato che accoglie lo stemma. I cantonali di marmo che delimitano la facciata del palazzo, si legano alle fasce marcapiano e alla spessa cornice sottogronda. In tal modo, la griglia geometrica che risaltava sulla continuità

²⁴ Ivi, p. 104.

dell'intonaco viene ora a sovrapporsi alla tessitura della muratura mista in pietra e laterizio che evidenzia le tracce chiaramente leggibili delle unità edilizie dell'XI-XIV secolo.

È la lettura delle stratificazioni il punto di partenza del progetto di restauro che assume il vano scala realizzato ai primi dell'Ottocento come elemento generatore e di notevole impatto scenografico dell'intero organismo. Questa si apre alle sale fino a raggiungere il sottotetto, illuminato da un grande lucernario e reso praticabile variando la quota dei solai del secondo piano. Dove gli spazi rivelano più fasi costruttive, con tracce di bordure raffiguranti motivi geometrici, fitomorfi, zoomorfi, araldici. La struttura riportata in vista tramite la demolizione degli intonaci evidenzia un mosaico di lacerti decorati, nicchie, segni di aperture tamponate, camini, buche di solai, volte in folio e lunette decorate di alcune sale che hanno perso la continuità con le pareti, ora decomposte, in un gioco polimaterico e composito. Il trattamento delle superfici è frammentato, con parti intonacate che tendono a enfatizzare la stratigrafia, nuovi tagli e aperture come quella circolare che si affaccia sul collegamento verticale, determinando un fuori scala, «di dimensioni tali da equilibrare la continuità eccessiva delle grandi pareti piene»²⁵. Anche i solai partecipano alla scelta di lasciare visibili le stratificazioni alternando grandi intradossi voltati a botte, a crociera con lunette affrescate, o semplicemente intonacate, a intradossi piani, costituiti da travetti in acciaio e mezzane. Su questa tessitura di lacerti, connessa dalla stesura di un nuovo connettivo intonacato, si sovrappone la trama di passerelle, alcuni solai e scale in metallo per nuovi collegamenti funzionali. Emerge una ricerca di contrasti tra la discontinuità della materia esistente e la nuda sincerità dell'acciaio. Una discontinuità che ha lasciato a vista l'ossatura dei diversi corpi di fabbrica medievali, la sovrapposizione di bucatore diverse tamponate, la pezzatura muraria eterogenea per il susseguirsi degli interventi di ammodernamento e restauro.

L'intervento di restauro fu al centro di un vivace dibattito tra le istituzioni preposte alla tutela, schierate per la ripresa delle lacune dell'intonaco e il mantenimento della continuità della facciata, a fronte di medievalisti, come Alessandro Peroni²⁶, Emilio Tolaini²⁷, Salvatore Settis, favorevoli a rendere esplicita la lettura archeologica. Settis, in un articolo pubblicato su «La Nazione» del 2 luglio 1980, sottolinea la «scelta coraggiosa e intelligente e la neutralità che tende a evidenziare la storia dell'edificio». Di segno decisamente contrario è un altro

²⁵ M. Carmassi, cit., p. 234.

²⁶ «Ritengo che, al di là dell'impegno personale, al di là delle eccellenti rilevazioni a cui egli affida consapevolmente il valore di un solido supporto progettuale egli abbia dato prova di saper affrontare in modo meditato e responsabile il confronto certo difficile tra "reperto" e destinazione funzionale nuova», «La Nazione», 18 luglio 1980.

²⁷ «Quando sono entrato in Palazzo Lanfranchi ho potuto ritrovare tanti momenti della cultura edilizia locale che la prassi, l'acquiescenza, l'ignoranza imperante hanno da tempo trascurato e distrutto. Con emozione vi ho veduti conservati larghi brani di "muro scialbato" e dipinto secondo una tecnica già documentata nell'undicesimo secolo», «La Nazione», 18 luglio 1980.

protagonista della scena accademica pisana come Giancarlo Nuti, allora professore di composizione presso la facoltà di ingegneria di Pisa e presidente della sezione locale di Italia Nostra che, nelle stesse pagine di cronaca locale²⁸, entra nel merito dell'approccio metodologico al restauro, sottolineando che «il principio di riportare in luce il supporto archeologico e le fasi strutturali dell'organismo medievale, dove esistono, è ormai da tempo superato in rapporto al concetto di mantenere invece integra l'immagine definitiva dell'architettura come eredità storica ed ambiente figurativo ed umano raggiunto nelle epoche più recenti. Non è più ammissibile decorticare all'esterno e decomporre e frazionare all'interno un palazzo nella sua morfologia [...]. Il Palazzo Lanfranchi, ora con i tagli strutturali, le passerelle metalliche, lo svuotamento luminoso delle scale, le porte a telaio in ferro, i solai reinventati, gli intonaci frazionati e distrutti, le finestre trasformate in vetrine ha perso la sua identità storica e testimoniale ed insieme i suoi tipici caratteri rappresentativi adatti per una destinazione museologica». A fronte di questi argomenti, la stampa locale riconosce comunque²⁹ i livelli informativi dei rinvenimenti e la dimensione interdisciplinare del restauro, che nasce da «un impegno di ricerca e di sperimentazione di molti tecnici, e da una minuziosa ricognizione archeologica e storica delle caratteristiche del palazzo».

A distanza di oltre un ventennio dall'intervento, pur riconoscendo l'importanza della metodologia di una tale ricerca pluridisciplinare, desta perplessità la sottrazione delle testimonianze materiali relative alle trasformazioni post-medievali, per restituire un'immagine «ruderizzata e discontinua» che «diviene occasione di opposizione autosignificante del presente»³⁰. Soprattutto, è ravvisato il rischio dell'effetto imitativo dell'intervento grazie alla notevole valenza comunicativa: «È ancora da valutare l'effetto sul patrimonio diffuso di un restauro-simbolo come quello di Palazzo Lanfranchi, al centro di un vivace dibattito cittadino, basti pensare che a Pisa, la lettura archeologica arrivò a ipotizzare una generalizzata opera di stonacatura degli edifici, con l'obiettivo di rendere leggibile, per quanto è possibile la qualità originaria del tessuto urbano, riportando alla luce le strutture medievali ... Tale proposta, anche se non fu tradotta in norma, ha tuttavia avuto effetti dilaganti sul patrimonio diffuso, aprendo alla discrezionalità delle scelte: rimozione di intonaci e rimessa in luce di elementi puntiformi, immagine frammentata, in nome di una malintesa accezione "filologica", col progressivo impoverimento del palinsesto»³¹. Le questioni sollevate sul rapporto tra archeologia dell'architettura e restauro riflettono

²⁸ «La Nazione», 29 giugno 1980.

²⁹ «Il Tirreno», 12 luglio 1980.

³⁰ GIUSTI M. A. 2007.

³¹ *Ivi*, pp. 247-248.

un processo sperimentale in atto, negli stessi anni in cui si viene a definire il concetto di “unità stratigrafica” questioni intorno alle quali maturarono riflessioni teoriche e metodologiche che troveranno un momento significativo di verifica e di sintesi in occasione del ciclo di lezioni su archeologia medievale e restauro che si tenne presso la Certosa di Pontignano del 1987³². Da qui si afferma l’imprescindibilità di una pianificazione delle fasi che vanno da una prima individuazione delle “finestre stratigrafiche” alla selezione di punti strategici da campionare fino allo scavo dell’area scelta sulla base del progetto di restauro.

L’intervento di Palazzo Lanfranchi, nel suo procedere a un’estesa stratigrafia delle pareti, può essere letto come espressione di una fase storicizzata della dialettica archeologia-restauro che ha portato alla riconoscibilità delle vicende storiche su cui si sono venuti a sovrapporre i nuovi inserimenti funzionali. In tal senso si può parlare di una forma di musealizzazione dell’edificio, che diviene occasione di conoscenza, ricerca, comunicazione della storia del palazzo e del suo restauro. Un percorso narrativo, e anche immaginativo, stimolato dalla presenza sincronica di testimonianze che inducono a scavare nelle più segrete pieghe della storia, dei diversi stili di vita e personaggi che lo hanno abitato. Vengono così a convivere due forme museali, entrambe dotate di identità proprie, che si integrano senza interferenze, né sopraffazione, in percorsi di lettura autonomi.

A pochi anni dalla conclusione dei lavori che si protraggono fino alla metà degli anni ’80, si procede a restaurare il già restaurato, per adeguare l’edificio a Museo della Grafica³³, il quale sarà definitivamente aperto dal 2007. A inaugurarlo è la mostra Segni multipli³⁴, dedicata al nucleo di oltre 600 opere grafiche appartenute a Giulio Carlo Argan³⁵ che documentano la molteplicità delle ricerche e gli orientamenti formali, insieme alle relazioni e amicizie del grande intellettuale, studioso e critico d’arte con generazioni di artisti diversi, rivelatori delle tendenze dell’arte italiana del secondo Novecento.

Dopo vari lavori e passaggi istituzionali, tra cui il trasferimento dell’Istituto di Storia dell’arte dal Museo altra sede, le collezioni del Gabinetto Disegni e Stampe dell’Università di Pisa raccolte da Carlo Lodovico Ragghianti³⁶ nel San Matteo, a partire dal 1957, trovano una

³² FRANCOVICH, PARENTI 1988.

³³ Nonostante i primi adeguamenti, nel 1996 il palazzo è dichiarato inagibile per la mancanza dei requisiti di sicurezza idonei alle funzioni culturali, di biblioteca, uffici, mostre, cui segue un ulteriore ed esteso intervento che comporta anche la sostituzione di gran parte delle componenti metalliche e la conformità alle normative di sicurezza e di accessibilità. Palazzo Lanfranchi, Comune di Pisa, relazione tecnica. AGSPi,

³⁴ FICACCI, TOSI 2007.

³⁵ Tra tutti gli artisti rappresentativi della collezione Argan: Carla Accardi, Luigi Boille, Giuseppe Capogrossi, Primo Conti, Antonio Corpora, Salvatore Emblema, Umberto Mastroianni, Luciano Minguzzi, Bruno Munari, Achille Pace, Concetto Pozzati, Mauro Reggiani, Pasquale Santoro, Guido Strazza, Giuseppe Uncini, Emilio Vedova.

³⁶ Sull’argomento, si veda la raccolta di documenti conservata presso la Fondazione Ragghianti di Lucca, Università di Pisa e Istituto di Storia dell’arte; in particolare il fascicolo B6, Il Gabinetto disegni e stampe. La raccolta pisana di saggi e studi 1958-1977.

collocazione museale aperta al pubblico. Vi sono conservate circa tredicimila opere su carta, comprendenti vari nuclei, derivanti da donazioni di collezionisti d'eccellenza, a partire da quella del fisico e letterato Sebastiano Timpanaro³⁷ comprendente anche le opere grafiche di Giovanni Fattori, Giorgio Morandi e Luigi Bartolini, cui si sono aggiunti successivamente pezzi donati da artisti come Giuseppe Capogrossi, Bruno Munari, Arnaldo e Giò Pomodoro, Pablo Picasso, Aligi Sassu, Emilio Vedova, per citare solo alcuni tra i più noti, le stampe antiche della Calcografia Nazionale provenienti dal deposito perpetuo concesso nel 1967 dalla Calcografia Nazionale di Roma³⁸. Si tratta di una delle più importanti raccolte pubbliche di grafica contemporanea, in grado di dialogare a vari livelli con un pubblico differenziato di studiosi, studenti e appassionati, attraverso il filtro critico d'intellettuali come Timpanaro, Ragghianti e Argan. Punti di forza del museo sono le mostre temporanee e i servizi permanenti come la biblioteca, la didattica e lo sviluppo di nuove tecnologie per favorire l'interazione tra arte-scienza-tecnologia, dalla multimedialità alla videoarte, dai documentari sull'arte alle attuali frontiere dell'elettronica.

Dimore-museo: Palazzo Reale e Palazzo Giuli Rosselmini Gualandi (Palazzo Blu)

Su un altro registro si profilano gli interventi nei musei di Palazzo Reale e di Palazzo Giuli Rosselmini Gualandi che, attraverso percorsi di restauro diversi, per tempi e circostanze legate alla proprietà e alle collezioni, hanno teso a riconfigurare l'identità della dimora-museo come un tutto solidale. Tali musei sono stati abitazioni signorili che, attraverso gli oggetti, le collezioni, gli arredi, narrano la storia della famiglia e del casato, i cambiamenti di gusto, la quotidianità. Un genere di museo particolare su cui si sono svolte riflessioni critiche³⁹, la cui autonomia rispetto ai restanti musei è stata evidenziata da André Chastel nel sottolineare l'importanza di mantenere l'identità di residenza privata con la funzionalità dei vari ambienti, i percorsi, le qualità scenografiche, le memorie legate ai diversi proprietari⁴⁰. Un difficile equilibrio tra l'idea di museo che, per sua natura,

³⁷ La raccolta Timpanaro comprende più di mille opere, tra cui la sezione otto-novecentesca con le acquaforti di Giovanni Fattori ed Erik Desmazières, le incisioni di Giorgio Morandi, le prove grafiche di Eugenio Montale, disegni e incisioni di Carlo Carrà, Giorgio De Chirico, Lucio Fontana, Renato Guttuso, Mino Maccari, Giacomo Manzù, Marino Marini, Toti Scialoja, Giuseppe Viviani ecc.. Sulle mostre dedicate, si veda SEVERINI 1961; MASETTI 1965; CAPITANIO 1977; LEVI 1986.

³⁸ Il nucleo contiene un consistente insieme di incisioni, repertori di numismatica, statuaria e urbanistica antica, documenti di mostre italiane (anni '50-'70), manifesti di contenuto artistico, politico e satirico, biglietti da visita, fotografie e profili curriculari di artisti.

³⁹ Si veda in particolare: LEONCINI, SIMONETTI 1998.

Si vedano inoltre le attività svolte da DEMHIST, il Comitato Internazionale Dimore Storiche Museo istituito da ICOM nel 1998 per valorizzare la tipologia delle "Case museo." In particolare: PAVONI 2010.

⁴⁰ A. CHASTEL, *L'Italia, museo dei musei*, in *Capire l'Italia: i musei*, TCI, Milano 1980, pp. 11-18, in LEONCINI, SIMONETTI 1998, p. 10.

tende a decontestualizzare l'oggetto e a prendere le distanze dalla vita quotidiana del palazzo nei suoi diversi passaggi di proprietà e quella di una dimora capace di rigenerare le memorie di quella vita, attraverso gli oggetti che vi sono conservati e le collezioni "altre" che si sono accresciute e si potranno accrescere. Nella singolarità di queste tipologie museali e nello spirito di conservarne la doppia anima di dimora e museo, i palazzi presentano differenze, proprio in virtù della società che le ha generate, da un lato la celebrazione sovrana e il ruolo acquisito da Palazzo Reale nella città, un ruolo di rappresentanza che sovrasta le caratteristiche di habitat quotidiano, cui si aggiunge una perdita di continuità d'uso in età post unitaria che ne ha reso problematica la rifunzionalizzazione, dall'altra un palazzo che esprime le tendenze di un gusto aristocratico, modello di vita della città tra sette e ottocento. Un punto di contatto è la polifunzionalità dei due palazzi che intreccia narrative museali con vari servizi culturali e istituzionali.

Palazzo Reale: dai Medici al museo

Quello di Palazzo Reale è un esempio di storia spezzata poiché, dopo l'Unità d'Italia e l'indemania dei beni della Corona, ha subito il trauma delle devastazioni della seconda guerra mondiale e successivamente quello dell'alluvione del 1966. Nello Stato Generale dei beni della Corona, il Palazzo di Pisa, già dei granduchi di Toscana, prima Medici e poi Lorena, è ricordato come «palazzo sontuoso» nel suo articolarsi in tre piani col terreno, comprendente ciascuno 27 stanze, «con spaziosa sala, 4 coretti della chiesa di San Nicola, torre con tre stanze contigue, totale n. 84 stanze». L'assetto seicentesco del palazzo può trovare riferimento in un elenco conservato nella Guardaroba Medicea, nella quale si individuano «le camere dei principi, il salone della granduchessa, le stanze di ricevimento, la sala da trucco dell'appartamento granducale, la torre e la loggia sul giardino»⁴¹. A una consistenza quantitativa e a una caratterizzazione degli spazi, rispondono documenti sulle condizioni conservative «in buon grado, di costruzione solida e completamente mobiliato»⁴², come risulta sullo "Stato generale dei beni" redatto in età napoleonica.

Sono note le ragioni che portarono Francesco I de' Medici alla costruzione del nuovo palazzo, segno della politica espansionistica granducale di far assurgere Pisa a seconda città dello stato regionale e a potenziare l'asse fluviale. In tal senso deve essere letta la scelta di spostare la residenza dal vecchio palazzo nei pressi del San Matteo⁴³ al sito della chiesa di san Nicola, in direzione del Campo del Duomo, un punto in cui l'Arno forma la decantata "dolce

⁴¹ Guardaroba Medicea, n. 57, in GIUSTI M. A. 1997, p. 87, 89n.

⁴² Stato generale dei palazzi, ville, giardini, altri stabili e oggetti della Corona Toscana (1807), in GIUSTI M. A. 1998a, pp. 178-183.

⁴³ *Ibidem*.

curvatura”. Dagli ampliamenti del palazzo tardo cinquecentesco, attribuito a Bernardo Buontalenti⁴⁴, attestati dalle piante del piano nobile di Ignazio Pellegrini⁴⁵ e di Luigi Cambrai Digny⁴⁶, si arriva alla riforma progettata dall’ingegnere Francesco Bombicci tra il 1769 e il 1770 e dal Granduca Pietro Leopoldo, che porta alla definizione morfologica rispondente allo stato precedente i danni dell’ultima guerra: trasferimento della scala principale, demolizione della loggia sulla corte interna, occupazione volumetrica del giardino e realizzazione di due ulteriori collegamenti con il Palazzo delle Vedove⁴⁷ e con la chiesa di San Nicola. L’elemento che ne modificò la sostanza spaziale fu l’edificazione dell’area del giardino chiuso dal muro di cinta su via Santa Maria con finestra sul lungarno. Aspetto questo che, nella sistemazione museale viene riproposto (ma non realizzato) come “giardino pensile”, proiezione al piano primo dell’assetto geometrico testimoniato dalla planimetria settecentesca⁴⁸.

L’ammodernamento degli interni corrispose alla qualificazione della facciata sul lungarno e del portale d’ingresso che immette nell’androne passante di collegamento tra i due opposti fronti. Senza entrare nel merito dell’assetto decorativo, che doveva esibire stucchi, decorazioni e quadrature (stando al livello delle firme che ne avevano lasciato testimonianza, come Angiolo Somazzi, Matteo Cartoni, Giuseppe Ferri, Antonio Averani, artisti di protezione granducale, presenti negli stessi anni nel cantiere della Certosa di Calci), interessa qui soffermarci sul momento di grande cesura funzionale e strutturale provocato dalle distruzioni dell’ultima guerra e dall’alluvione del novembre 1966.

Un quadro devastante emerge dei danneggiamenti bellici del palazzo ridotto “a fortino” dalle truppe tedesche⁴⁹, aggravato dall’alluvione dello stesso anno 1944 che provocò il crollo di quelle murature «già in precaria condizione di stabilità»⁵⁰. Tale situazione comportò immediati interventi di ricostruzione di muri portanti per evitare l’ampliarsi dei dissesti. Sgombrate le macerie, furono completamente riedificati i muri perimetrali dello scalone e delle sale adiacenti, rinforzati e consolidati i setti pericolanti, ricostituito il tetto. Sondando le voci delle perizie, si deduce il susseguirsi di capitoli di spesa⁵¹, che

⁴⁴ FARA 1979, pp. 197-199; VASIC VATOVEC 1989, pp. 20-26.

⁴⁵ Verona, Archivio privato Pellegrini, in GIUSTI M.A. 1998a., cit., p. 183n.

⁴⁶ Firenze, Biblioteca Marucelliana, Fondo Stampe, *Ibidem*, p. 183n.

⁴⁷ L’Edificio, collegato mediante due passaggi su arcate è un palinsesto che testimonia la struttura medievale delle case torri accorpate e rimaneggiate nel secondo Cinquecento, in concomitanza con la realizzazione del nuovo Palazzo Mediceo (Palazzo Reale). Il nome deriva dall’utilizzo del palazzo per le vedove delle case regnanti.

⁴⁸ FARA 1979, cit., p. 197.

⁴⁹ Relazione alla perizia di stima dei danni causati da eventi bellici (maggio 1955), Palazzo Reale, AGSPi

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Si veda il carteggio tra Regio Ufficio del Genio Civile di Pisa e Soprintendenza sui lavori di riparazione del Palazzo Reale 18 aprile 1945 e 4 gennaio 1946., Palazzo Reale, AGSPi

procedono con demolizioni e ricostruzioni⁵². Dalla fase d'emergenza che risale agli anni '44 e '45, gestita dalle forze militari, dal Genio Civile e dalla Soprintendenza senza una pianificazione e con scarsità di mezzi, si avvia un processo di smantellamento dei manufatti che rispondevano alle fasi sette-ottocentesche di adeguamento della dimora. Come in altri casi, i danni di guerra furono pretesto per ripristinare la fase storica ritenuta più significativa, qui riconducibile all'intervento di età medicea. Lo conferma una cospicua mole documentaria, e un primo bilancio datato 3 agosto 1950, in cui si informa che le strutture colpite e danneggiate corrispondevano alle aggiunte di inizio Ottocento e furono pertanto demolite nei restauri che la Soprintendenza eseguì tra il 1946 e il 1947⁵³. Complesso è ricucire tuttavia il filo conduttore di scelte che sovrappongono perizie parziali, lotti di lavori dettati dall'emergenza del momento, punti di vista mirati a motivare contributi finanziari, in una lunga concatenazione, dalla quale emergono lentezze, divergenze sull'uso, battaglie burocratiche. Tra le annuali perizie degli anni '50, emergono alcuni dati significativi, come la relazione dell'ingegnere del Genio Civile del 30 ottobre del 1951 che offre un quadro circostanziato delle condizioni statiche dell'edificio⁵⁴ cui segue la relazione del Soprintendente Sanpaolesi del 7 dicembre 1951⁵⁵, dalla quale emerge ancora la necessità di consolidare le murature interne, mediante interventi puntuali di "cuci e scuci".

Una prima sintesi dei lavori, diretti da Sanpaolesi, è contenuta nella relazione del 1955 che ripercorre i dieci anni del cantiere, mettendo in evidenza la gravità dei danni bellici⁵⁶. Nonostante le ricostruzioni strutturali, le sottofondazioni, la demolizione degli intonaci e dei soffitti a volta in folio del primo e secondo piano, risulta che negli anni 1955-56 si procede ancora alla liberazione dalle macerie e si prevedono, oltre alle «demolizioni dei muri pericolanti», anche l'abbattimento delle «volte a crociera sotto il salone, di pareti, di soffitti e solai di legname, di intonaci interni ed esterni, di pavimenti in tutti e tre i piani». Si fa notare come la fase ricostruttiva veda un largo impiego di cemento armato ritenuto il materiale più idoneo a consolidare un telaio strutturale lacerato in maniera diffusa, senza tuttavia rinunciare alla possibilità d'intervenire sulla superficie per ripristinare la continuità di un'immagine analoga alla facies

⁵² Relazione tecnica del 30 dicembre 1947, riguardante la ricostruzione dello scalone del Palazzo, Palazzo Reale, AGSPi

⁵³ Relazione del Soprintendente sui "Beni già in dotazione della Corona" inviata al superiore Ministero il 3 agosto 1950, Palazzo Reale, AGSPi.

⁵⁴ Relazione de funzionario del Ministero delle Finanze alla Soprintendenza, 30 ottobre 1951, Palazzo Reale, AGSPi.

⁵⁵ Sanpaolesi fa il resoconto dei lavori eseguiti fino a quella data (ricostruzione e riparazione "sia pur sommaria dei tetti", ricostruzione di murature esterne portanti, costruzione dell'ossatura in cemento dello scalone principale), evidenziando l'urgenza di procedere al "consolidamento mediante cucì e scuci delle murature a mattoni e cemento di alcune strutture interne che minacciano di cadere, con grave pericolo anche per le strutture sottostanti e la riparazione del portare e del balcone del Buontalenti oggi ancora sorretti da armature in legno". P. Sanpaolesi, Relazione tecnica, 7 dicembre 1951, Palazzo Reale, AGSPi.

⁵⁶ Relazione tecnica, maggio 1955, Palazzo Reale, AGSPi.

preesistente. A tal fine i solai a cassettoni in laterizio armato di alcuni saloni sono predisposti «in maniera da poter rivestire in legno la parte inferiore» e, con lo stesso criterio, viene ricostruito il tetto innestando i travicelli lignei in «un'armatura di travi di ferro stirate»⁵⁷. In un quadro estremamente complesso dei lavori rientra il rifacimento della facciata⁵⁸, previsto da Sanpaolesi fin dal 1954⁵⁹, ma realizzato solo nel 1961, col soprintendente Nello Bemporad⁶⁰. Dalla fitta documentazione reperita risulta che i lavori procedono con lentezza e senza una programmazione, rallentata dalle incertezze sulla destinazione d'uso del palazzo, tanto che ancora nell'aprile 1961, lo stesso soprintendente Bemporad sollecita il Ministero ad accelerare i provvedimenti necessari per «concludere questo annoso restauro del palazzo reale, palazzo rimasto ormai il solo sui lungarni di Pisa, quasi nelle condizioni di rovina post-belliche»⁶¹. Ancora in una perizia del 1963, a firma dello stesso soprintendente, è prevista la «demolizione di due soffitti a canniccio pericolanti situati al 2° piano del palazzo»⁶²; mentre al 30 gennaio dello stesso anno viene riaperto l'ingresso principale sul lungarno⁶³, segno evidente della conclusione della lunga fase di lavori di ricostruzione e restauro per danni di guerra. In breve, pur attraverso la frammentazione dei lavori corredati di perizie emerge una tensione univoca verso il ripristino “purista” che fa riemergere la massività volumetrica di quell'architettura “sobria e semplice” di matrice buontalientiana ritenuta iconica e rappresentativa dell'identità del palazzo.

Sul versante della rifunzionalizzazione, Palazzo Reale è al centro di una prolungata querelle tra enti statali e locali sull'utilizzazione dei più importanti edifici di proprietà demaniale sottratti alle devastazioni belliche. Una questione che avrebbe implicato un'idea di città e del ruolo del patrimonio storico-monumentale distribuito tra il lungarno e la piazza dei Cavalieri, come in più documenti lascia intendere Sanpaolesi, ma che tuttavia si riduce a questioni controverse tra Università, Prefettura, Genio Civile, Comune, contribuendo a ritardare i già prolungati lavori di restauro (e non solo di Palazzo Reale). Un fitto carteggio vede Sanpaolesi⁶⁴ indignarsi per la «tortuosa e irrealizzabile permuta

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Nel computare lavori di riparazione delle facciate sul lungarno e dei locali del secondo piano «per potervi sistemare al più presto possibile gli uffici di questa Soprintendenza», Sanpaolesi specifica che «detta sistemazione sarà di carattere provvisorio in attesa del completo restauro del palazzo», Relazione tecnica, 22 dicembre 1954, Palazzo Reale, AGSPi.

⁵⁹ Nel corso del 1960, dopo che Sanpaolesi lascia la Soprintendenza per la cattedra fiorentina, Nello Bemporad viene nominato reggente della Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie di Pisa, dove rimase fino al 1963.

⁶⁰ Lettera del Soprintendente Nello Bemporad al Ministero della Pubblica Istruzione, del 17 aprile 1961, Palazzo Reale, AGSPi.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Lettera del Soprintendente Nello Bemporad all'ufficio amministrazione dei beni demaniali già di dotazione della Corona, presso palazzo Vitelli, 30 gennaio 1963, Palazzo Reale, AGSPi.

⁶⁴ Lettera di Sanpaolesi a 15 settembre 1950 al professor Felice Maria Campoli, Capo divisione del Ministero

di immobili tra il comune di Pisa e il Demanio»⁶⁵ e per la «scarsa serietà con la quale un problema di tale rilievo è stato prospettato dalla locale Prefettura»⁶⁶. Un'annosa discussione che mette in gioco le proprietà dell'ateneo pisano e che vede Sanpaolesi indignarsi anche con Carlo Ludovico Ragghianti, sostenitore dell'utilizzo di palazzo Reale come sede del Genio Civile⁶⁷. Più volte riemerge l'ipotesi di allocare la Soprintendenza nei locali del San Matteo⁶⁸, proposta peraltro inizialmente caldeggiata dallo stesso Sanpaolesi che avrebbe ipotizzato di utilizzare per la sede il palazzo vecchio dei Medici, contiguo al museo che fu invece occupato dalla prefettura⁶⁹. Nel quadro completo delle proprietà demaniali presenti a Pisa, presentato dall'allora ministro della Pubblica Istruzione, Guido Gonella al Ministero delle Finanze Direzione Generale del Demanio, del 27 agosto 1949⁷⁰, emergono circostanziate motivazioni circa l'incongruità di destinare il palazzo agli uffici del Genio Civile, spingendo il ministero, sulle ripetute sollecitazioni dello stesso Sanpaolesi, ad anteporre le potenzialità e specificità dell'edificio all'utilizzo per generici uffici amministrativi. Si sancisce pertanto la definitiva destinazione a sede della Soprintendenza a del museo, precisando l'ipotesi di «ricostruire gli ambienti con le opere d'arte del sec. XVII, XVIII, e XIX che ne facevano parte e con la pregevolissima suppellettile, proveniente dal guardaroba medico, conservata attualmente dalla stessa Soprintendenza»⁷¹.

Nonostante la destinazione del palazzo fosse decisa fin dal 1948, la lunga querelle, si conclude solo nel 1956⁷², come risulta dai resoconti di Sanpaolesi⁷³, in cui viene ridisegnata l'organizzazione funzionale del palazzo con gli uffici della Soprintendenza e il museo⁷⁴.

della Pubblica Istruzione, Palazzo Reale, AGSPi.

⁶⁵ Verbale della riunione tenuta presso la Prefettura di Pisa il giorno 10 gennaio 1952, Palazzo Reale, AGSPi.

⁶⁶ Lettera del 17 gennaio 1952 del Prefetto al Soprintendente nella quale, dopo varie ipotesi per la sede della Soprintendenza, propone un'ulteriore soluzione, Palazzo Reale, AGSPi.

⁶⁷ Lettera di Sanpaolesi a Ragghianti, 15 settembre 1950. A distanza di un decennio lo stesso Ragghianti trasmette al soprintendente Bemporad la comunicazione dell'on. Sottosegretario Togni dell'avvenuta consegna (dal 1954) e la piena disponibilità dell'ex Palazzo Reale... 17 maggio 1961, Palazzo Reale, AGSPi.

⁶⁸ Lettera del Ministro della Pubblica Istruzione alla Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie, 15 aprile 1950, Palazzo Reale, AGSPi.

⁶⁹ Lettera di Sanpaolesi al Ministero delle Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, 23 novembre 1951, Palazzo Reale, AGSPi.

⁷⁰ Si tratta della legge 9 agosto 1948 n. 1077 che all'art.13, relativa alla dotazione dei beni del Presidente della Repubblica, «facenti parte dell'ex dotazione della Corona, aventi valore storico artistico e archeologico». Tra quelli già in uso dell'ex famiglia reale nella città di Pisa rientrano: 1) Palazzo Reale, Lungarno Regio, già sede dell'ex famiglia reale e gravemente danneggiato dai bombardamenti; 2) Palazzo Vitelli, Lungarno regio, sede dell'amministrazione della Real Casa; 3) gruppo di edifici compresi fra il Lungarno Regio, via Santa Maria e via Trieste, abitati dal personale dell'amministrazione, gravemente danneggiati dai bombardamenti, Comunicazione ministeriale, 27 agosto 1949, Palazzo Reale, AGSPi.

⁷¹ Lettera del Soprintendente all'Ufficio del Genio Civile, 10 giugno 1957, Palazzo Reale, AGSPi.

⁷² Relazione tecnica di Piero Sanpaolesi, 29 marzo 1956, Palazzo Reale, AGSPi.

⁷³ Sulla distribuzione funzionale del palazzo: «al primo piano le collezioni di mobili e arazzi per ricostruire la funzione di edificio di rappresentanza che ha sempre esplicato, ed al secondo piano l'Ufficio della Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie che ne è consegnataria, nonché l'Ufficio di Esportazione delle opere d'arte e quanto connesso con l'attività della Soprintendenza, destinazione che rientra fra quelli previste con la legge 8 agosto 1948», Palazzo Reale, AGSPi.

⁷⁴ Relazione tecnica di Sanpaolesi al Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti,

«Ora attendiamo soltanto la realizzazione dei lavori con l'augurio che vengano portati a termine certamente per il decoro della città e di una zona come quella di San Nicola, che presenta particolari caratteristiche architettoniche e urbanistiche nel complesso volto pisano»⁷⁵ sottolinea il «Giornale del Mattino».

Risale tuttavia al 6 maggio 1961, una circostanziata relazione al Ministero con la quale il soprintendente Bemporad⁷⁶, subentrato a Sanpaolesi, riannoda le file dell'annosa vicenda sulla destinazione del Palazzo, precisando l'uso di alcune sale del piano nobile, come rappresentanza e sede di manifestazioni cittadine, coi locali «arredati secondo quanto stabilito e costituenti il museo dell'arredamento così come previsto».

Su queste premesse viene formulato un primo percorso museale che stabilisce la distribuzione delle opere sala per sala. Più precisamente: «Sale 1,2,3,4: studiate appositamente per contenere gli arazzi di maggiori dimensioni, proveniente dall' "arazzeria medicea" sec. XVI-XVII; Sale 5,6: per gli arredi medicei di dimensioni più piccole e per mobilio del '500-600; Sala 7: affreschi distaccati del Boscoli; Sala 8: affreschi distaccati del Bazzicaluva; Sala 9: graffiti distaccati del Palazzo della Scuola Normale Superiore e mobilio del sec. XVII; Sale 10,11,12,13,14: quadreria di opere di ritratti dei sec. XVII e XVIII, ovali e rettangolari, (più di 50 opere) e unitamente mobilio sec. XVIII; Sale 15, 16, 17, 18: tutto il mobilio "impero" residuo dell'intero arredamento del palazzo reale nei tre piani originari»⁷⁷. Si tratta di una prima ipotesi di percorso museale che inserisce tra le collezioni di palazzo e i nuclei già esposti al museo civico, come l'arazzeria e le armi del gioco del ponte, una serie di affreschi e graffiti staccati durante gli interventi di salvataggio dai danni di guerra che dovevano trovare collocazione nei laboratori di restauro, «da ubicare nei rimanenti ambienti del primo piano, di trascurabile importanza rappresentativa»⁷⁸.

⁷⁵ 2 settembre 1955, Palazzo Reale, AGSPi.

⁷⁶ «Degli antichi palazzi pisani quello ex reale è stato senza dubbio, se non il più danneggiato dalla guerra, almeno il più trascurato nel periodo successivo. Nelle sue ampie sale, scalfite dalle schegge, senza finestre, cadenti in ogni dove, si sono succeduti, dalla fine della guerra ad oggi, vari uffici che in parte hanno continuato l'opera demolitrice delle cannonate, così che, se qualcosa vi era ancora di salvabile, pure questo è andato perduto. Per la verità l'opera di ricostruzione è iniziata in tempo, ma si procede a "singhiozzo". Così, in dieci anni, si è arrivati soltanto a ripristinare appena una parete del secondo piano, a sostituire qualche finestrono, che addirittura non esisteva più, a rifare la facciata del lungarno. Mentre il secondo piano verrebbe completamente adibito a sede della Sovrintendenza ai Monumenti, il primo, con i suoi ampi e magnifici saloni, sarà probabilmente riservato a sede di rappresentanza (risolvendo così un annoso problema pisano) di vari enti pubblici e vi si svolgeranno ricevimenti e adunanze in occasione di congressi, raduni, conferme, ecc... Il pian terreno conterrà locali per vari servizi e si pensa inoltre di allestirvi esposizioni e mostre artistiche e scientifiche...», «Giornale del Mattino», 17 gennaio 1957, s.n.

⁷⁷ Relazione del Soprintendente (Nello Bemporad) al Ministero della Pubblica Istruzione, 6 maggio 1961, Palazzo Reale, AGSPi.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Lettera del Soprintendente Ubaldo Lumini all'Ingegnere capo del Genio Civile, in cui si specificano ancora una volta le funzioni del palazzo, 21 marzo 1966, Palazzo Reale, AGSPi.

La via verso la realizzazione del museo, finalmente tracciata con chiarezza, trova un'ulteriore interruzione con l'alluvione del 4 Novembre del 1966. A un ventennio dalle devastazioni belliche, mentre è ancora in atto la prolungata fase di ricostruzione in un quadro ormai definito nel suo assetto funzionale, un'ulteriore sciagura interessa il Lungarno di Tramontana, coinvolgendo soprattutto i palazzi Reale e alla Giornata, oltre agli edifici limitrofi, col timore di ripercussioni fino al museo di San Matteo: il 13 novembre crolla improvvisamente il ponte Solferino che era stato ricostruito nel dopoguerra e inaugurato nel 1960. Realizzato frettolosamente e con fondazioni ritenute ex post inadeguate, vi gravava un pesante rivestimento marmoreo che voleva riprendere il più antico ponte costruito nel 1875 da Vincenzo Micheli.

Nel febbraio del 1967, quel "torrefaccio rovinosissimo", provoca il crollo del Lungarno Pacinotti proprio in corrispondenza della curvatura, facendo sprofondare di oltre un metro il piano stradale⁷⁹.

«Il cedimento di una larga porzione del Lungarno, approssimativamente dal Palazzo Reale alla via che conduce alla Sapienza è la calamità più grave che poteva colpire la città, ed è una calamità di dimensioni enormi, quando si pensi alla importanza che il lungarno pisano ha nella storia dell'urbanistica europea, al suo particolare carattere di assoluta bellezza, che fa di questo complesso un 'unicum' della civiltà umana: il più bel lungofiume del mondo»⁸⁰.

È la rivista «Terme e Riviere» a offrire un quadro molto preciso delle dinamiche del disastro, mettendo in evidenza non solo gli effetti sui monumenti⁸¹, ma soprattutto le mancate opere provvisorie che una lunga tradizione empirica aveva consolidato fino almeno al periodo prebellico, con il ricorso a un'ininterrotta fila di pietre lungo le banchine. L'interrogativo che si pone l'articolo guarda avanti, interessando il destino delle opere d'arte e dei documenti archivistici conservati nel San Matteo, e nel Palazzo Toscanelli e negli altri edifici sui lungarni⁸².

I lavori di consolidamento delle sponde furono condotti celermente dalla ditta pisana Gambogi, che in soli sei mesi realizzò un diaframma di cemento armato, largo 60/70 centimetri e

⁷⁹ MEUCCI 2014, p. 15.

⁸⁰ *Il lungarno di Pisa* (s.n.), «Terme e Riviere», marzo 1967, s.p..

⁸¹ «Anche se in questi giorni è capitato di leggere diversamente, i fatti hanno cominciato a presentarsi assai prima del 4 novembre, con avvallamenti, cedimenti del suolo stradale, e infine verso la fine di ottobre con l'aprirsi di una fessura che oggi va facendosi di giorno in giorno più larga, parallela alla fila dei palazzi. La grande piena del 4 novembre non fece altro che accelerare il progressivo distaccarsi di tutta la massicciata, operando una pressione laterale che finì di staccare le parti in profondità, contenendo al tempo stesso la frattura più superficiale. Col calare delle acque, e con l'avviarsi del fiume al suo livello di minima portata in conseguenza della formazione delle nevi montane, tutta la massicciata, non più tenuta dalle acque ha cominciato a scivolare verso il letto del fiume e a inabissarsi rompendo le spallette. Attualmente la differenza di livello fra la parte in movimento e quella stabile è assai sensibile, sull'ordine di 40 cm: la linea di frattura si è manifestata in corrispondenza di una recente fogna che evidentemente ha determinato un punto di minor resistenza della massicciata. I palazzi circostanti sono seriamente minacciati...», *Ibidem*.

⁸² *Ibidem*.

profondo oltre venti metri⁸³ come barriera da interfacciare col fiume, sulla quale impostare la ricostruzione del lungarno. «Le tre benne (ce ne sarebbero sei a disposizione ma non c'è spazio per impiegarle, sono le macchine che hanno lavorato alla metropolitana di Milano)», scrive Mauro Mancini su «La Nazione» del 23 febbraio 1967⁸⁴, «aprono a filo con i marciapiedi degli storici palazzi Vitelli, Mazzarosa e alla Giornata. La trincea è profondissima scende a una quota inferiore dell'alveo del fiume». Se palazzo Reale è tra i più colpiti e anche monitorati edifici di questo tratto del lungarno, per quanto concerne il Museo di San Matteo l'ingegner Gangemi del Genio Civile fa presente che in caso di una eventuale piena dell'Arno «questo ufficio ha predisposto un piano di intervento provvisorio tendente ad assicurare il contenimento delle acque in corrispondenza del tratto di lungarno Pacinotti dissestato, per cui si esclude che le acque possano esondare nella città attraverso l'esistente falla, ed interessare il museo stesso»⁸⁵. Un rapporto del Soprintendente al Ministero del marzo del 1967 offre un quadro degli interventi⁸⁶ destinati ai palazzi più colpiti dal cedimento, Palazzo Reale e Palazzo alla Giornata, sede del rettorato. Pochi mesi dopo la situazione appariva ancora allarmante⁸⁷.

Devastanti furono le conseguenze sulla struttura di Palazzo Reale, come si legge in più comunicazioni⁸⁸, tra tutte quella del Soprintendente al Ministero della Pubblica Istruzione in data 27 ottobre 1967, a un anno dal tragico evento:

«Si sono aperte gravissime lesioni nelle murature ed un notevole abbassamento del terreno che lascia prevedere il distacco dal terreno stesso, nel qual caso il crollo del Palazzo Reale sarebbe inevitabile. ...Le lesioni nel fabbricato sono giunte ad uno stadio di gravità tale da rendere necessario effettuare numerose puntellazioni di soffitti, solai, volte di scale e altro, lavori che sono stati subito eseguiti data l'assoluta urgenza»⁸⁹.

Lo studio del quadro statico fu affidato all'Istituto di scienza delle costruzioni dell'Università di Pisa⁹⁰, che rilevò lesioni nella parte sinistra del palazzo, a una distanza di circa 30 metri dalla spalletta dell'Arno, che, interessando parte della via Santa Maria e del

⁸³ MEUCCI 2014, cit., p. 29.

⁸⁴ M. Mancini, *Mentre sprofonda ancora il Lungarno Pacinotti*, «La Nazione», 23 febbraio 1967.

⁸⁵ Lettera dell'ingegnere capo V. Gangemi al Soprintendente Ubaldo Lumini, 7 febbraio 1967, Palazzo Reale, AGSPi.

⁸⁶ Rapporto del Soprintendente al Ministero della Pubblica Istruzione, in cui ragguaglia sulla validità dei mezzi della creazione di un diaframma protettivo in cemento armato fino a 25 m di profondità, a contenimento del terreno di fronte agli edifici interessati, 8 marzo 1967, Palazzo Reale, AGSPi.

⁸⁷ Lettera del Soprintendente al Ministero della Pubblica Istruzione Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, Divisione Monumenti, 27 ottobre 1967, in cui si precisano i danni causati dall'alluvione a Palazzo Reale, Palazzo Reale, AGSPi.

⁸⁸ Lettera del Soprintendente all'ingegnere-capo del Genio Civile, 15 luglio 1967, Palazzo Reale, AGSPi.

⁸⁹ Lettera del Soprintendente al Ministero della Pubblica Istruzione Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, Divisione Monumenti, 27 ottobre 1967, Palazzo Reale, AGSPi.

⁹⁰ Controllo lesioni all'ex Palazzo Reale sede della Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie, affidato al laboratorio delle costruzioni dell'università di Pisa, 10 maggio 1967, Palazzo Reale, AGSPi.

marciapiede, proseguivano sempre a livello terra all'interno del palazzo ripercuotendosi sulle volte e sui muri di spina. Di fronte a tale situazione e alla priorità della messa in sicurezza strutturale, i programmi di allestimento museale e di riordino dei servizi connessi al museo stesso e alle funzioni speciali (esportazione, biblioteca, archivi, laboratori di restauro) oltre a quelle di ordinario svolgimento degli uffici della Soprintendenza, subirono notevoli ritardi.

Fino agli anni '80 il palazzo, ormai sede della Soprintendenza di Pisa, ha ospitato al piano primo varie funzioni a carattere provvisorio, come i laboratori dei restauratori, mentre il piano terra e il secondo sono stati utilizzati per gli uffici e i servizi di archivio e biblioteca. Restava dunque da definire l'assetto del primo piano, rimasto allo "stato grezzo", come si ricorda nella relazione del 1966⁹¹.

Sulle vicende costruttive e "ricostruttive" del palazzo si fondano i criteri di allestimento museale. La decisione di esporre le collezioni Medici-Lorena-Savoia e di musealizzare le sale del piano nobile, il piano della rappresentanza sovrana, impongono di riconfigurare i saloni destinati ad ambientare gli arredi e le quadrerie appartenute ai vari proprietari che si sono succeduti tra il XVI e il XX secolo. Un ricco repertorio cui si sono aggiunte donazioni e lasciti di famiglie pisane, come la collezione Antonio Ceci, consistente in una novantina di dipinti su tela, su tavola e su rame, riferibili ad artisti di scuola italiana (specialmente genovese) e straniera (tra cui la Fiera di San Giorgio di Pieter Breugel e la Sacra famiglia di Jan Bruegel), databili tra il XV e XVIII secolo⁹², oltre ad arredi e suppellettili di prestigio.

Alla base è un concetto di museo come «luogo nel quale sedimentano le testimonianze delle diverse culture dei regnanti, dai Medici ai Lorena ai Savoia, unite a quelle del collezionismo privato» e non «come spazio generico, contenitore neutro di opere d'arte»⁹³. Sono queste le ragioni che hanno determinato la scelta di ridare forma e immagine agli spazi abitativi e di rappresentanza⁹⁴, rinunciando a spingere ulteriormente l'anonima spazialità degli interventi post-bellici. Ridare identità alla dimora sovrana ha implicato comunque scelte che hanno voluto prendere le distanze da un'ambigua quanto impossibile direzione à *l'identique* per proporre una rilettura interpretativa della storia, deducibile dagli inventari del 1723, conservati nell'archivio della Soprintendenza⁹⁵.

⁹¹ Lettera del Soprintendente al Genio Civile del 21 marzo 1966, cit., Palazzo Reale, AGSPi.

⁹² BERTOLUCCI, BURRESI 1992.

⁹³ GIUSTI M. A. 1998a, p. 180.

⁹⁴ Il progetto è a cura della Soprintendenza: arch. Maria Adriana Giusti (restauro e allestimento museale); dott. Maria Giulia Buresi (ordinamento museale); Laboratorio museografico Goppion (progetto esecutivo e realizzazione delle vetrine.). Dal 1998 in poi alcuni lavori, come l'inserimento di un nuovo ascensore per il pubblico e la copertura della terrazza, dove inizialmente era stato previsto un giardino pensile, sono stati diretti dal Soprintendente Guglielmo Malchiodi e dall'arch. Fiorella Ramacogi.

⁹⁵ GIUSTI M. A. 1998a, cit., p. 180.

Il nodo del progetto è stato dunque rifunzionalizzare gran parte delle sale adibite ad abitazione dei regnanti in spazi fruibili dal pubblico. Definito il percorso narrativo che intreccia lo sviluppo diacronico con quello tematico, il progetto si è concentrato sulla scenografia degli spazi, coniugando la situazione esistente con la memoria storica deducibile dalle informazioni fornite dagli inventari. Per restituire carattere a ogni singola stanza, il progetto ha fatto leva sul *décor*, intervenendo sugli orizzontamenti (soffitti e pavimenti) e sulle sfumature cromatiche che rappresentavano, già nei repertori storici, un significativo elemento d'identificazione di ogni sala. Per quanto riguarda i soffitti, i lavori di restauro che si erano susseguiti dal dopo-guerra al dopo-alluvione avevano evidenziato la coesistenza di solai a orditura lignea e in latero-cemento, ricostruiti ex novo dopo la guerra. Nel primo caso, l'orditura lignea è stata dipinta, introducendo una cornice perimetrale funzionale a occultare gli impianti, una sorta di «filo luminoso che taglia il soffitto rendendolo indipendente e concentrando l'attenzione sull'involucro sottostante»⁹⁶. In queste sale le pareti sono state patinate e scandite da un basamento dipinto con semplici riquadri, atto a reimpaginare le superfici verticali, dando loro misura e proporzione per inquadrare arredi e dipinti. I pavimenti in cotto sono stati coperti da tappeti di moquette nelle tonalità delle singole sale. Nel caso invece delle soffittature in latero-cemento, è stato realizzato un raccordo perimetrale in gesso, una sorta di cornice che simula la linea di una volta, completamento spaziale e decorativo degli ambienti che, in questo caso sono stati rivestiti di vari tipi di broccato di seta, sulla base delle testimonianze degli Inventari.

In questa sequenza spaziale hanno trovato nuova dignità ambientale gli arredi, gli oggetti, i dipinti delle famiglie Medici-Lorena-Savoia. «Nelle sale della donazione Ceci (Sale XI, XII, XIII, XIV), rfigurature con patinature, rivestimenti di stoffe e arredi, i contenitori dei piccoli oggetti sono pensati come naturale proiezione della muratura perimetrale, scandita da specchiature dipinte come la fascia basamentale della parete, in modo da non interrompere la continuità dell'impaginato»⁹⁷. Sempre nell'ottica dell'individualizzazione delle sale, è stata indirizzata la scelta di dotare di vetrine climatizzate alcune sale che imponevano l'esposizione protetta di oggetti, come le armi del gioco del ponte. Anche in questo caso, a guidare le scelte è stato il criterio dell'ambientazione. Così nella sala del "gioco del ponte", individuata nell'unico spazio decorato secondo i disegni di Francesco Riccetti⁹⁸ che scandiscono le pareti con colonnato ionico e motivi mitologici

⁹⁶ *Ivi*, p. 181.

⁹⁷ GIUSTI M. A. 1997, cit. p. 89.

⁹⁸ Lo stesso autore della ristrutturazione della chiesa di Santa Cristina (1816), CECCARELLI LEMUT, MANFREDI, RENZONI 2013.

monocromatici (mentre è andato perduto il dipinto centrale del soffitto), le vetrine hanno voluto restituire plasticamente l'ordine architettonico dipinto. Come si legge nella stessa relazione sui criteri espositivi: «Il progetto delle vetrine che ospitano le armature del gioco del ponte parte dallo studio dell'ordine architettonico dipinto che viene proiettato tridimensionalmente nello spazio dell'aula. L'ordine architettonico, sottoposto a un ulteriore processo di stilizzazione, pur mantenendo le stesse proporzioni dell'architettura fittizia, diviene elemento portante del contenitore, consentendo quell'unitarietà tra testo e contesto che è l'idea portante di tutto l'allestimento»⁹⁹.

Palazzo Blu

Il colore “celeste color dell'aria” dei prospetti, di Palazzo Blu, già Giuli Rosselmini è la nuance rinvenuta sotto scialbo durante i recenti restauri che risponde alla fase settecentesca di ristrutturazione, nella ricerca di dare leggerezza alla massiva struttura del palazzo. Forse è anche un omaggio alla cultura russa e alla frequentazione del palazzo dell'avventurosa Tarkanova¹⁰⁰, ma più verosimilmente a una tradizione cromatica che connotava i lungarni fino almeno alla metà dell'Ottocento, se si pensa al palazzo Bianco dei fratelli Tilli e al contiguo palazzo Rosso (palazzo dell'Ussero) sulla riva di Tramontana. È infine un geniale espediente mediatico che indica subito l'obiettivo dell'intervento di attrarre un pubblico diversificato, incrociando più livelli narrativi: il museo-dimora, le collezioni, la storia della città, i grandi eventi.

Con affaccio sul lungarno Gambacorti, nell'antico quartiere di Chinzica, Palazzo Blu entra a far parte della sequenza museale dei lungarni dal 2011, ospitando al suo interno esposizioni permanenti (le collezioni d'arte della Fondazione Pisa, la collezione Simoneschi, la “dimora aristocratica”, i reperti di archeologia medievale) e temporanee di importanza nazionale e internazionale. Vi vengono inoltre organizzate conferenze, concerti e incontri su vari temi culturali.

La narrazione museale ha inizio proprio dalla vicenda storica del palazzo che è stata ricostruita dai puntuali studi di Stefano Renzoni¹⁰¹, in occasione del restauro, rendendo alcune sale dell'edificio, coi propri arredi, parti integranti del percorso di fruizione. Si tratta di una tipologia museale analoga a quella di Palazzo Reale, perché entrambi, pur con le ovvie differenze di storia e di funzioni, coniugano l'aura della residenza privata con il collezionismo moderno, aperto, in continuo divenire: l'immaginario domestico ottocentesco restituito in

⁹⁹ GIUSTI M. A. 1998a, cit., p. 182.

¹⁰⁰ RENZONI 2016, p. 6.

¹⁰¹ *Ibidem*.



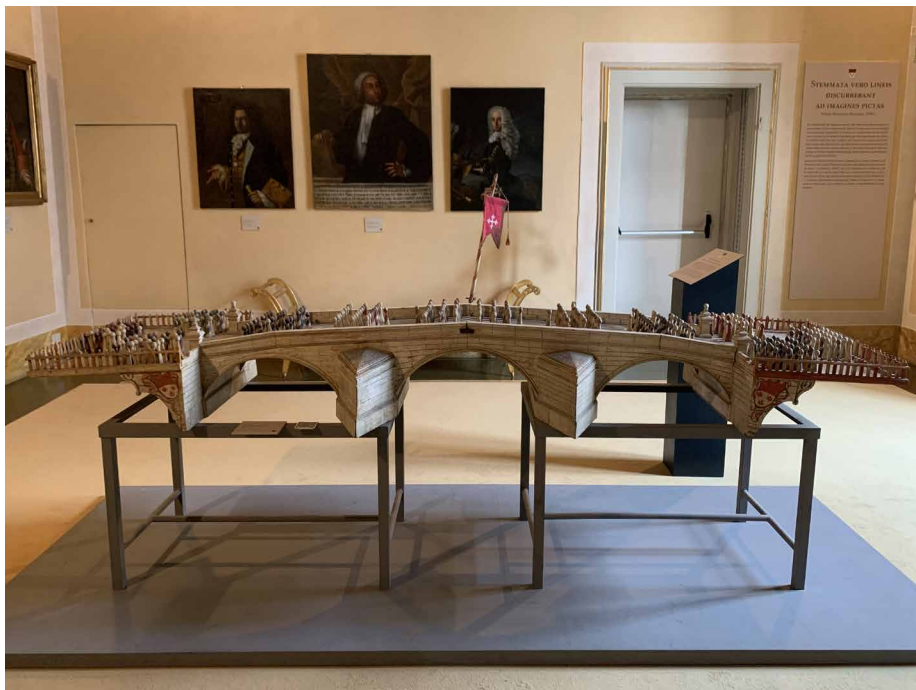
Pisa, Museo di Palazzo Reale. Quadreria e sala col modello del gioco del ponte (foto F. Giusti febbraio 2020)

Pisa, Museo di Palazzo Reale. Sala col modello del gioco del ponte (foto F. Giusti febbraio 2020).



una sorta di fermo immagine nelle sale di visita si coniuga con il dinamismo delle collezioni e, ancor più, delle esposizioni temporanee.

Anche in questo caso, la storia del palazzo si viene a focalizzare con il processo di restauro e l'opportunità di leggere, attraverso mirate campagne di saggi, il substrato medievale dell'edificio, confermandone la genesi tramite l'addizione di più corpi di fabbrica, a partire dal primo nucleo dell'edificio, la domus di Giovanni dell'Agnello, unico "Doge" di Pisa, che risale al XIV secolo: struttura di due (o più) moduli di pilastri in verrucano, archi ogivali, tamponamento in laterizio decorato con aperture a monofora e bifora,



in analogia con l'impianto di altri palazzi coevi, tra tutti il confinante Palazzo Gambacorta. Nei secoli successivi, coi vari passaggi di proprietà (D'Appiano, Sancasciani, Del Testa, Venerosi, Agostini, Bracci-Cambini, Archinto, Giuli) si realizzano diverse trasformazioni sia all'esterno che all'interno¹⁰². È nel corso dell'Ottocento, in concomitanza con la completa riconfigurazione dei lungarni, assurti ormai a *promenade* residenziale e rappresentativa, che si attua una sostanziale trasformazione del palazzo, perfettamente leggibile nella configurazione attuale. In tal senso, la ristrutturazione di questo e degli altri palazzi dei lungarni si lega al nuovo ruolo urbano che valorizza le qualità paesaggistiche nel rapporto tra il costruito e il fiume. Una scenografia che nel Palazzo Giuli Rosselmini Gualandi è accentuata per effetto della facciata in sbieco rispetto all'asse fluviale della chiesa di Santa Cristina¹⁰³, che focalizza la prospettiva sul palazzo, le cui vicende sono legate dall'intervento del Conte Luigi

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ Risale alla metà del XIX secolo la rettificazione della canonica della chiesa con affaccio sull'Arno e la regolarizzazione delle finestre. Il progetto si deve all'allora ingegnere comunale Pietro Bellini che, con questo espediente, pose rimedio alla proposta di demolizione della chiesa per allargare il lungarno. Ritenuta non interessante "... dal lato artistico", la chiesa era stata tuttavia rimodernata soltanto quaranta anni prima dal conte Luigi Archinto che nel 1816 aveva finanziato l'edificazione di un nuovo campanile su progetto di Francesco Riccetti. Sull'argomento, si veda: NUTI 1981, pp. 138-139; NUTI 1986, pp. 123-124, pag. 167n.; MELIS 1996, pag. 88.

Archinto, nobile milanese, proprietario del palazzo dal 1814 al 1861, il quale promosse i restauri della chiesa e la costruzione del campanile. Si comprende come il conte Domenico Giuli, che acquistò la proprietà dagli Archinto, volesse ampliare e adeguare al gusto coevo la sua dimora, realizzando una nuova ala su una porzione del vicolo tra via dell'Olmo e via del Cappello, collegandosi così al vicino Palazzo Casarosa, passato anch'esso di proprietà Giuli¹⁰⁴. La volontà di rendere simmetrica la facciata cinquecentesca conferma la consapevolezza di rientrare in uno scenario unitario e in un polo particolarmente teatralizzato dei lungarni. Risale a questo periodo la riqualificazione decorativa degli interni, in particolare del piano nobile e della biblioteca al piano terra (oggi stanza dei politici)¹⁰⁵, opera di Nicola Torricini del 1884¹⁰⁶, un lungo lavoro decorativo che si conclude nel 1903 con la sala Rossa o sala da pranzo.

Abitato dalla famiglia Giuli Rosselmini Gualandi fino al 2001, il palazzo viene acquistato dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Pisa con l'obiettivo di realizzare al suo interno il museo della Fondazione e la sede istituzionale.

Al momento dell'acquisto, il complesso¹⁰⁷ comprende tre diversi corpi fabbrica: l'edificio principale definito dal Palazzo risalente al XIV secolo con accesso sul Lungarno Gambacorti e composto da tre piani fuori terra e dal seminterrato, un secondo corpo adiacente a quello principale tra via Toselli e piazza dei Facchini, e infine un terzo corpo di fabbrica, formato dalle ex scuderie, tra piazza dei Facchini e via delle Belle Donne prospiciente sul cortile. Il degrado dovuto alla mancanza di manutenzione della maggior parte dei locali, a eccezione del piano terra e del primo piano del corpo principale, ha comportato interventi di consolidamento delle strutture e di restauro delle coperture. Il progetto fa leva sul recupero della cosiddetta struttura originale ritenuta compromessa¹⁰⁸ da trasformazioni più recenti, sommariamente definite «arbitrarie superfetazioni»¹⁰⁹.

Anche in questo caso, come già per Palazzo Reale, sono previste più funzioni, oltre quella museale: uffici della sede della Fondazione Cassa di Risparmio (secondo piano), servizi didattici, depositi ed esposizioni temporanee (terzo piano), associazioni culturali pisane (secondo corpo laterale su via Toselli), centro polivalente con auditorium e altre sale espositive (terzo con ingresso sia su Piazza dei Facchini che su via delle Belle

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 7.

¹⁰⁵ Vi sono esposti il Polittico di Agnano di Cecco di Pietro e la sua copia, eseguita nel 1930 dal famoso falsario senese Icilio Federico Joni.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ Inizio cantiere Palazzo Giuli Gualandi Rosselmini, Sede Fondazione Cassa di Risparmio di Pisa, Pisa, giovedì 6 febbraio 2003, Palazzo Giuli Rosselmini Gualandi, AGSPi.

¹⁰⁸ Relazione tecnica degli architetti Luigi Zangheri e David Palterer, 21 giugno 2001, Palazzo Giuli Rosselmini Gualandi, AGSPi.

¹⁰⁹ Sull'uso attuale del termine, si veda M. Dezzi Bardeschi, *Superfettazione*, in DEZZI BARDESCHI C. 2017, p.188.

Donne). È dunque sulle caratteristiche delle preesistenze che si modella il percorso museale, tra le sale espositive dei piani primo e terreno¹¹⁰.

Dopo alcune modifiche relative soprattutto alla problematica soluzione dello “scalone monumentale”¹¹¹, il progetto è approvato nel novembre 2001¹¹²; mentre il cantiere inizia il 6 febbraio 2003¹¹³, tuttavia con ulteriori varianti dovute al rinvenimento di strutture medievali durante i lavori, oltre che al mutare di esigenze distributive per il progressivo acquisto di edifici contigui¹¹⁴. Le modifiche più rilevanti riguardano i collegamenti verticali e l'accesso principale al museo dove viene aggiunta una passerella in ferro che consente di fruire la lettura dei ritrovamenti medievali della parete in pietra e della pavimentazione in sestini di cotto con il contiguo marciapiede.

Per acquisire ulteriori spazi a servizio delle aree di esposizione temporanea (biglietteria, guardaroba, bookshop ecc...) da aggregare al complesso museale, la Fondazione acquista dal Comune di Pisa l'area adiacente alla sua proprietà di via Toselli e da un privato quella ancora successiva consistente nei ruderi bellici prospicienti la chiesa di Santa Cristina¹¹⁵, prevedendo di costruire due nuovi edifici uniti tra loro da un vicolo voltato. Con queste prospettive, il progetto coinvolge anche il recupero urbanistico dell'intera area per migliorare i flussi, ampliandone la pedonalizzazione, e favorire la comunicazione fra le sale espositive e i servizi¹¹⁶. Tali scelte si allineano alle indicazioni del Piano di recupero postbellico che prevedeva «la ricostruzione dell'assetto morfologico urbano esistente prima dell'ultimo conflitto»¹¹⁷ e a quelle della Soprintendenza per la conservazione dei manufatti messi in luce durante gli scavi¹¹⁸. L'intervento di restauro si conclude nel 2008, con un plauso? sulla costruttiva sinergia tra l'ente enti? privato e pubblico, tra il Comune e la Soprintendenza, per aver coniugato la valorizzazione del palinsesto storico con le esigenze impiantistiche e distributive richieste dalle nuove funzioni.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ Pisa-Palazzo Giulio Rossellini Gualandi, Istruttoria. Osservazioni della Soprintendenza per i Beni ambientali, architettonici, artistici e storici per le provincie di Pisa, Livorno, Lucca, Massa Carrara. Pisa, 20 settembre 2001, Palazzo Giulio Rossellini Gualandi, AGSPi.

¹¹² Approvazione di una nuova soluzione, 22 novembre 2001, Palazzo Giulio Rossellini Gualandi, AGSPi.

¹¹³ Inizio cantiere, comunicazione del 6 febbraio 2003, Palazzo Giulio Rossellini Gualandi, AGSPi.

¹¹⁴ Variante al progetto di restauro derivante da nuove esigenze della committenza e da più approfondite conoscenze della fabbrica, 4 febbraio 2006, Palazzo Giulio Rossellini Gualandi, AGSPi.

¹¹⁵ L'edificio, bombardato durante la seconda guerra mondiale, era rimasto allo stato di rudere fino a quando i proprietari chiesero al Comune di demolirlo per costruire un nuovo edificio. Durante gli scavi sono emersi, nell'aprile 2000, e ancora in ottimo stato, la pavimentazione di una casa torre con il perimetro delle fondamenta. (*Una casa Torre del Medioevo*, «La Nazione», 28 luglio 2000). I risultati degli studi archeologici preventivi sono in: BALDASSARI, MILANESE 2004.

¹¹⁶ Lettera del Presidente Cosimo Bracci Torsi al Soprintendente arch. Guglielmo Malchiodi, Pisa, 9 novembre 2007, Palazzo Giulio Rossellini Gualandi, AGSPi.

¹¹⁷ Relazione Tecnica, Palazzo Giulio Rossellini Gualandi, AGSPi.

¹¹⁸ Sui risultati degli scavi archeologici, si veda: BALDASSARI, MILANESE 2004.

Il museo, ovvero l'esposizione permanente, ha come filo conduttore la storia di Pisa e il suo territorio, ed è stata articolata in due sezioni riguardanti le collezioni d'arte della Fondazione Pisa e la dimora aristocratica. La collezione della Fondazione¹¹⁹, partendo dal nucleo originale della Cassa di Risparmio di Pisa, negli anni si è arricchita con l'acquisto di opere di valore storico o documentale, originarie del territorio o ad esso collegate, grazie anche alla costituzione di un'apposita Commissione formata da esperti come il Salvatore Settis e Roberto Ciardi, con il fine di salvaguardare il patrimonio storico-artistico locale minacciato da dispersioni¹²⁰.

Le opere sono state disposte al secondo piano con un allestimento filologico. Si tratta di dipinti che vanno dal XIV al XVIII secolo dei più rilevanti pittori pisani tra cui Benozzo Gozzoli e i Lomi Gentileschi.

Il primo piano nobile si configura come dimora-museo, tramite la rifunzionalizzazione delle sale dell'abitazione signorile nel loro assetto ottocentesco qualificate dagli arredi originali, «così da offrire uno spaccato di costume e far rivivere l'atmosfera nei saloni decorati dalla brillante mano di Nicola Torricini, artista tra i più richiesti del delicato Ottocento pisano, che a palazzo Giuli ha lasciato ampi testimonianze del suo passaggio»¹²¹. In queste sale è stata inserita anche la Collezione Simoneschi, acquisita nel 2006¹²² coi monetieri originali.

Una sezione nell'interrato denominata "Le fondamenta" espone i resti archeologici musealizzati insieme ad alcuni reperti, ricostruendo la storia del complesso e del suo contesto, dalle origini medievali e dallo sviluppo del quartiere di Chinzica. Nel corpo laterale, su via Toselli, sono stati organizzati spazi per i servizi al museo e ampie sale per le esposizioni temporanee che hanno come oggetto vicende storiche, temi scientifici oppure monografie di artisti del XIX e XX di importanza internazionale a cadenza annuale: si cita al riguardo *Chagall e la scoperta del Mediterraneo* (2010), *Joan Mirò e i miti del Mediterraneo* (2011), "Picasso" (2012), *Kandisky* (2013), fino alle più recenti sul *Surrealismo* (2018) e sul *Futurismo* (2019).

Si vengono così a configurare due "identità museali" con percorsi di lettura diversi e indipendenti l'uno dall'altro, che vedono però la sopraffazione delle grandi mostre nei confronti delle collezioni permanenti legate alla storia del territorio pisano. Contrariamente all'idea iniziale sulla quale si era impostato il Museo di Palazzo Blu, ovvero di inserirsi

¹¹⁹ Sul contenuto delle collezioni di Palazzo Blu, si veda: RENZONI 2016.

¹²⁰ Acquisizione di opere d'arte e cimeli storici, Pisa, 7 dicembre 2000, Palazzo Giuli Rosselmini Gualandi, AG-SPI.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² Lettera del Soprintendente sull'alienazione della collezione Ottavio Simoneschi, 18 marzo 2007, Palazzo Giuli Rosselmini Gualandi, AGSPI.

nel progetto di «valorizzazione turistica del circuito di musei che si affacciano sul Lungarno», focalizzando l'attenzione sull'arte e la storia locale, di fatto il complesso deve il suo successo principalmente alle mostre temporanee di forte richiamo e interesse mediatico, capaci di attrarre ogni anno migliaia di visitatori¹²³.

Se tuttavia non si tratta ancora di una gestione del museo diretta e con una visione di sistema¹²⁴, è importante registrare che l'idea è ormai acquisita dagli enti, come dimostra il Soprintendente quando riconosce la destinazione di palazzo Blu in sintonia col «piano da tempo avviato per quel sistema museale dei lungarni che evidenzierà la funzione del nostro centro storico come luogo di ulteriore attrattiva dal punto di vista dell'offerta turistica»¹²⁵.

Ciononostante, Palazzo Blu, pur facendo parte della sequenza di musei dei lungarni, con importanti nessi coi Musei di San Matteo e di Palazzo Reale, anche per le collezioni che ospita, si configura come entità indipendente a gestione autonoma divenuta talmente attrattiva per investimenti e organizzazione di eventi da rappresentare, dopo la Piazza dei Miracoli, uno dei punti di maggiore interesse turistico della città. Questo dimostra da un lato le potenzialità attrattive dei lungarni, dall'altra la difficoltà di una gestione unitaria a fronte di situazioni patrimoniali diverse. Al centro è tuttavia una questione di fondo, ampiamente e da tempo dibattuta dalla critica internazionale¹²⁶, il rapporto tra le mostre e i musei, argomento qui anticipato a proposito delle iniziative del dopoguerra al San Matteo e al Palazzo alla Giornata sui lungarni¹²⁷. Ancora di grande attualità è la già ricordata affermazione di Corrado Ricci sul distinguo tra il museo e l'esposizione temporanea¹²⁸. Una questione aperta, come dimostra l'abbondante storiografia sull'argomento. Ma al di là delle considerazioni di merito, richiamando ancora la voce favorevole sulle mostre di Ragghianti e di Lionello Venturi, per la loro importanza a educare lo sguardo, si tratta di codici di comunicazione diversi che vanno a integrarsi. Dove l'evento temporaneo, oltre alle note qualità richiamate da Francis Haskell nella premessa al suo volume¹²⁹, introduce il tema innovativo della creatività, della contemporaneità, del dinamismo nelle esposizioni, sempre più sperimentali dal punto di vista tecnologico. Un aspetto che sembra acquisito dalla gestione delle mostre di palazzo Blu dove i programmi alternano contenuti locali di arte e di memoria alle grandi mostre di

¹²³ Per la mostra sul Futurismo (ottobre 2019 - gennaio 2020) si sono registrati 62 mila visitatori, con picchi di oltre duemila ospiti durante i weekend. Palazzo Blu, chiusa la mostra "Futurismo", «Pisa Today», 13 febbraio 2020.

¹²⁴ Si tratta di un «costruttivo accordo» accolto con toni entusiastici dalla stampa locale: «Mirabile collaborazione». *Nuovo tassello nel sistema museale cittadino*, «La Nazione, Cronaca di Pisa», venerdì 7 febbraio 2003.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ HASKELL 2008.

¹²⁷ I contributi sull'argomento sono sterminati. Ci limitiamo a citare, per il periodo post-bellico (1949-63): CIMOLLI 2007.

¹²⁸ RICCI 1904, cit., p. 55.

¹²⁹ HASKELL 2008, pp. 15-16.

arte contemporanea. E quanto gravi la comunicazione sul successo delle mostre e quindi sull'incidenza che queste possono avere sul museo, lo anticipa sessant'anni fa Roberto Longhi nell'articolo sulla mostra degli affreschi e sinopie del Camposanto di Pisa del 1960¹³⁰: «Per venire alla mostra di Pisa, aperta da un mese, pochi striscioni l'annunziarono in confronto ai tanti che raccomandavano quella di un mediocre pittore bamboleggiante, il Viviani. E per la frequenza del pubblico? Niente di male se le masse dei turisti barbari (in cui mi par di presagire una prima forma d'invasione larvata) si addensano sulle scale della Torre pendente e lasciano 'in pace' il Camposanto, forse credendolo un cimitero di ordinaria amministrazione (lo pensavano probabilmente anche i serventi della batteria incendiaria dell'estate 1944). Ma spiace che scarseggi il medio visitatore italiano. Qualche centinaio di visitatori al giorno non è una quota sufficiente per l'importanza della mostra».

Museo delle Navi Antiche, "pensato non per gli archeologi ma per il pubblico"

Il museo delle navi, inaugurato nel giugno 2019 presso gli Arsenali Medicei, è l'ultimo in ordine di tempo a segnare il percorso espositivo delle rive. Situato in un'area che fu al centro dei piani di ricostruzione post-bellica, in un tormentato iter di progetti e ipotesi di riuso¹³¹. Un'area che già allora mostrava le sue potenzialità, in termini di collegamenti, accessi, disponibilità di spazi liberi. Ed è nella lunga durata della ricostruzione che le potenzialità di questa area, eluse le mire immobiliari dell'immediato dopoguerra¹³², non meditate e soprattutto non pianificate, rivela oggi la sua "vocazione" storica e culturale. La genesi del museo è nota. Se ne richiamano qui le tappe della vicenda più recente, dal 1998, da quando, nel corso di scavi per la costruzione di un centro Direzionale delle Ferrovie dello Stato presso la stazione ferroviaria Pisa-San Rossore, riemergono una trentina di imbarcazioni e reperti¹³³, intatti e ben conservati, risalenti a un ampio intervallo cronologico che va dal II al VII secolo AC.¹³⁴. La scoperta è eccezionale e, vista la ricchezza e la complessità del cantiere di scavo, le soprintendenze, insieme al

¹³⁰ R. Longhi, *Affreschi e sinopie del Camposanto di Pisa*, «Settimo Giorno», 1° settembre 1960, pp. 26-29, cit. da Fulvio Irace in CIMOLI 2008, p. 33n.

¹³¹ GIUSTI F. 2021, pp. 122-134.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ «Si cercò quindi di riunire in un sistema unico migliaia di strati di alluvione fluviale, almeno 30 imbarcazioni affondate e accatastandosi le une sulle altre, decine di migliaia di oggetti interni, provenienti dal carico delle navi naufragate, sprofondati attraverso i soffici strati di alluvione, rendendone ancora più difficile l'attribuzione». CAMILLI 2010, p. 21.

¹³⁴ Per un quadro esaustivo sulla storia dello scavo, si veda: CAMILLI 2004, p. 54; CAMILLI 2010, pp. 21-24.

Comune, decidono di dedicare il sito alla ricerca, istituendo un museo per la conservazione e valorizzazione dei reperti, particolarmente importanti per la ricostruzione della vicenda urbana di Pisa. La sede individuata è quella degli Arsenali Medicei¹³⁵, le cui caratteristiche e spazialità risultano ideali: otto grandiose navate con struttura portante in laterizio, collegate tra loro tramite archi a tutto sesto a sostegno della copertura a doppia falda inclinata; gli stabbi per i cavalli, che dividono lo spazio laterale documentano la conversione d'uso degli arsenali dati in concessione all'Istituto per l'Incremento Ippico¹³⁶. Passati attraverso i ripristini dei danni bellici del 1949¹³⁷ e i restauri degli anni '80, in coincidenza col passaggio di concessione alla Soprintendenza di Pisa, con lo scopo di destinarli a sede di manifestazioni culturali¹³⁸, gli arsenali sono scelti per trasferirvi i reperti fortuitamente rinvenuti. L'idea sovverte il progetto di allocarvi l'Istituto di Storia dell'Arte con il Gabinetto di Stampe e Disegni, ancora presso l'originaria sede e legato alle possibilità di espansione del "Grande San Matteo"¹³⁹, per dare l'avvio a un'impegnativa rifunzionalizzazione che si conclude con l'apertura al pubblico nel luglio 2019. L'obiettivo è ambizioso: realizzare un "sistema di gestione integrata"¹⁴⁰ tra il cantiere di scavo presso l'area di S. Rossore, il museo e un centro/laboratorio di restauro specializzato, con la presenza di un'articolata serie di servizi e attività culturali, didattiche e di ricerca.

Nel contesto museale viene a inserirsi il laboratorio del legno bagnato¹⁴¹, inizialmente collocato in un capannone nei pressi dell'area di scavo, realizzato in loco per recuperare, restaurare e conservare i reperti (molti dei quali di natura organica), destinati alla musealizzazione. Le eccezionali condizioni di giacitura richiedevano infatti mirate strategie di intervento in grado di assicurare la gestione dello scavo stratigrafico e la conservazione dei materiali organici, soggetti a un rapido deterioramento.

Il centro specificamente dedicato e annesso al cantiere, che opera in sinergia con l'Istituto Centrale per il Restauro «fornisce le strutture e i macchinari necessari a tutti i tipi di

¹³⁵ Sulla vicenda storica degli Arsenali Medicei, realizzati nel 1509 per volere di Cosimo I con un progetto di Bernardo Buontalenti, si veda il più recente contributo: A. Camilli, E. Setari, *Il Museo delle Navi antiche di Pisa*, in BURRESI, ZAMPIERI 2012, p. 41.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ Con riferimento all'autorizzazione della Soprintendenza ai «lavori di ripristino» del fabbricato ex Arsenali, dell'11 ottobre 1949, si comunica l'inizio dei lavori, 28 dicembre 1949, Arsenali Medicei, AGSPi.

¹³⁸ Ministero dei Lavori Pubblici Provveditorato alle opere pubbliche per la Toscana, sezione operativa per la Provincia di Pisa. Compendio demaniale posto in Pisa Lungarno Simonelli. Anticamente "Arsenale Mediceo" adibito all'Istituto Incremento Ippico. Dichiarazione di necessità di lavori alle coperture, Pisa, 8 giugno 1987, Arsenali Medicei, AGSPi.

¹³⁹ Programma di intervento per la "Ristrutturazione, Ampliamento e restauro del complesso San Vito Arsenale Mediceo. Trasformazione e ampliamento del Museo Nazionale di S. Matteo", a. 1998. Comune di Pisa, Università di Pisa, Arsenali Medicei, AGSPi.

¹⁴⁰ CAMILLI 2010, pp. 21-27.

¹⁴¹ Sul Laboratorio di Restauro del Legno Bagnato si vedano: CAMILLI, GIACHI, PALLECCHI, REMOTTI, SETARI 2007; CAMILLI 2009; CAMILLI, PUMA, REMOTTI 2009; CAMILLI, FIESOLI, GENNAI 2013.

intervento su vari materiali [...] La peculiarità del laboratorio è costituita dagli impianti realizzati per il consolidamento del materiale organico ligneo e in fibra vegetale, impiegando le più accreditate metodiche per l'impregnazione dei legni archeologici bagnati. [...] l'impegno più gravoso del centro di restauro è attualmente quello di garantire il restauro di tutti i reperti, organici non, destinati a costituire l'allestimento definitivo del museo delle navi di Pisa»¹⁴². Per l'altissimo livello di specializzazione tecnica che si avvale di sofisticati impianti messi a disposizione dell'ICR il laboratorio si pone oggi come eccellenza «per il trattamento dei legni bagnati a scala nazionale e internazionale»¹⁴³.

La concezione del progetto evidenzia una svolta nella narrazione, restituendo un fitto incrocio di informazioni attraverso nuovi processi conoscitivi e sollecitazioni progettuali. È il direttore Camilli¹⁴⁴ a chiarire la chiave di lettura del museo, «pensato non per gli archeologi ma per il pubblico», i cui punti di forza sono: «brevità e semplicità di linguaggio sia narrativo che scritto, istantaneità del messaggio, l'utilizzo dei modelli, dei plastici, poco virtuale»¹⁴⁵. Prendendo le distanze dalla tendenza all'eccessivo impiego di tecnologie digitali e dal "feticismo" del reperto, la scelta verte piuttosto sull'esperienza e sul rapporto diretto con gli oggetti, facendo del museo «un luogo da vivere più che da andare a visitare». Dove «i reperti sono quasi a portata di mano del visitatore, abbattendo la distanza psicologica che crea la vetrina». L'obiettivo è dunque immergere il visitatore in un «racconto della storia di Pisa», rendendolo partecipe di un'esperienza coinvolgente. L'attenzione è rivolta non tanto e non solo al turista ma piuttosto alla popolazione locale che registra il 50% delle presenze¹⁴⁶, segno evidente di un processo partecipato in grado di incidere concretamente, nel lungo periodo, sulla qualità della fruizione e di uno sviluppo turistico sostenibile, rispetto agli effetti della pressione causata dalla massiccia presenza di visitatori. A incrementare il livello di coinvolgimento e consapevolezza dell'esperienza culturale concorre la pluralità degli approcci. Il museo, il Cantiere delle Navi Antiche (CNAP) e il Centro di Restauro del Legno Bagnato, fanno parte di un'unica narrazione. Un insieme di luoghi e attività che restituiscono un'idea di museo non solo come veicolo di conoscenza dei reperti archeologici esposti, ma come esperienza culturale capace di restituire l'intero processo, dall'emozione della scoperta, all'affondo sulla conoscenza degli oggetti, alla loro conservazione nel tempo. Un museo "dinamico" e "vivo", dove i

¹⁴² Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici della Toscana, Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana. Pisa - Museo delle navi antiche. Completamento scavi per museo delle navi antiche e allestimento Museo. Progetto definitivo. Febbraio 2011, Arsenali Medicei, AGSPi.

¹⁴³ Verbale della riunione del 4 novembre 2003. Arsenali Medicei, AGSPi.

¹⁴⁴ Intervista in occasione della presentazione della tesi di RICCERI 2019-2020, cit.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 55

reperiti archeologici che testimoniano la storia più antica della città e del suo territorio, sono parte di un sistema di relazioni, esposte coi «diversi strumenti divulgativi e didattici, di vario livello di conoscenza e complessità, da immagini graficizzate, filmati, video, ricostruzioni, simulazioni di forte impatto scenografico¹⁴⁷». L'aspetto di grande rilievo è la localizzazione di questo polo archeologico nell'area degli arsenali Repubblicani e Medicei, in prossimità della Porta a Mare, che fino all'età moderna ha rappresentato il cardine commerciale ed economico della città¹⁴⁸, incrementando l'emblematicità del museo per la sintonia tra i reperti e gli spazi che li contengono, tra le testimonianze materiali e l'immaterialità della genesi antica della città, tanto da renderlo paradigma della sua storia.

I grandi spazi delle navate, scanditi ai lati dagli stazzi dei cavalli, restaurati dalla Soprintendenza di Pisa, sono stati allestiti per accogliere le varie tipologie di oggetti, dalle navi ai reperti, alle postazioni informative. Un progetto minimalista realizzato dallo stesso funzionario della Soprintendenza, già responsabile dell'area funzionale archeologica e successivamente direttore del Museo delle Navi di Pisa e del Centro di Restauro del Legno Bagnato.

Il percorso espositivo segue un climax scenografico consequenziale: dal lungo il corridoio centrale, attraverso diverse sezioni museali che si aprono ai due lati, il percorso culmina al grande spazio dove sono sistemate le navi restaurate. Le otto sezioni tematiche introducono la storia della città di Pisa nella fase etrusca e romana, il rapporto della città con il territorio e l'acqua (il porto di Pisa, la pesca, l'agricoltura), le disastrose alluvioni che si sono susseguite nel corso dei secoli sul territorio, le navi nel loro complesso (la loro costruzione, le moderne tecniche di scavo e recupero e il restauro del legno archeologico), l'esposizione delle navi, i commerci, la navigazione e infine la vita di bordo.

Nel dettaglio il concept del progetto:

«La progettazione museografica è tale per cui le aree laterali, ovvero le navate con stazzi, delimitano due grandi aree tematiche: il “prima” e il “dopo” le navi. La prima navata a sinistra è pensata come uno spazio da dedicare a manifestazioni culturali quali convegni e mostre temporanee. A destra comincia invece la vera e propria visita e il “percorso del prima”. Si parte con la storia delle origini della città di Pisa, con la sua fase etrusca e il periodo arcaico. Si apre poi il periodo romano, che racconta il dramma delle alluvioni ed introduce la scoperta dei relitti. A questa seguono tematiche archeologiche come le tecniche di scavo ed il restauro. Si arriva poi al punto nevralgico del museo, ed il visitatore si affaccia alla navata degli Arsenali, dove le navi sono esposte. [...] Dall'ultima navata, con la presentazione delle navi, parte la seconda parte del percorso di visita...»¹⁴⁹.

¹⁴⁷ Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici della Toscana, Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana. Pisa - Museo delle navi antiche. Completamento scavi per museo delle navi antiche e allestimento Museo. Progetto definitivo, Arsenali Medicei, AGSPi.

¹⁴⁸ Franco Angiolini, *L'arsenale di Pisa fra politica ed economia: continuità e mutamenti (secoli XV-XVI)*, in CONCI-NA 1987, pp. 69-82.

¹⁴⁹ RICCERI 2019-2020.



Pisa, Le mura della Cittadella dopo i restauri. Foto anni '60, UNIFI- AFR

Pisa, Complesso della Cittadella dopo i restauri. Foto anni '60, UNIFI-AFR



Il museo è dunque pensato come esperienza che coinvolge il visitatore con la varietà delle suggestioni. Lo ha sottolineato il progettista e direttore del museo, Andrea Camilli durante la conferenza stampa per l'inaugurazione del museo:

«Abbiamo cercato di utilizzare un rigoroso approccio scientifico ma divertendoci, e non vedo perché, visitando un museo, anche il pubblico non si possa divertire. È un percorso articolato, che ha cercato di dare alla città anche quel museo archeologico che Pisa non aveva e, a parte il rinvenimento delle navi e la sua universalità da un punto di vista della storia navale, si cerca di inquadrarla e legarla strettamente al territorio di cui questo rinvenimento è frutto. [...] È il museo archeologico che mancava a Pisa, un museo duttile, in continua trasformazione con il proseguire delle ricerche e utilizza un linguaggio accessibile e diversificato adatto a tutti [...]. Il linguaggio del museo non punta a stupire, ma utilizza un sistema di comunicazione plurilivello che non eccede nel multimediale e ricontestualizza la narrazione con accuratezza storica e scientifica»¹⁵⁰.

Nel percorso virtuale e reale interagiscono in una dinamica percettiva continuamente aggiornata.

Dinamicità, interazione, molteplicità di stimoli, eccezionalità di un racconto che gioca sulla dialettica degli opposti, come vicino-lontano, archeologia-attualità, profondità marine e oggetti esposti, sono tutte ragioni che rendono il museo particolarmente attrattivo.

¹⁵⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=cZOZfQgTAiY&t=2939s>



L'obiettivo di creare un flusso turistico partecipativo e alternativo all'*overtourism* della Piazza dei Miracoli, fa sì che si possa concretizzare una sinergia con le altre istituzioni museali sui Lungarno. Un capitolo importante che avvia verso l'idea di sistema rafforzando così la vocazione culturale e paesaggistica dell'asse fluviale, come asse storicamente destinato al *promeneur* del Grand Tour, alle celebrazioni cittadine, ai luoghi della cultura.

Spunti conclusivi

«Il mio museo del terzo millennio sarebbe sempre inedito, capace di offrirmi sempre nuove sorprese», scrive Umberto Eco¹⁵¹, dopo aver vagliato percorsi di conoscenza possibili intorno anche a una sola opera. Aprire gli orizzonti al di là e oltre ogni opera, significa mettere in gioco i contesti, le relazioni, i significati, la contiguità con le altre opere, in breve un lavoro intellettuale che metta in campo una strategia pianificata per l'allargamento e la diversificazione dei pubblici, fa emergere la centralità della componente immateriale della visione nel tessere collegamenti tra le diverse componenti.

La questione non riguarda solo salvaguardare le memorie, o indirizzare verso nuovi approcci museologici; il museo, come strumento per ampliare le conoscenze attraverso l'immaginazione vive oggi più che mai una crisi che è alle radici del suo stesso significato, come già

¹⁵¹ U. Eco, *Il museo nel terzo millennio*, Bilbao, Conferenza tenuta al Museo Guggenheim di Bilbao il 25 giugno 2001.

aveva intuito, coi vari distinguo e contesti, una lunga serie di intellettuali da Quatremère, a Proust che amava i musei, a Paul Valery, fino a Jean Clair e Umberto Eco. Problemi come la raccolta e l'ordinamento di oggetti decontestualizzati e riuniti nei musei, affrontati dalla critica di fine Novecento-inizio millennio, cui si legano i vari livelli di formazione-informazione, sono da tempo rivisti in funzione di una nuova capacità delle opere esposte di poter interagire con il pubblico. Dai tradizionali canali agli strumenti relazionali "interattivi" che rendono il museo un luogo di esperienze visuo-spaziali, fino a sperimentazioni narrative originali nel taglio trasversale dei temi e nell'organizzazione di varie forme di involvement, sempre più volte a coinvolgere il pubblico nella creazione di un "proprio" percorso di conoscenza.

Tali esperienze, per riprendere i punti della riflessione di Eco, coinvolgono sempre più il "contenitore" e attraggono il pubblico con la loro "magia". Questa investe non soltanto le nuove e sensazionali architetture museali destinate in molti casi a sovrastare il contenuto, ma anche edifici storici o contemporanei restaurati e "narrati" nel contesto espositivo. Un aspetto che, insieme alle opere, racconta la storia dell'edificio, i passaggi progettuali, che possono essere restituiti con strumenti interattivi, aumentando la realtà visibile, aggiunge valore alla comprensione dell'opera e nuove suggestioni per l'immaginario.

Un ulteriore argomento di riflessione riguarda l'interfaccia tra collezioni permanenti e temporanee, argomento anche questo al centro di un lungo confronto di esperienze che a Pisa - lo si accennava - trovano un terreno significativo di affermazione dall'immediato dopoguerra. Infine, la questione a nostro parere centrale soprattutto per il contesto in esame, riguarda l'interazione con il sito e lo sviluppo di *outreach activities* ossia di attività al di fuori dello spazio strettamente museale.

Richiamati pertanto i temi centrali degli attuali confronti sul tema dei musei, si vogliono individuare alcuni punti-cardine su cui lavorare per poter incidere sulla possibilità di valorizzare il patrimonio culturale lungo le rive dell'Arno, partendo dalla base conoscitiva qui indagata. Per tali ragioni si sono volute considerare le linee fondamentali intorno cui viene costruendosi la vocazione culturale dei lungarni dalla seconda metà del XIX secolo; linee che partono da una restituzione del reale, modellata da memorie, espressioni artistiche e letterarie, progetti ispirati a un medesimo contesto, a loro volta fortemente condizionanti le azioni sul patrimonio architettonico - artistico. Da qui, la contestualizzazione e il riconoscimento dello storicizzarsi di approcci museologici e museografici, come parte integrante di memorie legate agli eventi, alla società, ai luoghi. In tal senso, lo stesso San Matteo oggi de-strutturato rispetto al progetto originario, può ritrovare senso nel percorso *à rebours* attraverso i documenti e le loro restituzioni virtuali.

Dal San Matteo agli Arsenali, il percorso storico-culturale qui delineato evidenzia varietà di metodi e pratiche derivanti dalla dialettica tra il restauro degli edifici e la narrazione museale. Diversità non solo dei contesti architettonici, ma anche delle attività e supporti messi in campo per comunicare il museo e avvicinare il pubblico. Il fatto che questo racconto si svolga lungo l'Arno, sul quale si dipana la stessa genesi storica di Pisa e che ad aprirlo possa essere il Museo delle Navi antiche situato all'interno delle strutture degli arsenali, mostra la particolare coerenza tra il clima narrativo e il "genius loci" che ne determina quel carattere di unicità e originalità, di aura, per richiamare Walter Benjamin.

Questa coerenza fa riflettere sulla capacità del fiume di sollecitare relazioni con storia, cultura, natura, ambiente, che il museo restituisce con un taglio trasversale e coinvolgente.

Nonostante queste eccellenze e l'idea a lungo caldeggiata di sistema, le rive dei musei sono oggi una sequenza di possibilità separate l'una dall'altra, con gestioni, programmazioni, gradi di attrattività diversi, a fronte di un'articolazione declinata su più livelli, comprendenti il "sistema museale d'ateneo" e il complesso dell'Opera Primaziale. Queste realtà dimostrano come sia ormai acquisita la consapevolezza di una pianificazione sistemica, anche rispetto a un quadro normativo nazionale delineato dalla riforma del 2014¹⁵². Nello specifico, si tratta di adottare strategie volte a bilanciare i flussi di un turismo che privilegia i monumenti del "Campo dei Miracoli", determinando processi di "consumo" e di degrado¹⁵³. Alle diverse azioni messe in campo dalle amministrazioni locali che vanno dalla ricomposizione dell'anello delle mura medievali, consentendo il percorso in elevato del perimetro urbano, al potenziamento di postazioni turistiche in corrispondenza degli accessi alla città, fino all'incremento dei musei scientifici nell'area limitrofa agli arsenali, quella del sistema museale delle rive, si configura come sintesi di una pianificazione organica della città storica a forte vocazione culturale, per attrarre un turismo consapevole, interno ed esterno, dove i cittadini siano protagonisti insieme ai visitatori. Questo implica una visione sistemica dell'*heritage management* che punti sulla qualità e pertinenza, piuttosto che sulla quantità che potrebbe rivelarsi 'invasiva'. Il problema si inverte nel progetto di gestione economico e culturale, basato su comuni obiettivi di marketing e strategie museali (mostre interne, prestiti ai musei stranieri, proposte educative, servizi aggiuntivi, nuovi spazi espositivi). Strategie, dunque, volte incrementare l'attrattività dei musei, attraverso azioni incrociate (digitalizzazione e innovazione tecnologica, narrazione creativa, continuo rilancio del museo attraverso eventi ed esposizioni temporanee), «perché un museo del presente deve essere sempre diverso»¹⁵⁴.

¹⁵² D.P.C.M. 171/2014 e l D.M. del 23 dicembre 2014.

¹⁵³ Sull'argomento: GIUSTI F. 2020.

¹⁵⁴ <https://www.museumsufer.de>

Occorre quindi ripensare alla dotazione di ciascun museo, rilanciando contenuti e temi per costruire, con linguaggi e strumenti innovativi, quel filo narrativo qui più volte richiamato, e che si intreccia al progetto di insieme, urbanistico-ambientale-paesaggistico, che potrebbe rivelarsi ricco di invenzioni e di richiami, come una sorta di 'arte urbana' rivisitata a inizio del XXI secolo e del secondo millennio.

Su queste premesse s'inquadra la teoria dei musei lungo le rive che può trovare una forte koiné nel fiume e nel rapporto della città con l'acqua. Ciò comporta pianificare il passaggio da una mera sequenza per prossimità spaziale a sistema museale, motore di nuovi equilibri non soltanto tra le grandi e le piccole collezioni, tra le collezioni permanenti e le mostre temporanee, ma soprattutto tra i musei e la città. In sintesi, l'idea di sistema si basa su una griglia di azioni verticali (qualità del singolo museo, in termini di architettura, storia, opere e narrazioni del rapporto edificio-museo, dinamiche, visioni progettuali) e orizzontali (relazioni tra le singolarità in termini di comunicazione, incremento e diversificazione dei pubblici, modalità di coinvolgimento del pubblico per il miglioramento della fruizione, life-long learning ecc.). L'obiettivo è ottimizzare la varietà nella continuità, facendo del sistema museale delle rive un laboratorio di riflessione e di progetto per la città. Ciò significa incrementare la conservazione, trasmissione e valorizzazione culturale del patrimonio del singolo museo in una consequenzialità dinamica, attraverso esperienze da svolgere anche al di fuori dello spazio strettamente museale, rendendo i musei parti integranti del paesaggio fluviale cittadino. Un sistema così concepito può rispondere a un interrogativo centrale del dibattito contemporaneo, quello sollevato da Salvatore Settis: «come fare dei musei un elemento dinamico, essenziale del tessuto urbano...».

In questo ridisegno sistemico, il paesaggio fluviale può acquistare centralità in funzione del ripensamento e la ricalibrazione delle infrastrutture attraverso l'ecologia per la città. Sul piano strutturale, occorre forse partire dall'idea di Michelucci di riconvertire i resti delle fortificazioni e degli arsenali, inserendoli in un connettivo verde con forte identità culturale e ricreativa. Un'idea allora lungimirante, tuttavia isolata rispetto alla mancanza di una visione organica della città. Il progetto, rimasto incompiuto dagli anni '50, può trovare oggi continuità non solo con la rifunzionalizzazione del complesso degli arsenali, col Museo delle navi antiche negli arsenali medicei e col recente recupero dell'unico edificio di quelli repubblicani, parzialmente distrutto durante i bombardamenti e reintegrato nel 2015, destinato ad accogliere mostre e spettacoli. Tale area deve porsi come contrappeso all'altro polo dei lungarni: la fortezza del Sangallo inglobata nel parco ottocentesco di Palazzo Scotto, divenuto pubblico dagli anni '30 del Novecento. Oggi, nella

prospettiva di utilizzazione museale, queste due aree, a forte valenza paesaggistica, possono configurarsi come le punte estreme di un museo lineare, una *promenade-musée*. L'attenzione si sposta sui luoghi paradigmatici dell'interfaccia città-fiume, sui quali si possono riversare nuove strategie di valorizzazione urbana e paesaggistica. Tali strategie si misurano con le più attuali tendenze urbanistiche che vedono nella presenza del fiume un veicolo paesaggistico ed eco-ambientale che può rivitalizzare i luoghi di più antico impianto, potenziandone l'attrattiva per funzioni culturali, ludiche e ricettive.

A Pisa, la rifunzionalizzazione del *riverfront* urbano può seguire una sorta di "vocazione" che ha preso corpo in una prospettiva di lunga durata. E se in altri contesti internazionali il fenomeno della riconfigurazione delle sponde del fiume devastate dai bombardamenti ha assunto connotati prevalentemente paesaggistici, come dimostrano¹⁵⁵, Pisa si è sviluppata in contro-tendenza rispetto a una tradizione storica che dei lungarni enfatizzava e promuoveva il "pittresco", accentuato dalle estremità fortificate, dove ruderi, vegetazione, parchi e giardini s'integravano con la varietà stilistica dei monumenti. L'immagine che l'Ottocento, con una serie di accorgimenti semantici aveva costruito, era quella di un *paysage composé*, un'icona consolidata anche dai progetti degli anni '30 e dei primi anni postbellici, col parco tra gli Arsenali e coi ruderi immersi nella vegetazione del giardino di palazzo Scotti-Corsini, all'estremità opposta. Le scelte della ricostruzione hanno tuttavia incrementato l'edificato e ricucito le lacune, a scapito però di una visione complessiva dei lungarni che tenesse conto della loro identità paesaggistica. Ragione che ha portato all'isolamento e al degrado dello stesso parco michelucciano. Lo scarto tra i lungarni di Pisa e i *riverfront* di altre città, tra tutti il *Museums Ufer* di Francoforte che, coi 39 musei attestati sulle rive del Meno¹⁵⁶, rivela più stringenti affinità con Pisa (ma anche il *National Waterfront Museum* a Swansea nel Galles importante sito della via europea del patrimonio industriale, quello della baia di San Francisco, il progetto *Re-stitch Tampa*¹⁵⁷ e molti altri esempi di rigenerazione dei lungo fiume cittadini, consiste dunque nella mancanza di una visione paesaggistica, al quale il "sistema museale dei lungarni" dovrà essere ricondotto. Il che significa, non solo mettere a sistema la rete dei luoghi espositivi, ma trasformare i *riverfront* in spazi pubblici per eccellenza, andando a instaurare un nuovo rapporto tra la città storica e il corso d'acqua. Obiettivi che implicano sia la rivisitazione di alcune realtà critiche sul piano

¹⁵⁵ GIUSTI F. 2019b.

¹⁵⁶ L'idea di un gruppo di diversi musei a Francoforte è stata proposta nel 1977 da Hilmar Hoffman, responsabile della cultura della città e dall'architetto Till Behrens che aveva proposto una cintura verde alla città (*Frankfurter GrünGürtel*) al forum per lo sviluppo. Tra il 1980 e il 1990 sono stati ampliati i musei esistenti e ne sono stati costruiti di nuovi. Tra gli architetti: Richard Meier, Oswald Mathias Ungers, Josef Paul Kleihues, Günter Behnisch, Hans Hollein. (BURGARD 2020).

¹⁵⁷ BASSETT 2017.



↑
 Schema del
 sistema museale
 dei lungarni
 (elaborazione di
 F. Giusti)

strutturale come il Museo di San Matteo, interventi di micro-cucitura infrastrutturale che consentano una maggiore fluidità dei collegamenti “leggeri” ed eco-compatibili, allontanando il traffico veicolare dai lungarni, realizzazione di ulteriori collegamenti pedonali tra le due rive (ipotesi peraltro prevista dall’ente locale), percorribilità del greto del fiume, sia il potenziamento del verde esistente spingendosi fino alle aree interstiziali e di collegamento con la viabilità esterna. L’area degli Arsenali, si è prima detto, può diventare uno degli ingressi al “sistema” museale dei lungarni, trovando sul limite opposto il museo di San Matteo, che fronteggia la sponda dominata dal giardino Scottò



nella fortezza Sangallesca. Questa zona si può estendere ai comparti contigui, comprendenti le aree del fossato, dell'ex Piaggione e i lotti occupati da ruderi mai ricostruiti dalla seconda guerra, che potrebbero oggi ricucire l'originario rapporto del giardino Scottò con il fiume, fino al 1917 caratterizzato dai filari di pioppi che lambivano il fosso e le rive dell'Arno¹⁵⁸.

Il processo qui indagato dimostra come i tempi siano maturi per affrontare in maniera risolutiva il tema delle rive, con uno sguardo nuovo, volto a intrecciare in un unicum di natura e cultura i valori ecologici con quelli storico-artistici. Una passeggiata-museo con scorci sull'acqua, accessi alle banchine, ai giardini e piazze, implica dunque un progetto di ridisegno dell'intero asse, dove ogni realtà museale, acquista un nuovo orizzonte di senso. Dove, per esempio, una piazzetta anodina come quella antistante il San Matteo, ma con presenze forti come le facciate della chiesa e dell'ex palazzo vecchio dei Medici, può trovare nuovi valori iconici, attrattivi del contenuto interno del museo. In simmetria, la pianificazione del "sistema" include anche le varie attività che si possono organizzare al di fuori dei luoghi deputati del museo, coinvolgendo non solo gli altri monumenti dei lungarni per manifestazioni culturali, ma anche i luoghi del commercio, dell'attività alberghiera, per iniziative coordinate. La passeggiata – museo può così rappresentare un polo culturale di attrazione e anche di decongestione per i più consumati flussi del turismo-globale, potendo efficacemente contribuire alla conservazione e valorizzazione del patrimonio culturale, dalle rive alla città tutta¹⁵⁹.

¹⁵⁸ P. D. Fischer, *Appendice, Fonti e documenti* sul "Giardino Scottò", in GIUSTI 1998, pp. 45-47.

¹⁵⁹ GIUSTI F. 2021.

Museo Nazionale di San Matteo
Repertorio disegni (1945-1960)

Un corpus di quasi due centinaia di elaborati grafici contenuti nell'Archivio Disegni della Soprintendenza di Pisa, fornisce una nuova prospettiva di studio del Museo Nazionale di San Matteo, facendo emergere aspetti del processo progettuale ancora poco focalizzati dalla storiografia contemporanea. Fino a oggi inediti, i disegni selezionati sono circa centoquarantasette datati tra il 1945 e il 1960*. Essi corrispondono alla fase dei lavori di restauro e di allestimento museale, comprendenti il rilievo del complesso conventuale e del suo intorno, il sistema di relazioni spaziali, i dettagli interni ed esterni, fino agli arredi. Ricomponendone l'ordine cronologico e le tipologie, i disegni raccontano l'approccio progettuale, dai rilievi, volti alla ricerca di un quadro "oggettivo" su cui impostare il cantiere e quantificarne i costi, agli spaccati prospettici che tendono a cogliere l'espressività degli interni e il rapporto con gli oggetti esposti. Questo repertorio è da mettere in correlazione non solo coi documenti archivistici dell'Archivio Generale dello Stato e di quello della stessa Soprintendenza, ma anche con gli schizzi su fogli sciolti contenuti nell'archivio privato (oggi dell'Università di Firenze), che sono riferibili sia a planimetrie e dettagli tecnologici, sia a studi per strutture di supporto di alcune opere. La correlazione di questi materiali con le descrizioni, le perizie, i carteggi, le foto del cantiere, consente di verificare l'indagine sul museo, approfondendo i percorsi di analisi dello stato di fatto e di sintesi progettuale, in modo tale da agevolare una più consapevole interpretazione critica dell'intero processo. Da una prima visione dei disegni affiora subito l'accuratezza progettuale in ogni suo aspetto, non solo spaziale e tecnico (si vedano per esempio le soluzioni dei lucernari), ma anche di allestimento e di arredo, come dimostrano gli schizzi delle vetrine, il posizionamento di sculture all'interno e all'esterno, il progetto del piccolo hortus conclusus in continuità con l'atrio d'ingresso dal Lungarno. In breve, emerge una ricerca progettuale che tende alla mediazione tra spazi, opere d'arte, fruitori.

Da questo processo affiora inoltre il sistema organizzativo dell'ufficio tecnico della Soprintendenza che vede impegnate più figure professionali, coordinate da Sanpaolesi, come l'assistente tecnico o l'architetto e i disegnatori. Gli elaborati grafici sono infatti redatti in prevalenza dal professore di disegno Giulio Fontana, a eccezione di alcuni firmati dall'assistente Adriano Zanelli, dai titolari dell'impresa esecutrice, dall'architetto e ingegnere Sergio Aussant, stretto collaboratore del Soprintendente, i quali elaborano planimetrie, sezioni, particolari costruttivi e decorativi, interpretando le idee dello stesso Soprintendente. Il corpus di disegni conferma inoltre il principio di unitarietà tra il restauro dell'edificio e la sistemazione museale, ma anche il significato che nell'immediato dopoguerra assume la riflessione sul rapporto tra innovazione e preesistenza, trovando un terreno di verifica compositiva e linguistica "oltre il restauro". Si riesce quindi ad avere una chiara idea di quella che era la destinazione d'uso di ogni spazio del complesso attraverso i numerosi elaborati di piante e sezioni generali che certificano la distribuzione degli ambienti interni, sia allo stato "primitivo" che "di progetto", con l'indicazione delle varie destinazioni d'uso, i particolari di alcuni ambienti, con le sezioni delle sale espositive voltate del piano terreno, e i "focus" sugli spazi funzionali della direzione, del gabinetto del restauro, dell'istituto di storia dell'arte con la biblioteca.

Tra questi, emerge un nodo molto importante finora scarsamente indagato dalla storiografia, la progettazione dell'ingresso del museo nella sua relazione tra spazio pubblico verso la strada e il giardino interno, che viene restituito con una prospettiva lineare, filtrata attraverso il colonnato dell'atrio "all'antica" epurato, e consequenziale, caratterizzato da un piccolo giardino chiuso con pavimento musivo, modello sull'archetipo del giardino antico romano. Una continuità "negata" dal pieno in asse della parete schermo conclusa da un coronamento mistilineo.

Un gruppo di elaborati mostra la ricchezza dei particolari costruttivi di serramenti, sia interni che esterni, con “dettagli al vero”. Sono infatti presenti pressochè tutte le tipologie di porte e finestre utilizzate nel progetto del museo con indicazione dei materiali impiegati, della tecnologia e della rispettiva collocazione nei diversi ambienti, come la porta e la contro porta a vetri a due battenti realizzata per l’ingresso, quella con riquadri in cristallo molato per la sala n. 1, gli infissi in legno per le bifore del primo piano. Varie tavole sono inoltre dedicate al sistema di illuminazione dall’alto con lucernari per le sale espositive di maggiore dimensione, dove viene accuratamente descritto il funzionamento dei vetri e delle persiane regolabili per il controllo della luce sulle opere d’arte.

Di particolare importanza e novità sono anche i disegni dedicati alla progettazione di arredi museali e le viste prospettiche con ipotesi esemplificative nel mostrare la maniera di esporre; essenziali per far luce sulla sistemazione degli oggetti più minuti. Gli elaborati rappresentano vetrine in legno e vetro per l’esposizione di ceramiche, costumi e miniature, un mobile sempre in legno per le pergamene, un tavolo apposito per sostenere i plastici della Chiesa dei Cavalieri e basamenti in ferro per frammenti lapidei. Questo materiale, integrato agli schizzi dei leggii rinvenuti presso l’Archivio Privato di Firenze, probabilmente elaborati dallo stesso Sanpaolesi, permette di capire come il Soprintendente abbia gestito ogni aspetto progettuale con l’obiettivo di valorizzare singolarmente ogni opera esposta all’interno del museo, misurandola sulle specifiche esigenze del contesto e delle caratteristiche dell’opera stessa.

Il corpus dei disegni contiene anche alcuni particolari delle strutture della Chiesa di san Matteo, collegata al museo e alla sede dell’Istituto di Storia dell’Arte, la cui sistemazione rientra nel progetto generale del complesso espositivo e formativo. Di particolare interesse sono i rilievi riguardanti il quadro fessurativo della facciata, con l’indicazione in rosso delle lesioni,

risalente al 1945, e quindi riconducibili ai danneggiamenti bellici e al primo intervento di consolidamento. A distanza di quasi un decennio, il rilievo di un frammento di affresco rinvenuto in occasione degli scavi delle strutture dell'antica chiesa annessa al museo (1957), oltre alle due porzioni d'arco e di una monofora venuti alla luce sulla parete della chiesa stessa, durante i lavori di sistemazione della scala di accesso al laboratorio di restauro, hanno consentito nuove acquisizioni documentarie per lo studio delle stratificazioni più antiche della chiesa.

*Ogni disegno è ricondotto a quattro categorie principali: piante e sezioni generali e particolari; particolari costruttivi di serramenti interni ed esterni, particolari di elementi di arredo e schizzi prospettici con ipotesi esemplificative di esposizione; rilievo di stratificazioni medievali emerse durante il cantiere. Da tale repertorio pubblicato da chi scrive in *La città e il fiume. Le rive dei musei a Pisa dall'Ottocento a oggi* (2019) si sono estratti quei disegni, ritenuti particolarmente importanti per la loro unicità e significanza di cui è stata mantenuta la numerazione progressiva. Ogni elaborato, da noi catalogato, rispettando -dove possibile- l'ordine della originaria archiviazione, presenta il numero dell'inventario, l'intitolazione originale, il soggetto e, se presenti, l'autore materiale dell'elaborato, l'anno di realizzazione e la scala metrica.

SOPRINTENDENZA AI MONUMENTI E GALLERIE

SAN MATTEO. NUOVA SEDE DEL MUSEO DI PISA, ADSPI

- 1.** Pianta del secondo piano. Stato primitivo. Disegno a china e matita su lucido. Scala 1:100; prof. Giulio Fontana, 1946
- 2.** Pianta del secondo piano, Disegno a china e matita su lucido. Scala 1:100; prof. Giulio Fontana, 1946
- 3.** Abitazione custode (piano primo) e stanze da adibirsi ad uffici per la direzione (piano terreno). Stato attuale. Disegno a china e matita su lucido. Scala 1:100; prof. Giulio Fontana, 1946
- 4.** Pianta del terreno adiacente. Lato nord. Disegno a china su lucido. Scala 1:200; prof. Giulio Fontana, 1948
- 5.** Pianta del secondo piano. Disegno a china e matita su lucido. Scala 1:200; prof. Giulio Fontana, 1948
- 6.** Sala n° 10. Pianta delle travi in cemento armato. Disegno a matita su lucido. Scala 1:25; Adriano Zanelli, 1948
- 7.** Sala n° 10. Pianta del soffitto e del diffusore. Disegno a matita su lucido. Scala 1:25; prof. Giulio Fontana, 1948
- 8.** Piante alloggio (piano terreno e piano primo) lato via La Rosa. Disegno a china e matita su lucido. Scala 1:100; prof. Giulio Fontana, 1946
- 9.** Pianta del terzo piano. Gabinetto Restauro. Disegno a matita su lucido. Scala 1: 100; Adriano Zanelli, 1952
- 10.** Pianta del terzo piano. Disegno a matita su lucido. Scala 1:100; prof. Giulio Fontana, 1954
- 11.** Pianta del terzo piano. Disegno a china e matita su lucido. Scala 1:50; prof. Giulio Fontana, 1954
- 12.** Pianta del primo piano. Disegno a matita su lucido. Scala 1:100; prof. Giulio Fontana, 1954
- 13.** Pianta del secondo piano. Disegno a matita su lucido. Scala 1:100; prof. Giulio Fontana, 1954
- 14.** Studio per sistemazione dell'Istituto di Storia dell'Arte. Piano terreno. Disegno a china e matita su lucido. Scala 1:100; prof. Giulio Fontana, 1954
- 15.** Studio per la sistemazione dell'Istituto di Storia dell'Arte. Piano terreno. Disegno a china e matita su lucido. Scala 1:100; prof. Giulio Fontana, 1955
- 16.** Studio per la sistemazione dell'Istituto di Storia dell'Arte. Piano primo. Disegno a matita su lucido. Scala 1:100; prof. Giulio Fontana, 1955
- 17.** Progetto di sistemazione dell'Istituto di Storia dell'Arte. Pianta del piano primo. Disegno a matita su lucido. Scala 1:100; prof. Giulio Fontana, 1955
- 18.** Studio per la sistemazione dell'Istituto di Storia dell'Arte. Pianta del secondo piano. Disegno a matita su lucido. Scala 1:100; prof. Giulio Fontana, 1955

19. Progetto di sistemazione dell'Istituto di Storia dell'Arte. Pianta del secondo piano. Disegno a china e matita su lucido. Scala 1:100; prof. Giulio Fontana, 1955
20. Studio per la sistemazione dell'Istituto di Storia dell'Arte. Pianta del terzo piano. Disegno a matita su lucido. Scala 1: 100; prof. Giulio Fontana, 1955
21. Progetto di sistemazione dell'Istituto di Storia dell'Arte. Pianta del terzo piano. Disegno matita su lucido. Scala 1:100; prof. Giulio Fontana, 1955
22. Progetto di sistemazione dell'Istituto di Storia dell'Arte. Pianta del piano terreno. Disegno a china e matita su lucido. Scala 1:100; prof. Giulio Fontana, 1955
23. Progetto di massima per la sistemazione della biblioteca. Pianta al piano terreno (mezzanino). Pianta al piano della biblioteca. Sezione. Disegno a china e matita su lucido. Scala 1:100; prof. Giulio Fontana, 1956
24. Pianta della sala del medagliere con disposizione delle bacheche. Disegno a china e matita su lucido Scala 1:50; prof. Giulio Fontana, 1959
25. Pianta ingresso piano terreno. Disegno a matita su lucido. Scala 1:50; prof. Giulio Fontana, 1953
26. Pianta del piano primo. Disegno a china su lucido. Scala 1:200; prof. Giulio Fontana, 1958
27. Pianta del piano terreno. Disegno a china su lucido. Scala 1:200; prof. Giulio Fontana, 1958
28. Pianta del piano terreno con annessi. Disegno a china e matita su lucido. Scala 1:200; prof. Giulio Fontana, 1947
29. Pianta del piano terreno. Copia eliostatica di disegno a china. Scala 1:200; prof. Giulio Fontana, 1946
30. Pianta del piano primo. Copia eliostatica di disegno a china. Scala 1:200; prof. Giulio Fontana, 1947
31. Pianta del secondo piano. Disegno a matita su lucido. Scala 1:200; prof. Giulio Fontana, 1946
32. Pianta del salone del primo piano. Disegno a matita su lucido. Scala 1:200; prof. Giulio Fontana, 1946
33. Pianta del terreno recintato adiacente al museo. Disegno a matita su lucido. Scala 1:200; prof. Giulio Fontana, 1946
34. Planimetria generale. Disegno a china e matita su lucido. Scala 1:500; prof. Giulio Fontana, 1947
35. Pianta del primo piano. Stato definitivo. Disegno a china e matita su lucido. Scala 1:200; prof. Giulio Fontana, 1945

- 36.** Pianta del primo piano. Stato definitivo. Disegno a china e matita su lucido. Scala 1:200; prof. Giulio Fontana, 1945
- 37.** Pianta del piano terreno. Disegno a china e matita su lucido. Scala 1:200; Adriano Zanelli, 1945
- 38.** Pianta del piano terreno Disegno a china su lucido. Scala 1:200; Adriano Zanelli, 1945
- 39.** Pianta del piano terreno del chiostro. Disegno a matita su lucido. Scala 1:200; arch. Piero Sanpaolesi, 1945
- 40.** Pianta del primo piano. Sezione pittura. Disegno a matita su lucido. Scala 1:200; ing. Arch. Piero Sanpaolesi, 1945i
- 41.** Pianta del primo e secondo piano. Disegno a china e matita su lucido Scala 1:200; Impresa Ing. Vettori e Pacini, 1945
- 42.** Pianta del piano terreno. Disegno a china e matita su lucido. Scala 1:200; Impresa Ing. Vettori e Pacini, 1945
- 43.** Pianta del piano terreno. Stato primitivo. Disegno a matita su lucido Scala 1:100; prof. Giulio Fontana, 1945
- 44.** Pianta del piano primo. Stato primitivo. Disegno a matita su lucido. Scala 1:100; prof. Giulio Fontana, 1945
- 45.** Studio prospetto secondo piano lato chiostro. Disegno a matita su lucido. Scala 1:100; prof. Giulio Fontana, 1946
- 46.** Sistemazioni locali presso via La Rosa. Pianta e prospetto. Disegno a china e matita su lucido. Scala 1:100; prof. Giulio Fontana, 1947
- 47.** Prospetto lato sud chiostro. Disegno a china e matita su lucido. Scala 1:100; prof. Giulio Fontana, 1946
- 48.** Prospetto esterno del fabbricato della direzione. Disegno a matita su lucido. Scala 1:100; prof. Giulio Fontana, 1946
- 49.** Prospetto fondale del chiostro. Disegno a matita su lucido. Scala 1:100; prof. Giulio Fontana, 1946
- 50.** Prospetto interno chiostro. Disegno a matita su lucido. Scala 1:100; prof. Giulio Fontana, 1946
- 51.** Progetto di sistemazione dell'Istituto di Storia dell'Arte. Prospetto a sistemazione avvenuta. Disegno a matita su lucido. Scala 1:50; prof. Giulio Fontana, 1955
- 52.** Progetto di sistemazione dell'Istituto di Storia dell'Arte. Prospetto allo stato attuale. Disegno a matita su lucido. Scala 1:50; prof. Giulio Fontana, 1955
- 53.** Progetto di sistemazione dell'ingresso. Schema prospettico. Disegno a china e matita su lucido; prof. Giulio Fontana, 1954

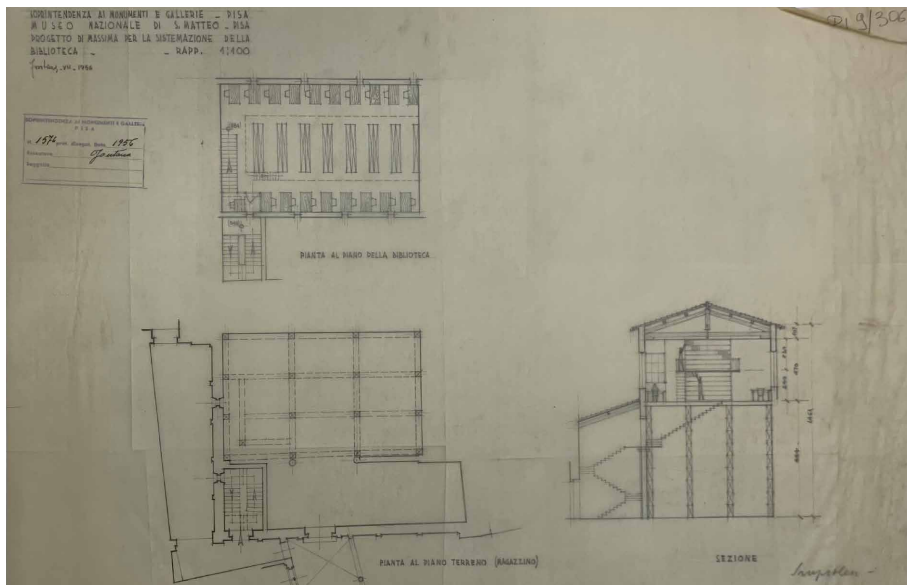
54. Prospetto della parete-schermo tra l'ingresso e il giardino. Scala 1:20; prof. Giulio Fontana, 1952
55. Facciata sul cortile con la collocazione delle statue. Disegno a china e matita su lucido. Scala 1:25; arch. Sergio Aussant, 1946
56. Prospetto della facciata principale. Disegno a china e matita su lucido. Scala 1:50; prof. Giulio Fontana, 1946
57. Particolare della facciata con scritta "Museo Nazionale" Disegno a china e matita su lucido. prof. Giulio Fontana, 1946
58. Prospetto di parte del secondo piano. Disegno a china e matita su lucido. Scala 1:100; prof. Giulio Fontana, 1946
59. Prospetto lato ingresso carraio Disegno a matita su lucido. Disegno a matita su lucido. Scala 1:100; prof. Giulio Fontana, 1947
60. Stanza n° 12. Sezioni longitudinale e trasversale. Disegno a matita su lucido. Scala 1:50; prof. Giulio Fontana, 1946
61. Sezioni delle prime due stanze dell'appartamento-foresteria. Prospetto del cortile vicino all'ingresso. Disegno a matita su lucido. Scala 1:100; prof. Giulio Fontana, 1947
62. Sezione secondo piano. Disegno a matita su lucido. Scala 1:50; prof. Giulio Fontana, 1946
63. Sezione e pianta stanza della direzione. Disegno a matita su lucido. Scala 1:100; prof. Giulio Fontana, 1946
64. Sezione AB, scala 1:100. Pianta, Disegno a matita su lucido. Scala 1:25, Adriano Zanelli, s.d.
65. Sala XV, parete C. Disegno a matita su lucido. Scala 1:20.; Adriano Zanelli, s.d.
66. Sala XV, parete A. Scala 1:20. Disegno a matita su lucido; Adriano Zanelli, s.d.
67. Sala XIV, parete A. Disegno a matita su lucido. Scala 1:20; Adriano Zanelli, s.d.
68. Sala XII, parete C. Disegno a matita su lucido; Scala 1:20. Adriano Zanelli, s.d.
69. Sala XIV, parete C. Disegno a matita su lucido. Scala 1:20; Adriano Zanelli, s.d.
70. Sala XV, parete D. Disegno a matita su lucido. Scala 1:20; Adriano Zanelli, s.d.
71. Sala XIV, parete B. Disegno a matita su lucido. Scala 1:20; Adriano Zanelli, s.d.
72. Sala XV, parete B. Disegno a matita su lucido. Scala 1:20; Adriano Zanelli, 1952
73. Sala XII, parete A. Disegno a matita su lucido. Scala 1:20; Adriano Zanelli, 1952
74. Sala XII, parete B. Disegno a matita su lucido. Scala 1:20; Adriano Zanelli, 1952
75. Sala XIV, parete D. Disegno a matita su lucido. Scala 1:20; Adriano Zanelli, 1952
76. Sezioni schematiche dello stato attuale. Disegno a matita su lucido. Scala 1:50; prof. Giulio Fontana, 1953

- 77.** Sezione sulla navatella della chiesa con possibile sistemazione del gabinetto fotografico. Disegno a matita su lucido. Scala 1:50; prof. Giulio Fontana, 1954
- 78.** Sezioni schematiche a sistemazione avvenuta. Disegno a matita su lucido. Scala 1:50; prof. Giulio Fontana, 1956
- 79.** Sala XV, parete D. Disegno a matita su lucido. Scala 1:20; prof. Giulio Fontana, 1946
- 80.** Progetto di sistemazione dell'Istituto di Storia dell'Arte. Sezione. Disegno a matita su lucido. Scala 1:50; prof. Giulio Fontana, 1956
- 81.** Stanza n° 32. Sezione trasversale con lucernari. Disegno a china e matita su lucido. Scala 1:20; prof. Giulio Fontana, 1957
- 82.** Atrio con porta d'accesso all'Istituto di storia dell'arte. Disegno a china matita su lucido. Scala 1:50; prof. Giulio Fontana, 1958
- 83.** Stanze da adibirsi ad uffici per la direzione. Sezione longitudinale. Stato attuale. Disegno a china e matita su lucido. Scala 1:100; prof. Giulio Fontana, 1946
- 84.** Sala n° 10, Sezione trasversale con lucernari. Disegno a matita su lucido. Scala 1:10; Adriano Zanelli, 1952
- 85.** Salone ex capitolo. Sezione trasversale. Disegno a china e matita su lucido. Scala 1:20; Adriano Zanelli, 1952
- 86.** Sezione AB. Sezione CD. Disegno a matita su lucido. Scala 1:100; Impresa Ing. Vettori e Pacini, 1945
- 87.** Studio della scala, pianta sezione, prospetto. Disegno a matita su lucido. Scala 1:100; Adriano Zanelli, 1946
- 88.** N° 1. Porta con riguardi in cristallo molato. Disegno a china e matita su lucido. Scala 1:20; prof. Giulio Fontana, 1946
- 89.** Gabinetto di restauro. Pianta, sezione, prospetto della scala. Disegno a china e matita su lucido; prof. Giulio Fontana, 1946
- 90.** N° 1. Porta a vetri a due battenti ingresso Disegno a china e matita su lucido. Scala 1:20; prof. Giulio Fontana, 1946
- 91.** Portone. Profilo al vero delle cornici del serramento. Disegno a china e matita su lucido; prof. Giulio Fontana, 1956
- 92.** Chiostrò di S. Matteo. Sagoma di cornice. Disegno a matita su lucido; prof. Giulio Fontana, 1948
- 93.** Porta della scala. Disegno a china e matita su lucido. Scala 1:20; prof. Giulio Fontana, 1956
- 94.** N° 1. Porta a bussola ad arco a due battenti. Prospetto. Particolare al vero. N° 1 porta a due battenti. N° 8 porta ad un solo battente. Disegno a matita su lucido. Scala 1:20; Adriano Zanelli, 1952

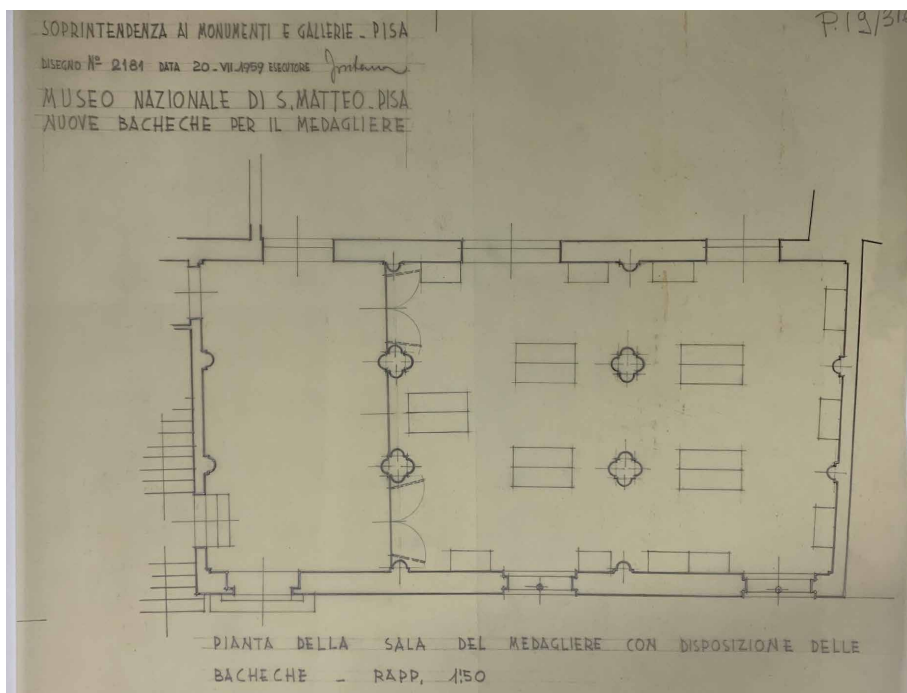
- 95.** N° 3. Finestre ad arco dell'ingresso. Disegno a china e matita su lucido. Scala 1:20; prof. Giulio Fontana, 1946
- 96.** Infisso bifora piano primo. Prospetto dall'interno, Pianta, scala 1:20. Particolari A, B, C, D, E al vero. Disegno a china e matita su lucido; prof. Giulio Fontana, 1946
- 97.** Prospetto e pianta porta d'ingresso. Disegno a matita su lucido. Scala 1:10; prof. Giulio Fontana, 1946
- 98.** Finestrone in legno. Prospetto, pianta, scala 1:10. Particolari al vero, sezione 1, 2, 3, 4, 5, 6. Disegno a china e matita su lucido; prof. Giulio Fontana, 1946
- 99.** Studio lucernari delle sale illuminate dall'alto. Sezione. Scala 1:50. Particolari, al vero. Disegno a matita su lucido; prof. Giulio Fontana, 1946
- 100.** Disegno della scala. Sezione, scala 1:20. Particolare. Scala 1:20. Particolare, al vero. Disegno a matita su lucido; prof. Giulio Fontana, 1946
- 101.** Schemi del funzionamento delle persiane regolabili con annotazioni tecniche. Disegno a china e matita su lucido. Scala 1:10; prof. Giulio Fontana, 1946
- 102.** Inferriate per finestroni. Disegno a matita su lucido. Scala 1:20. Particolari al vero; Adriano Zanelli, 1952
- 103.** Ringhiera della scala del nuovo museo. Disegno a china e matita su lucido; prof. Giulio Fontana, 1946
- 104.** Vetrine per esposizione. Piede in acciaio. Disegno a china e matita su lucido. Scala 1:20; prof. Giulio Fontana, 1954
- 105.** N° 2. Disegni d'insieme dell'infisso (prospetto, pianta), scala 1:20. Particolari al vero A, B, C, D, E, F, G, H. Disegno a china e matita su lucido; prof. Giulio Fontana, 1952
- 106.** Inferriate delle finestre al piano terra. Scala 1:10. Particolari, al vero (prospetto e sezione AA). Disegno a matita su lucido; Adriano Zanelli, s.s.
- 107.** N° 1 porta con riquadri in cristallo mollato, stanza 9. N°1 porta del tipo come la precedente, nel porticato di fronte alla scala. N°2 porte, ingresso. Disegno a china e matita su lucido; prof. Giulio Fontana, 1946
- 108.** Ingresso. Infisso per porta. Prospetto. Scala 1:20. Sezione 1, 2 al vero. Disegno a matita su lucido; prof. Giulio Fontana, 1953
- 109.** Colonna per l'atrio. Scala 1:10. Base, collarino al vero. Disegno a china e matita su lucido; prof. Giulio Fontana, 1953
- 110.** Inferriate per finestre. Disegno a china su lucido. Scala 1:10; prof. Giulio Fontana, 1953
- 111.** Cancelli di metallo. Disegno a china su lucido. Scala 1:10; prof. Giulio Fontana, 1954
- 112.** Inferriata per finestroni. Disegno a matita su lucido. Scala 1:10; prof. Giulio Fontana, 1954

- 113.** Progetto di sistemazione dell'Istituto di Storia dell'Arte, Sezioni della scala. Disegno a matita su lucido. Scala 1:50; prof. Giulio Fontana, 1955
- 114.** Sezione della sala illuminata dall'alto con sistema di lucernari, Disegno a china su lucido, s.d.
- 115.** Schema lucernario. Disegno a china su lucido, s.d.
- 116.** Schema lucernario. Disegno a china su lucido, s.d.
- 117.** Atrio. Porta d'accesso all'Istituto di Storia dell'Arte. Sezione AA, al vero. Disegno a matita su lucido. Scala 1:10; prof. Giulio Fontana, 1960
- 118.** Infissi per l'atrio, prospetto, pianta, scala 1:20. Particolari, al vero (sezione A, B, C, D). Disegno a china e matita su lucido; prof. Giulio Fontana, 1953
- 119.** Scala in legno, scala 1:20. Particolari, al vero (corrimano, sezione dello scalino, particolare corrimano a inizio scala). Disegno a china e matita su lucido. Scala 1:20; prof. Giulio Fontana, 1951
- 120.** Stanza N° 32. Sezione trasversale. Disegno a matita su lucido. Scala 1:25; prof. Giulio Fontana, 1946
- 121.** Stanza N° 34. Sezione trasversale. Copia eliostatica di disegno a china. Scala 1:25; prof. Giulio Fontana 1946
- 122.** N° 2 porte per una delle quali esiste già l'ossatura. Scala 1:20. Particolari, al vero. Disegno a matita su lucido; prof. Giulio Fontana, 1946
- 123.** Mobile per l'ingresso. Scala 1:10. Particolari, al vero. Disegno a matita su lucido. Prof. Giulio Fontana 1946
- 124.** Vetrina da esposizione. Scala 1:10. Particolari, al vero. Disegno a china e matita su lucido; prof. Giulio Fontana, 1947
- 125.** Vetrina per esposizione di pergamene. Scala 1:10. Particolari, al vero. Disegno a china e matita su lucido; prof. Giulio Fontana, s.d.
- 126.** Porta d'ingresso. Disegno a china e matita su lucido. Scala 1:50; prof. Giulio Fontana, 1946
- 127.** Schema di allestimento per la mostra del Masaccio. Disegno a matita su lucido; prof. Giulio Fontana, 1946
- 128.** Mobile per l'ingresso. Disegno a china e matita su lucido. Scala 1:20; L. Capecchi, 1953
- 129.** Spogliatoio custodi, armadietti in legno. Disegno a china su lucido. Scala 1:20; prof. Giulio Fontana, 1953
- 130.** Schema espositivo prospettico. Disegno a matita su lucido, s.d.
- 131.** Salone. Disegno a matita su lucido; prof. Giulio Fontana, 1957

- 132.** Mobili teca per esposizione miniature. Scala 1:10. Particolari al vero (Sezione A, B, C, D). Disegno a china e matita su lucido; Adriano Zanelli, s.d.
- 133.** Armadio per la direzione, scala 1:20. Porta a bussola come quella esistente che dalle scale da accesso al mezzanino. Scala 1:20. Porta a bussola d'accesso alla scaletta della soffitta. Scala 1:20. Particolari al vero. Sgabelli imbottiti per uno o due-tre posti. Disegno a china e matita su lucido, s.d.
- 134.** Vetrine per esposizione. Disegno a china e matita su lucido. Scala 1:10; prof. Giulio Fontana, 1954
- 135.** Vetrina per esposizione di ceramiche, vetrina per esposizioni di costumi, vetrina per esposizione di formelle. Disegno a china e matita su lucido. Scala 1:10; prof. Giulio Fontana, 1954
- 136.** Vetrina per esposizione di miniature. Scala 1:10. Particolari, al vero. Disegno a china e matita su lucido; prof. Giulio Fontana, 1954
- 137.** Vetrina tipo grande a tavolo, vetrina tipo piccolo a mensola. Scala 1:10. Particolari, al vero. Disegno a china e matita su lucido, s.d.
- 138.** Mobile per l'esposizione di pergamene. Scala 1:10. Particolari, al vero. Disegno a matita su lucido; prof. Giulio Fontana, 1953
- 139.** Tipo di tavolo in legno a sostegno dei plastici della chiesa dei cavalieri. Disegno a china e matita su lucido. Scala: 1: 10; prof. Giulio Fontana, 1953
- 140.** Mobili ingresso museo. Disegno a matita su lucido; prof. Giulio Fontana, 1951
- 141.** Schema bacheca con particolari al vero. Disegno a china e matita su lucido; prof. Giulio Fontana, s.d.
- 142.** Vetrina per esporre stoffe. Scala 1:20. Particolari, al vero (piede con il terminale in metallo, sezione 1, sezione 2). Disegno a china e matita su lucido; prof. Giulio Fontana, s.d.
- 143.** Vetrina per esposizione di pergamene. Scala 1:10. Particolari, al vero. Disegno a china e matita su lucido; prof. Giulio Fontana, 1950
- 144.** Mobile per l'ingresso. Scala 1:10. Particolari, al vero. Disegno a matita su lucido; prof. Giulio Fontana, 1946
- 145.** Schema espositivo saletta. Disegno a china su lucido; prof. Giulio Fontana, 1949
- 146.** Sezione asse trasversale dell'atrio. Disegno a matita su lucido; prof. Giulio Fontana, 1961
- 147.** Croce di cristallo. Disegno a china e matita su lucido. Scala 1:10; Adriano Zanelli, s.d.

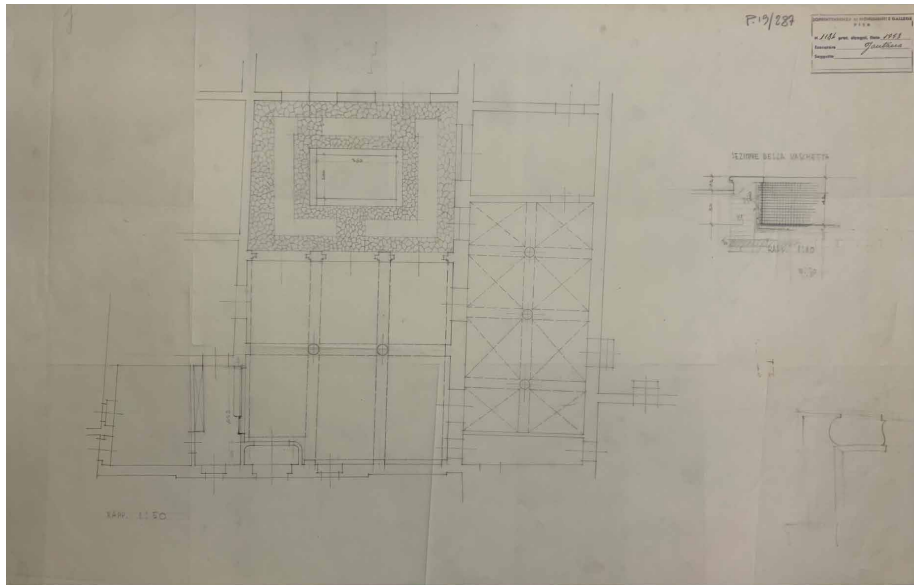


23.

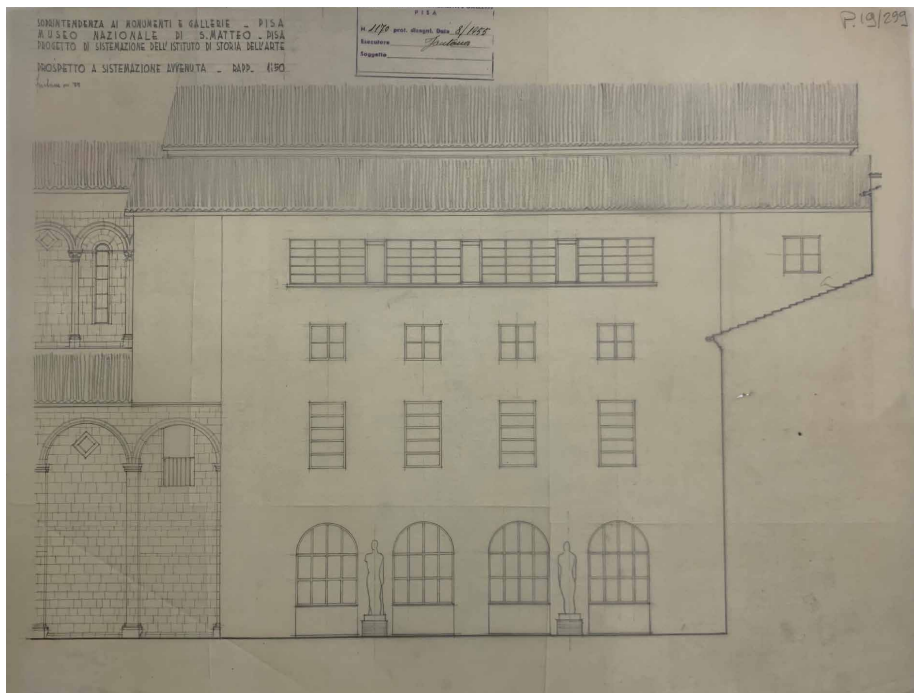


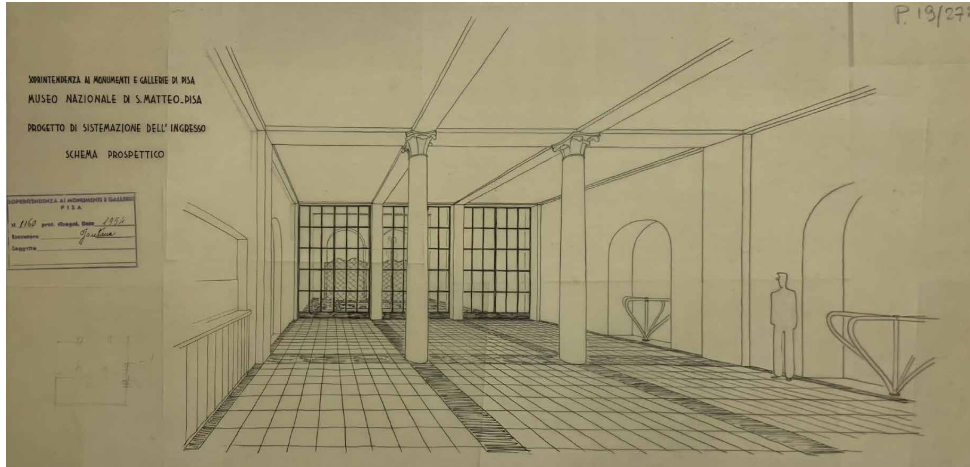
24.

25.

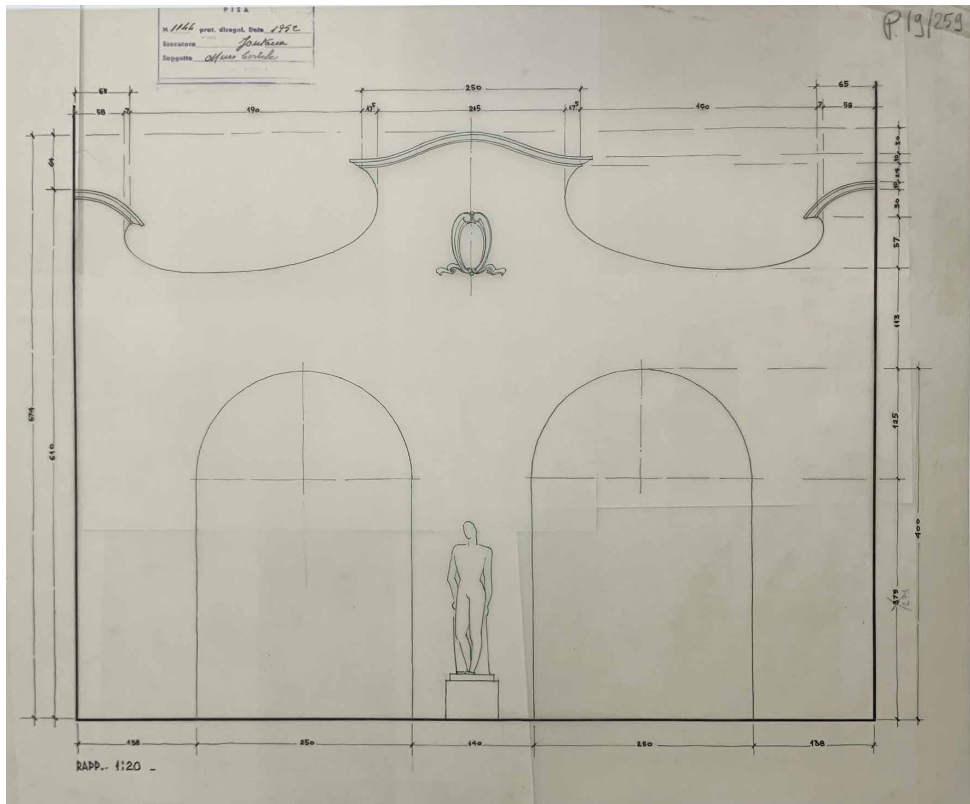


51.



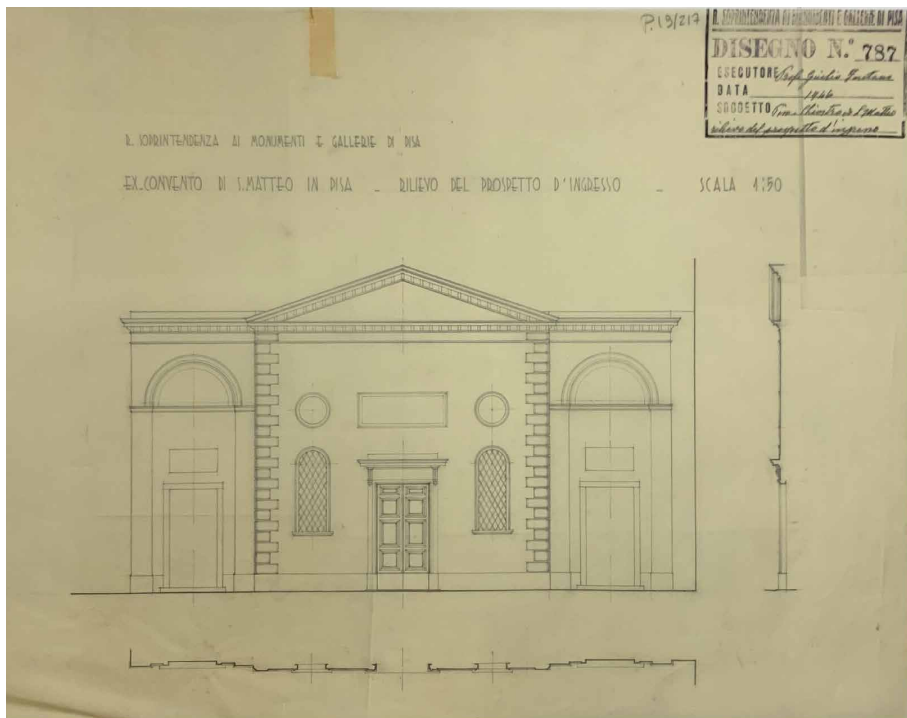


53.

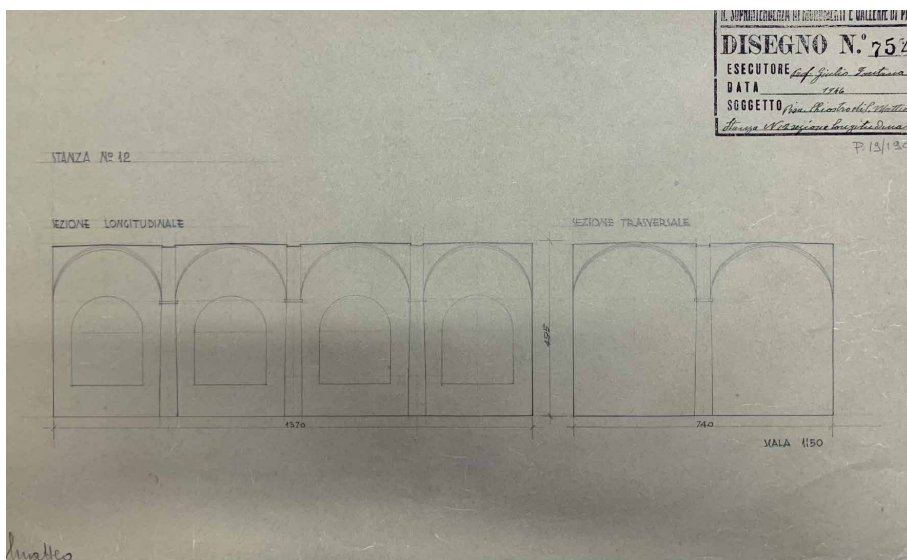


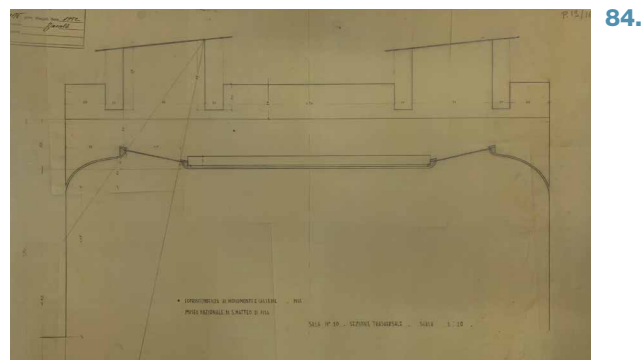
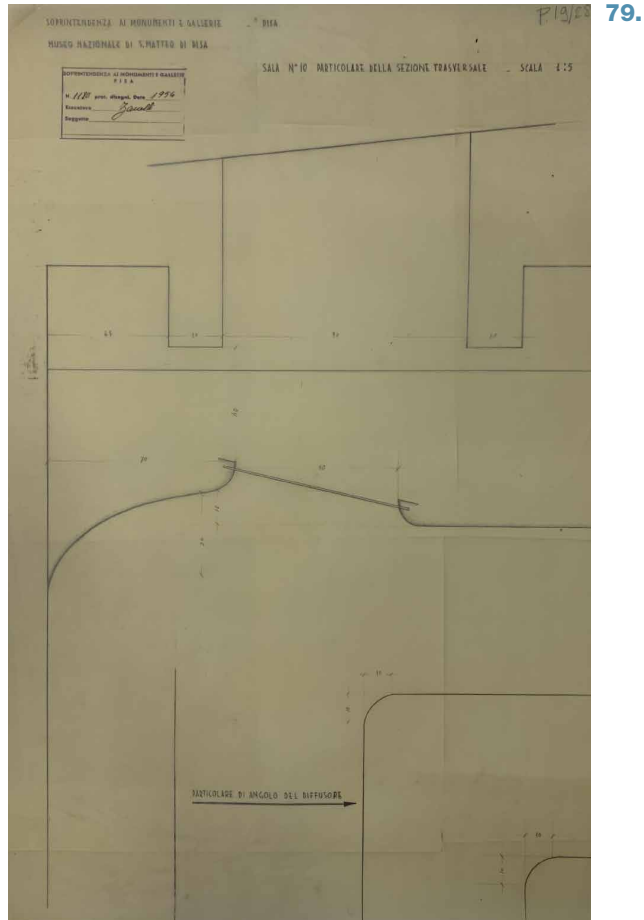
54.

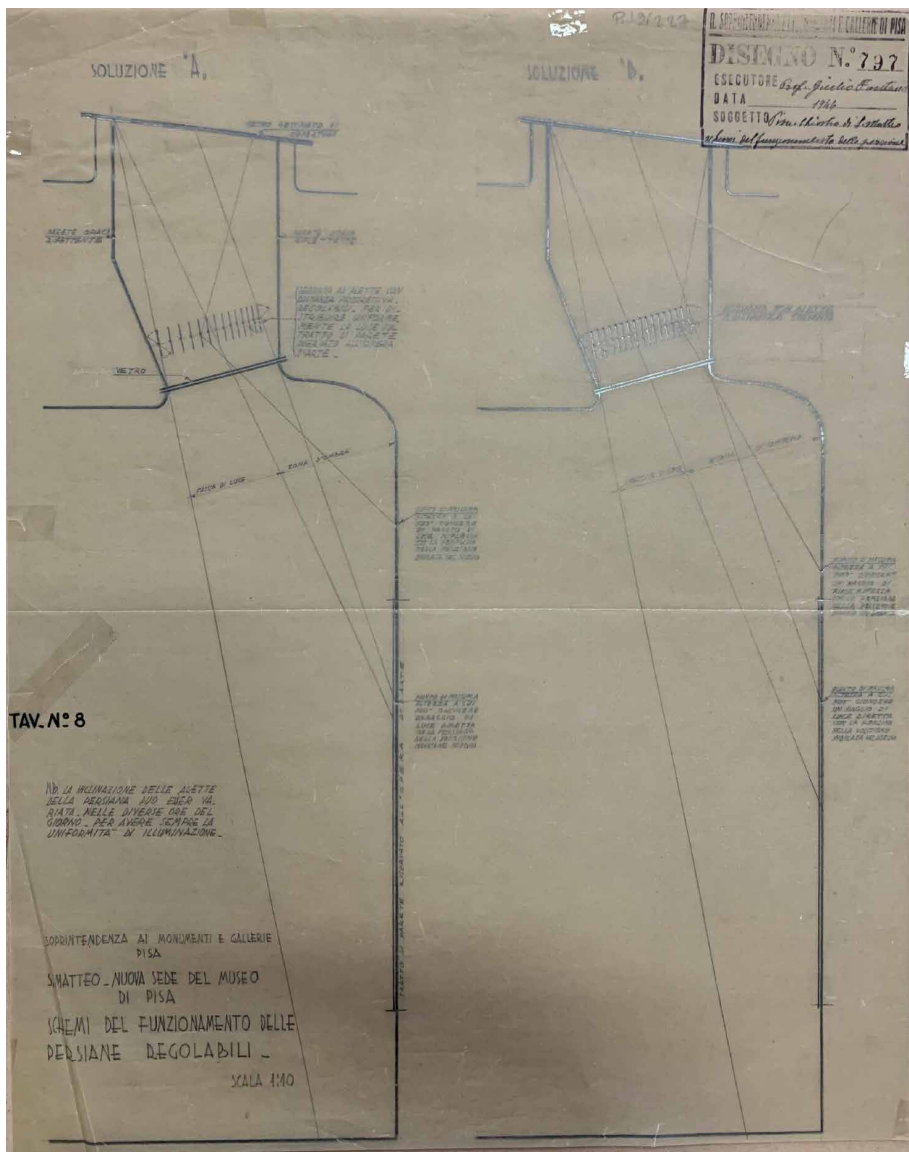
56.



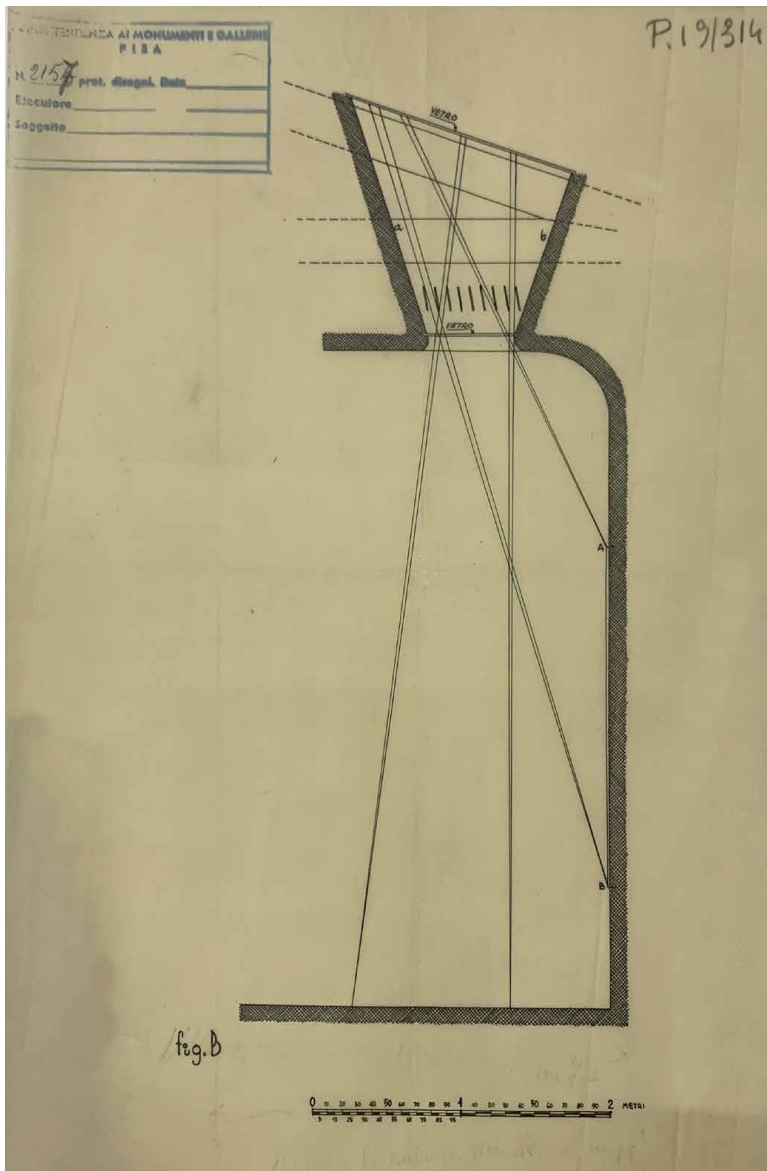
60.

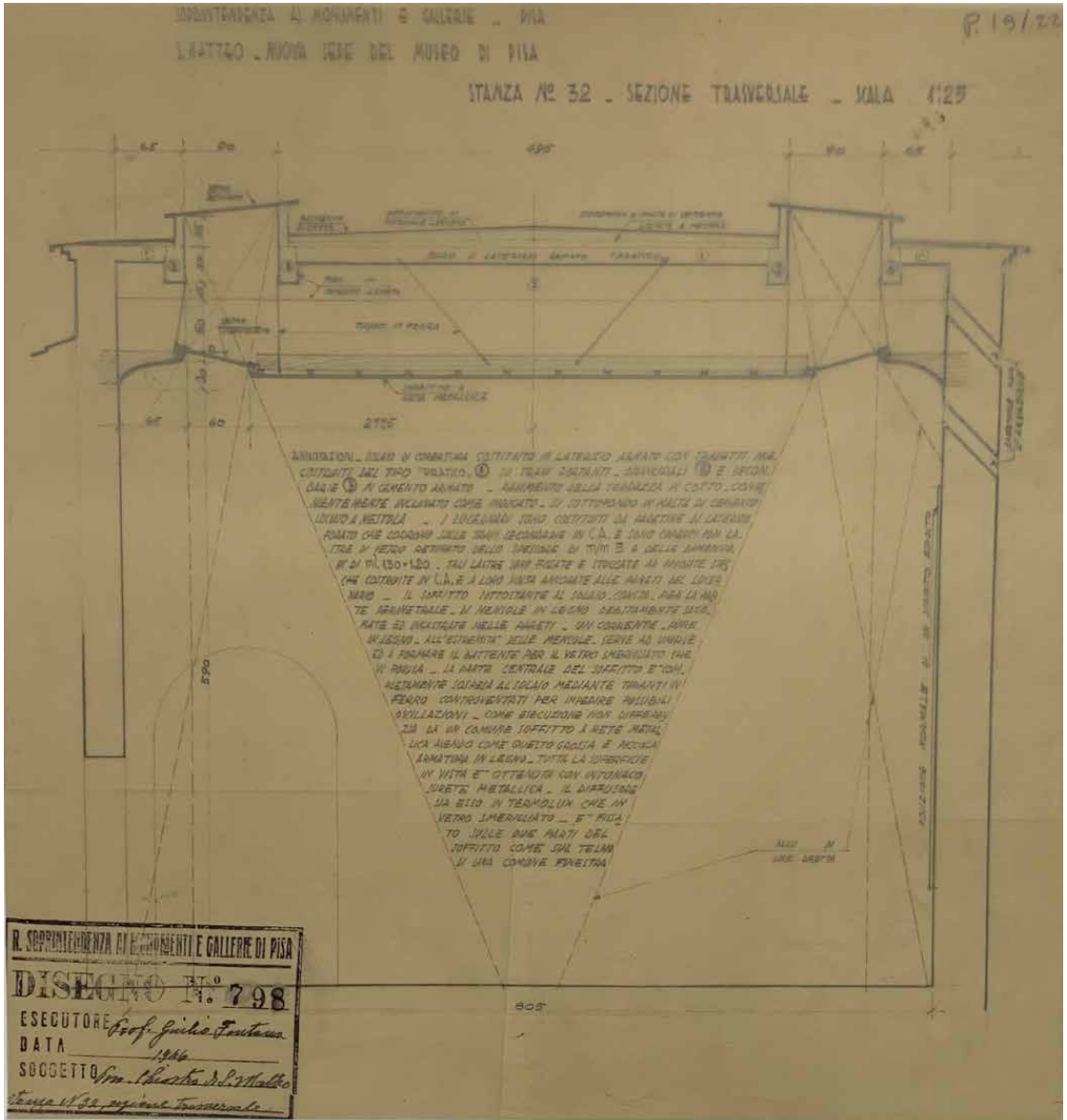


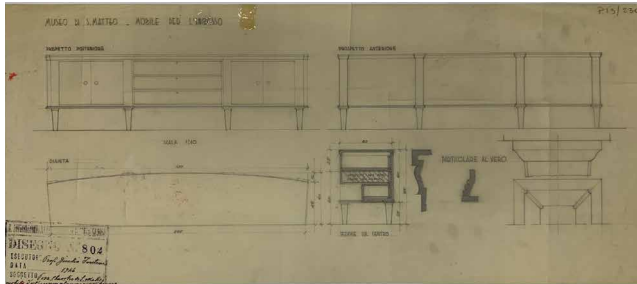




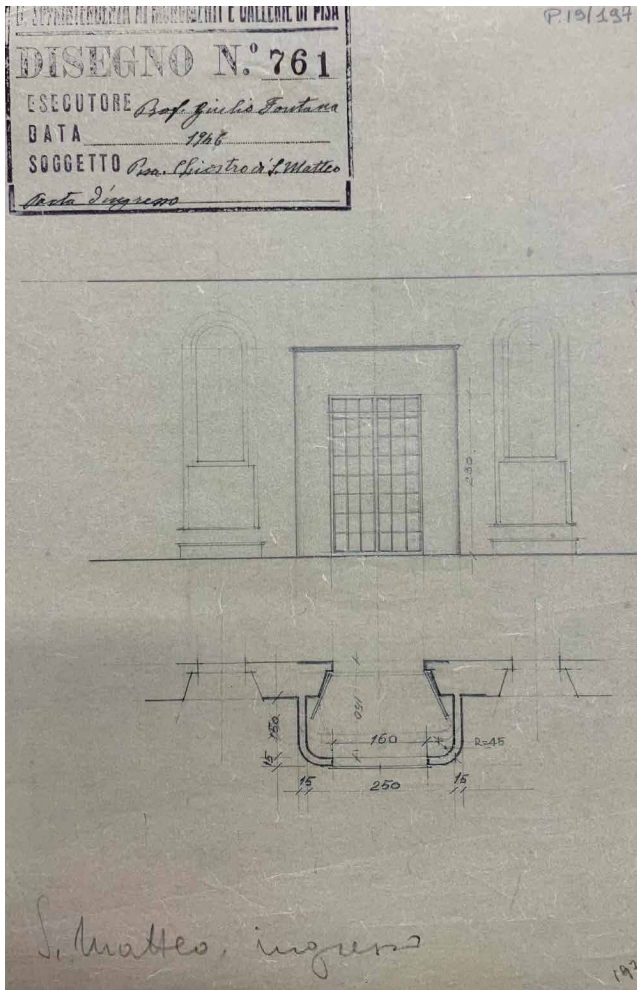
101.





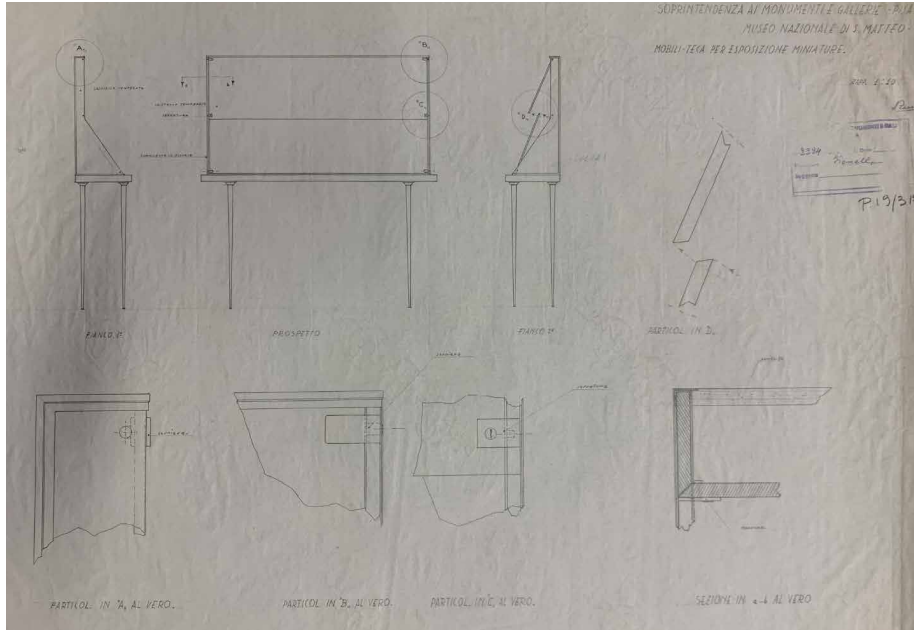


123.

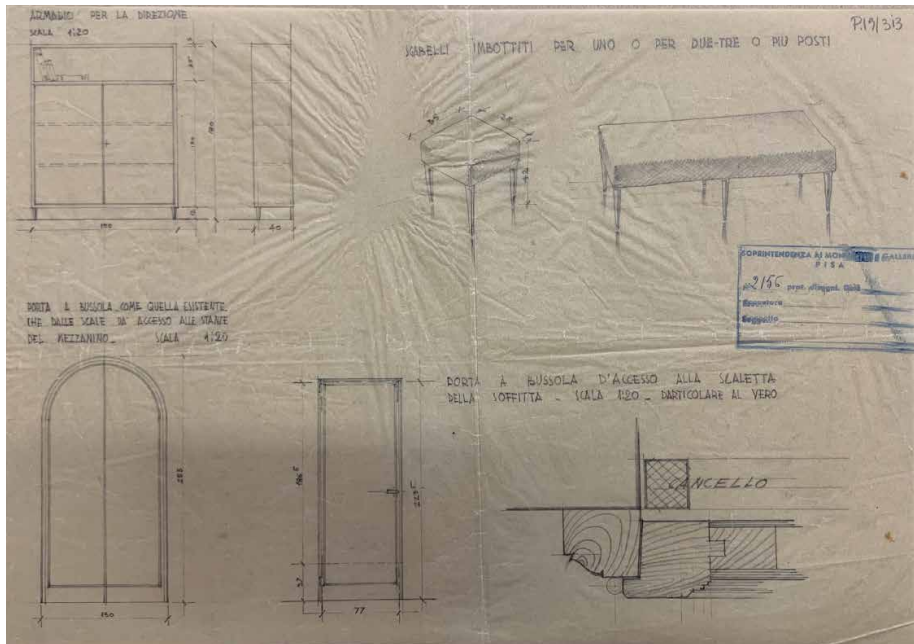


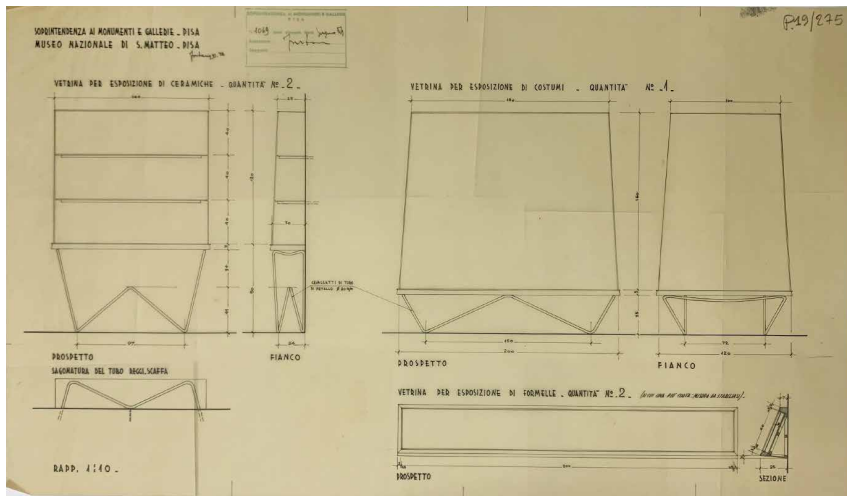
125.

132.

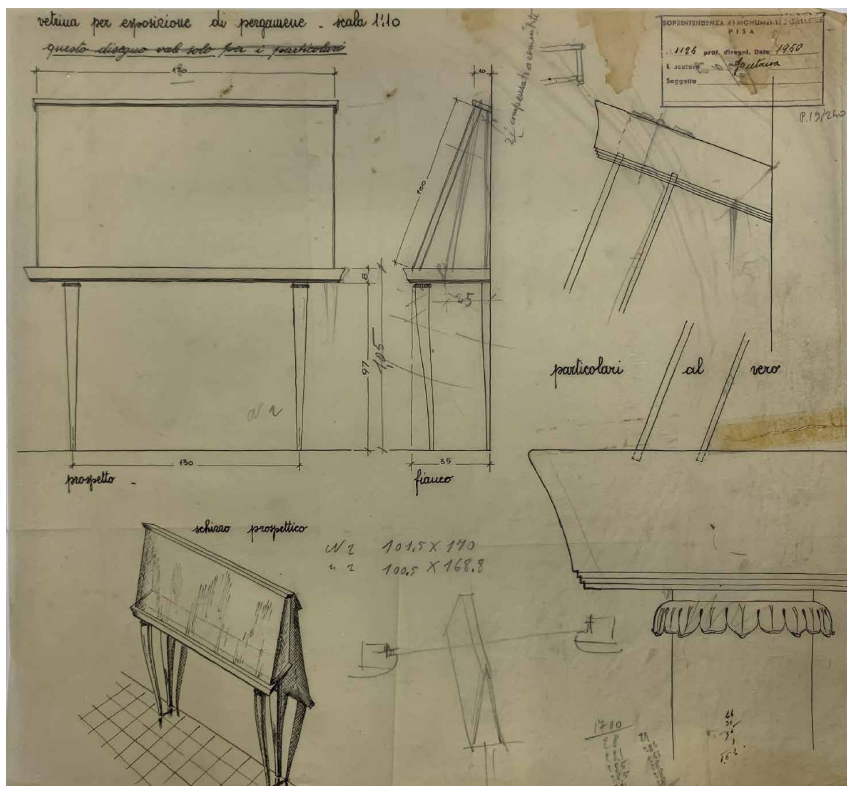


133.

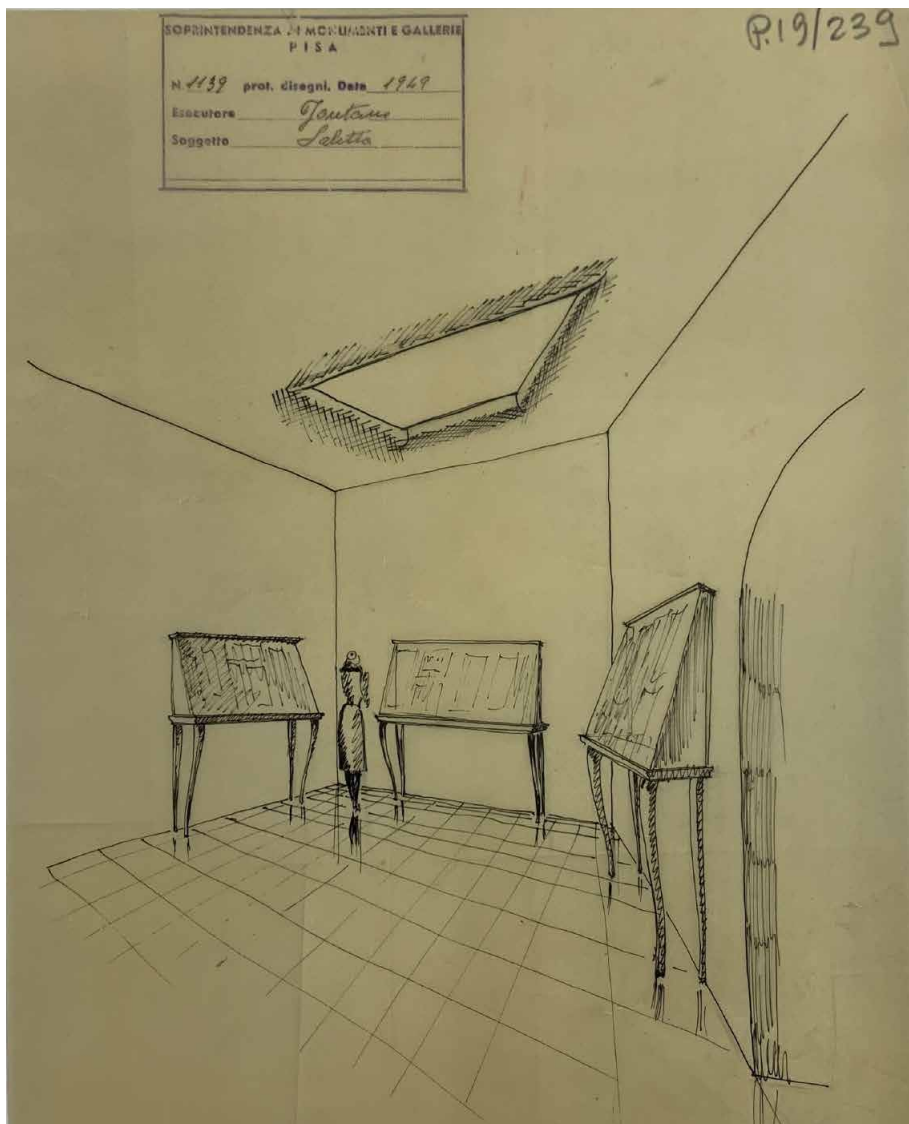




135



143.



145.

- ABSALON 1988. Roger Absalon, *Gli alleati e la ricostruzione in Toscana 1944-45. Documenti anglo-americani*, Accademia Toscana di Scienze e Lettere “La Colombaria”, Olschki, Firenze.
- ACIDINI, MARHETTI, MOROLLI 1992. Cristina Acidini Luchinat, Luciano Marchetti, Gabriele Morolli, (a cura di), *L'architettura di Lorenzo il Magnifico*, Silvana, Milano.
- AGOSTI 1996. Giacomo Agosti, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal Museo all'università 1880-1940*, Marsilio, Venezia.
- AGOSTINI, PANAJIA 2001. Agostino Agostini, Alessandro Panajia, *Una “privata Conversazione”: l'Accademia Roncioni e Vittorio Alfieri*, introduzione di Giovanni Roncioni, Felici Editore, Pisa.
- ALESSIO, NIGLIO 2007. Marzia Alessio, Olimpia Niglio, *Il convento di San Matteo in Pisa. Storia e restauri*, Edizioni Plus, Pisa.
- ALLÉGRET 1992. Laurence Allégret, *Musei*, edizione italiana a cura di Marco Albini, Tecniche nuove, Milano.
- ALOI 1962. Roberto Aloi, *Musei. Architettura-tecnica*, Hoepli, Milano.
- AMERICAN COMMISSION 1946. The American Commission for the protection and salvage of artistic and historic monuments in war areas, *Report from the American Commission for the protection and salvage of artistic and historic monuments in war areas*, U.S. Government Printing Office, Washington, 1946.
- AMOUREUX 1991/1993. Christine Amoureux, *L'architecte Hubert Rohault de Fleury et ses travaux pour le Conseil général des hospices, 1820-1834*, Maîtrise d'histoire, Université Paris-IV Sorbonne, Paris.
- ANDOLFI, PASQUALETTI 2009. Dunia Andolfi, Roberto Pasqualetti, *La fortezza di Pisa, da Brunelleschi al giardino Scott: storia e restauro*, ETS, Pisa.
- ANDREAZZA 2004. Mario Andrezza, *Frammenti di storia pisana dal XIV al XX secolo. Vol. 1: Torri e campanili*, Marich Studio storico editoriale, Pisa.
- ANGIOLINI 1980. Franco Angiolini, *L'arsenale Mediceo: la politica marittima dei Medici e le vicende dell'Arsenale a Pisa*, in LIVORNO E PISA 1980, pp. 176-190.
- ANGIOLINI, BALDASSARRI 2015. Franco Angiolini, Monica Baldassarri (a cura di), *I Supino una dinastia di ebrei pisani fra mercatura, arte, politica e diritto (secoli XVI-XX)*, Pacini, Pisa.

- ANTINUCCI 2014. Francesco Antinucci, *Comunicare nel museo*, Laterza, Roma-Bari.
- ARATA 1942. Giulio Ulisse Arata, *Ricostruzioni e restauri: con un discorso di Giorgio Nicodemi e con alcune note sull'urbanistica e la conservazione dei monumenti*, Hoepli, Milano.
- ARGAN 1949. Giulio Carlo Argan, *Il museo come scuola*, in «Comunità», n. 3, pp. 64-66.
- ARGAN 1950. Giulio Carlo Argan, *Expositions itinérantes et éducatives dans les musées d'Italie*, in «Museum», vol. III, n. 4, p. 3.
- ARGAN 1952. Giulio Carlo Argan, *Renouveau des musées en Italie*, «Museum», pp. 160-164.
- ARIAS, CRISTIANI, GABBA 1984. Paolo Emilio Arias, Emilio Cristiani, Emilio Gabba, *Camposanto Monumentale di Pisa: le antichità*, Pacini editore, Pisa.
- ARGAN 1955. Giulio Carlo Argan, *Problemi di museografia*, «Casabella-Continuità», XIX, n. 207, pp. 64-67.
- ARGAN 1957. Giulio Carlo Argan, *La crisi dei musei italiani*, in «Ulisse», V, n. 27, pp. 1397-1410.
- ARGAN 1971. Giulio Carlo Argan, *La prospettiva del museo*, in «Futuribili», n. 30-31, pp. 53-61.
- ARGAN 1975. Giulio Carlo Argan, *Pour une politique de conservation des centres historiques*, National Trust for Historic Preservation, Washington, pp. 34-38.
- ARRIGONI 2008. Luisa Arrigoni, *Corrado Ricci e la nuova Pinacoteca di Brera*, in EMILIANI, SPADONI 2008, pp. 198-209.
- AUDOT, SAINT GERMAIN LEDUC, DE LA CHAVANNES, FARJASSE 1834-1837. Louis Eustache Audot, Daresté De La Chavannes, Denis-Dominique Farjasse, Pierre-Étienne-Denis Leduc, *L'Italie, la Sicile, les îles éoliennes, l'île d'Elbe, la Sardaigne, Malte, l'île de Calypso, Toscane. sites, monumens, scènes et costumes*, Audot Fils, Paris, 4. voll.
- BACCI 1918. Peleo P. Bacci, *Il Camposanto di Pisa non é di Giovanni di Nicola Pisano*, Mariotti, Pisa.
- BACH 1930. Richard Bach, *Le Musée moderne. Son plan, ses fonction*, in «Museum», I, n. 10, pp. 14-19.
- BAGDADLI 2001. Silvia Bagdadli, *Le reti di musei*, Egea, Milano.
- BAGLIONE 2012. Chiara Baglione, *Ernesto Nathan Rogers 1909-1969*, FrancoAngeli, Milano.
- BALBARINI, CECCARELLI LEMUT, DONATI 2010. Chiara Balbarini, Maria Luisa Ceccarelli Lemut, Fulvia Donati, *La chiesa di San Paolo all'Orto e la Gipsoteca di Arte antica*, ETS, Pisa.
- BALDASSARI, MILANESE 2004. Monica Baldassari, Marco Milanese, *Archeologia in Chinzica. Insediamento e fonti materiali (secolo XI-XIIX) dagli scavi nell'area di Santa Cristina in Pisa*, Edizioni Plus, Pisa.

- BALLINI, LOTTI, ROSSI 1991. Pier Luigi Ballini, Luigi Lotti, Maio G. Rossi (a cura di), *La Toscana nel secondo dopoguerra*, FrancoAngeli, Milano.
- BARACCHINI 1993. Clara Baracchini (a cura di), *I marmi di Lasinio. La collezione di sculture medievali e moderne nel Camposanto di Pisa*, catalogo della mostra, Museo Nazionale di San Matteo luglio-ottobre 1993, Pisa, S.P.E.S. Studio per Edizioni Scelte, Firenze.
- BARACCHINI, CASTELNUOVO 1996. Clara Baracchini, Enrico Castelnuovo (a cura di), *Il Camposanto di Pisa*, Einaudi, Torino.
- BARBACCI 1956. Alfredo Barbacci, *Il restauro dei monumenti in Italia*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma.
- BARBANERA 2009. Marcello Barbanera (a cura di), *Relitti riletti. Metamorfosi delle rovine e identità culturale*, Bollati Boringhieri, Torino.
- BARBIERI 1958. Orazio Barbieri, *Ponti sull'Arno*, Editori Riuniti, Roma.
- BARRECA 2007. Luca Barreca, *Matteo Marangoni*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma.
- BARSANTI 1999. Danilo Barsanti, *Pisa in età napoleonica. La nascita dell'annuaire, la soppressione dell'Ordine di Santo Stefano, la sopravvivenza della vecchia classe dirigente*, ETS, Pisa.
- BARSANTI 2005. Danilo Barsanti, *I Toscanelli di Pisa. Una famiglia nell'Italia dell'Ottocento*, Edizioni Plus, Pisa.
- BARSANTI 2011. Danilo Barsanti, *Leopoldo Tanfani Centofanti. Patriota, archivista, erudito*, ETS, Pisa.
- BARSANTI, ROMBAI 1994. Danilo Barsanti, Leonardo Rombai (a cura di), *Scienziati idraulici e territorialisti nella Toscana dei Medici e dei Lorena*, Centro Editoriale, Firenze.
- BARTALINI 1937. Attilio Bartalini, *L'architettura del Medioevo in Pisa*, Pacini Mariotti, Pisa.
- BARTOLINI, BOGGERO 2015. Cristina Bartolini e Franco Boggero (a cura di), *Franco Albini a Genova. Il Museo del Tesoro di San Lorenzo. Riflessioni e interventi di tutela*, Sagep, Genova.
- BASSANI PACTH 2006. Paola Bassani Pacht (a cura di), *Igino Benvenuto Supino 1858-1940. Omaggio a un padre fondatore*, Polistampa, Firenze 2006.
- BASSETT 2017. Shannon Bassett, *(Re)Stitch Tampa: Riverfront-Designing the Post-War Coastal American City through Ecologies*, Actar, New York.
- BASSO PERESSUT 2005. Luca Basso Peressut, *Il museo moderno. Architettura e museografia da Perret a Kahn*, Lybra Immagine, Milano.
- BATINI 1967. Giorgio Batini (a cura di), *L'Arno in museo: gallerie, monumenti, chiese, biblioteche, archivi e capolavori danneggiati dall'alluvione*, Bonechi, Firenze.
- BATTINI, PEZZINO 1997. Michele Battini, Paolo Pezzino (a cura di), *Guerra ai civili. Occupazione tedesca e politica del massacro. Toscana 1944*, Marsilio, Venezia.
- BAUDOUI, VOLDMAN 1997. Rémi Baudouï Danièle Voldman (a cura di), *Les reconstructions en Europe (1945-1949)*, Éditions Complexe, Bruxelles.

BECHERUCCI 1972. Luisa Becherucci, *Das museum der zukunft*, in «Museologia», n. 1, pp. 54-61.

BECKFORD 1805. Peter Beckford, *Familiar Letters from Italy, to a Friend in England*, J. Easton, London.

BELLI 2010. Gianluca Belli, *Monumenti, centri storici e distruzioni belliche. L'elaborazione critica di Roberto Pane nel caso di Firenze*, in, S. Casiello, A. Pane, V. Russo (a cura di), *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio*, Marsilio, Venezia, pp. 389-392.

BELLI 2013. Gianluca Belli, *Marzo 1958: la ricostruzione del ponte a Santa Trinita*, in «Portale Storia di Firenze», marzo 2013.

BELLI, BELLUZZI 2003. Gianluca. Belli, Amedeo Belluzzi. *Il ponte a Santa Trinita*, Polistampa, Firenze.

BELLI, BELLUZZI 2013. Gianluca Belli, Amedeo Belluzzi, *Una notte d'estate*, Polistampa, Firenze.

BELLI, CAPANO, PASCARIELLO 2017. Gemma Belli, Francesca Capano, Maria Ines Pascariello (a cura di), *La città, il viaggio, il turismo: percezione, produzione e trasformazione*, VIII Congresso AISU, Napoli CIRICE, Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea, Università degli Studi di Napoli Federico II, Napoli.

BELLI, FANELLI, MAZZA 2000. Gianluca Belli, Giovanni Fanelli, Barbara Mazza, *Architettura e fotografia: la scuola fiorentina*, Fratelli Alinari, Firenze.

BELLINI 2007. Amedeo Bellini, "Antico-nuovo": *uno sguardo al futuro*, in FERLENGA, VASSALLO, SCHELLINO 2007, pp. 29-44.

BELLINI 2011. Amedeo Bellini, *La ricostruzione: frammenti di un dibattito tra teorie del restauro. Questione dei centri antichi. Economia*, in DE STEFANI, COCCOLI 2011, pp. 14-65.

BELLINI PIETRI 1906. Augusto Bellini Pietri, *Museo Civico*, Tipografia Municipale Pisa, Pisa.

BELLINI PIETRI 1913. Augusto Bellini Pietri, *Guida di Pisa*, Bemporad, Pisa.

BELLINI PIETRI 1932. Augusto Bellini Pietri, *Nuova guida di Pisa*, Vallerini, Pisa.

BELLUZZI, CONFORTI 1986. Amedeo Belluzzi, Claudia Conforti, *Giovanni Michelucci*, catalogo delle opere, Electa, Milano.

BENCIVENNI, DALLA NEGRA, GRIFONI 1987. Mario Bencivenni, Riccardo Dalla Negra, Paola Grifoni, *Monumenti e Istituzioni. Parte I - La nascita del servizio di tutela dei monumenti in Italia 1860-1880*, Alinea, Firenze.

BENVENUTI 1996. Aldo Benvenuti, *Da Pisa alle foci d'Arno nel Medioevo*, Pacini, Pisa.

BEUCCI, PANAJIA 2019. Elisabetta Beucci, Alessandro Panajia (a cura di), *Paolina e Giacomo Leopardi a Pisa*, ETS, Pisa.

- BERENSON 1945. Bernard Berenson, *Come ricostruire la Firenze demolita*, in «Il Ponte», I, n. 1, 1945, Firenze, pp. 33-38.
- BERNARDI 2017. Erica Bernardi, *Per un profilo intellettuale di Franco Russoli (1923-1977)*, Tesi di dottorato in Storia delle arti, ciclo XXIX, Ca' Foscari, relatore: F. Castellani.
- BERNARDINI 2008. Maria Grazia Bernardini, *Adolfo Venturi e il nuovo allestimento della Galleria Estense nel Palazzo dei musei di Modena*, in D'ONOFRIO 2008, pp. 43-53.
- BERRETTA 2012. Michele Berretta, *L'area dei Lungarni di Pisa nel tardo Medioevo (XIV-XV). Un tentativo di ricostruzione in 3D*, Tesi di dottorato Alma Mater Studiorum in Storia e Informatica, relatore: R. Smurra.
- BERTI 1972. Luciano Berti, *Il museo e la massificazione*, De Luca, Roma pp. 61-77.
- BERTI 2000. Marcello Berti, *Nel Mediterraneo ed oltre. Temi di storia e storiografia marittima toscana (secoli XIII-XVIII)*, ETS, Pisa.
- BERTOLOTTI 1862. Antonino Bertolotti, *Peregrinazioni in Toscana*, Stamperia di Compositori, Torino.
- BERTOLUCCI, BURRESI 1992. Massimo Bertolucci, Maria Giulia Burresti, *La collezione Antonio Ceci nel Palazzo Reale di Pisa*, Pacini, Pisa.
- BEVILACQUA, ROMBY 2007. Mario Bevilacqua, Giuseppina Carla Romby (a cura di), *Firenze e il Granducato. Province di Grosseto, Livorno, Pisa, Pistoia, Prato, Siena*, in *Atlante del barocco in Italia*, De Luca, Roma.
- BEVILACQUA, SALOTTI 2010. Mario Giulio Bevilacqua, Cristina Salotti, *Le mura di Pisa: fortificazioni, ammodernamenti e modificazioni dal XII al XIX secolo*, introduzione di C. Caciagli, ETS, Pisa.
- BIAGI 1922. Guido Biagi, *Gli ultimi giorni di Percy Bysshe Shelley, con nuovi documenti*, La Voce, Firenze.
- BIAGIANTI 1985. Ivo Biagianti, *La soppressione dei conventi nell'età napoleonica*, in Ivan Tognarini (a cura di), *La Toscana nell'età rivoluzionaria e napoleonica*, ed. Scientifiche, Napoli, pp. 443-469.
- BIANCHI BANDINELLI 1945. Ranuccio Bianchi Bandinelli, *Come non ricostruire la Firenze demolita*, in «Il Ponte», I, n. 2, 1945, pp. 114-118.
- BIGONGIARI 1997. Danilo Bigongiari, *Parola di un operaio "antico". La mia fabbrica*, Jaka Book, Milano.
- BLASUCCI 2003. Luigi Blasucci, *Viaggiatori Stranieri a Pisa dal '500 al '900*, Nistri-Lischi, Pisa.
- BOATO 2008. Anna Boato, *L'archeologia in architettura. Misurazioni, stratigrafie, datazioni, restauro*, Marsilio Venezia.
- BOI 1986. Maria Marta Boi, *Guerra e beni culturali*, Giardini, Pisa.
- BONANNI 1994. Lorella Bonanni, *Il primo piano regolatore moderno di Pisa, 1870*, in «Storia urbana», XVIII, 1994, n. 66, pp. 91-108.

- BONELLI 1959. Renato Bonelli, *Architettura e restauro*, Neri Pozza, Venezia.
- BONIFAZIO, PACE, ROSSO, SCRIVANO 1998. Patrizia Bonifazio, Sergio Pace, Michela Rosso, Paolo Scrivano (a cura di), *Tra guerre e pace, società, cultura e architettura nel secondo dopoguerra*, Atti del Convegno Internazionale (Torino 5-7 giugno 1997), FrancoAngeli, Milano.
- BORCHARDT 1977. Rudolf Borchardt, *Pisa, solitudine di un impero*, Nistri Lischi, Pisa.
- BORDIEU, DARBEL 1972. Pierre Bordieu, Alain Darbel, *L'amore dell'arte. I musei d'arte e il loro pubblico*, Guaraldi, Rimini.
- BORIANI 2008. Maurizio Boriani (a cura di), *Progettare per il costruito. Dibattito teorico e progetti in Italia nella seconda metà del XX secolo*, Città Studi, De Agostini, Milano.
- BORIANI, GIAMBRUNO 2012. Maurizio Boriani, Maria Cristina Giambruno, "Antico e nuovo": appunti per una storia del restauro, Dipartimento di Progettazione dell'Architettura, Milano.
- BOSSI, SEIDEL 1998. Maurizio Bossi, Max Seidl (a cura di), *Viaggio di Toscana*, Marsilio, Venezia.
- BOTTAI 1938. Giuseppe Bottai, *La tutela delle opere d'arte in tempo di guerra*, in «Bollettino d'arte», XXXI, n. 10, pp. 429-432.
- BOTTI 1864. Guglielmo Botti (a cura di), *Sulla conservazione delle pitture del Camposanto di Pisa. Memorie e lettere*, Citi, Pisa.
- BOTTINELLI 2010. Silvia Bottinelli, "SeleArte" (1952-1966). Una finestra sul mondo. Raghianti, Olivetti e la divulgazione dell'arte internazionale all'indomani del Fascismo, Pacini, Lucca.
- BOURDELOIE 2011. Hélène Bourdeloie, *Philippe Poirrier, dir., Politiques et pratiques de la culture*, in «Questions de communication», n. 19, pp. 389-391.
- BOUVIER 1999. Béatrice Bouvier, *L'éditeur de presse architecturale et son équipe rédactionnelle: le cas de l'Encyclopédie d'architecture (1850-1892) et de la Gazette des architectes et du bâtiment (1863-1886)*, in Actes du Ve Congrès national d'archéologie et d'histoire de l'art (Bordeaux, 21-24 octobre 1999), Institut national d'histoire de l'art, Bordeaux, [en ligne], URL: <http://inha.revues.org/2260>.
- BRACALONI, DRINGOLI 2011a. Federico Bracaloni, Massimo Dringoli (a cura di), *Federigo Severini. Opere e progetti*, Pacini, Pisa.
- BRACALONI, DRINGOLI 2011b. Federico Bracaloni, Massimo Dringoli (a cura di), *Architettura per la Conoscenza. Musei e Spazi Espositivi nel Territorio Pisano*, Pacini, Pisa.
- BRACALONI, DRINGOLI 2014. Federico Bracaloni, Massimo Dringoli (a cura di), *Luigi Pera: opere e progetti*, Pacini Editore, Pisa.
- BRACALONI, DRINGOLI 2015. Federico Bracaloni, Massimo Dringoli (a cura di), *Gaetano Nencini. Opere e progetti*, Pacini, Pisa.

- BRACALONI, DRINGOLI, GIUSTI 2005. Federico Bracaloni, Massimo Dringoli, Maria Adriana Giusti (a cura di), *Pisa, Il paesaggio contemporaneo*, Pacini, Pisa.
- BRACALONI, TONGIORGI 2016. Federico Bracaloni, Lucia Tongiorgi Tomasi (a cura di), *Il giardino Scotto*, Pacini, Pisa.
- BRACCI, GURRIERI, PEDRESCHI 1988. Lucia Bracci, Francesco Gurrieri, Giancarlo Pedreschi, *I ponti sull'Arno dal Falterona al mare*, Cassa di Risparmio di Firenze, Polistampa, Firenze.
- BRANCA 1988. Vittore Branca, *Ponte Santa Trinita, per amore di libertà, per amore di verità*, Marsilio, Venezia.
- BRANDI 1954. Cesare Brandi, Il restauro e l'interpretazione dell'opera d'arte, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», pp. 90-100.
- BRANDI 1956. Cesare Brandi, *Il vecchio e il nuovo nelle antiche città italiane*, Quaderni A.C.I., XXI.
- BRILLI 2002. Attilio Brilli (a cura di), *Viaggio in Italia di John Ruskin (1840-1845)*, Mondadori, Milano.
- BRUNETTI 1981. Fabrizio Brunetti, *Giovanni Michelucci: intervista sulla città nuova*, Laterza, Roma.
- BRUNETTI 1986. Fabrizio Brunetti, *L'architettura in Italia negli anni della ricostruzione*, Alina, Firenze.
- BRUNI 2011. Stefano Bruni (a cura di), *Pisa unita nelle arti*, Polistampa, Firenze.
- BRUNI 2017. Stefano Bruni (a cura di), *Gli Arsenali della Repubblica di Pisa: storia, restauro, valorizzazione*, ETS, Pisa.
- BURGARD 2020. Roland Burgard, *Das Museumsufer Frankfurt Architekten und Bauten*, Birkhäuser Verlag GmbH, Basel.
- BURRESI 1996. Maria Giulia Burrese, *Annibale Marianini. Un pittore a Pisa nell'Ottocento (Buti 1814 - Pisa 1863)*, Bandecchi & Vivaldi, Pontedera.
- BURRESI 1999. Maria Giulia Burrese (a cura di), *Alla ricerca di un'identità. Le pubbliche collezioni d'arte a Pisa tra Settecento e Novecento*, Bandecchi e Vivaldi, Pontedera 1999.
- BURRESI, AMENDOLA 1990. Maria Giulia Burrese, Aurelio Amendola, *Santa Maria della Spina in Pisa*, Silvana, Milano.
- BURRESI, ZAMPIERI 2012. Maria Giulia Burrese, Alberto Zamperi, *Pisa allo specchio: i musei e le collezioni pisane*, ETS, Pisa.
- CACCIA GHERARDINI, PRETELLI 2019. Susanna Caccia Gherardini, Marco Pretelli (a cura di), *Memories on John Ruskin unto this last*, in «Restauro Archeologico», Special issue, University Press, Firenze.
- CAILLOT 2011. Marie Caillot, *La revue Mouseion (1927-1946). Les musées et la coopération Culturelle internationale*, École nationale des Chartes, Chartes.

CAJA 2012. Michele Caja, *Frankfurt reloaded: urban reconstruction between old city and Mainshore*, in «Portus Plus», n. 3, pp. 2-8.

CAGIANELLI, PASQUALETTI, STIAFFINI 2014. Cristina Cagianelli, Roberto Pasqualetti, Daniela Stiaffini, *Il palazzo della Prefettura di Pisa. Artisti, artefici, protagonisti per la rinascita*, Pacini, Pisa.

CALECA 2013. Antonino Caleca, (a cura di), *Lo storico dell'arte ben temperato. Studi in memoria di Enzo Carli*, Pacini, Pisa.

CALECA 2017. Antonino Caleca, *Dal Saper Vedere di Matteo Marangoni alla Critica della Forma di Carlo Ludovico Ruggianti*, in C. Galassi (a cura di), *Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra*, Atti del Convegno, (Perugia, 17-19 novembre), pp. 83-94.

CALECA, NENCINI, PIANCASTELLI 1979. Antonino Caleca, Gaetano Nencini, Giovanna Piancastelli (a cura di), *Pisa. Museo delle Sinopie del Camposanto Monumentale*, Tacchi, Pisa.

CAMERA DEI DEPUTATI. COMMISSIONE AMBIENTE, TERRITORIO E LAVORI PUBBLICI 1992. Camera dei Deputati. Commissione ambiente, territorio e lavori pubblici. *Indagine conoscitiva sui piani della ricostruzione postbellica*, Servizio Commissione Parlamentare, Roma.

CAMILLI 2004. Andrea Camilli, *Il Cantiere delle Navi Antiche di Pisa: note sull'ambiente e sulla periodizzazione del deposito*, in «Archaeologia marittima mediterranea, An international Journal on Underwater Archaeology», n. 1, pp. 53-75.

CAMILLI 2009. Andrea Camilli, *Cantiere delle Navi Antiche di Pisa e Centro di Restauro del Legno Bagnato*, in «L'innovazione per un restauro sostenibile», MiBAC. Salone dell'Arte del Restauro e della Conservazione dei Beni Culturali, Ferrara 25-28 marzo, Roma, pp. 310-311.

CAMILLI 2010. Andrea Camilli, *Scavo, Restauro e Museo. L'esperienza delle navi antiche di Pisa*, in «Forma Urbis», n. 2, febbraio, pp. 21-24.

CAMILLI, FIESOLI, GENNAI 2013. Andrea Camilli, Fabio Fiesoli, Fabrizio Gennai, *Il centro di restauro del Legno Bagnato di Pisa*, in «Gradus», n. 8, pp.9-10.

CAMILLI, GIACHI, PALLECCHI, REMOTTI, SETARI 2007. Andrea Camilli, Gianni Giachi, Pasquino Pallecchi, Esmeralda Remotti, Elisabetta Setari, *Pisa. Cantiere delle navi antiche e Centro di restauro del Legno Bagnato. Resoconto delle attività 2007-2008*, in «Notiziario della Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana», n. 3, pp. 285-292.

CAMILLI, PUMA, REMOTTI 2009. Andrea Camilli, Paola Puma, Esmeralda Remotti, *Dismounting, conserving, displaying ships; the MNAP – Museo delle Navi Antiche di Pisa and the Activity of Centro di Restauro del Legno Bagnato di Pisa*, in BERTOCCI, PARINIELLO 2009, Stefano Bertocci, Sandro Pariniello (a cura di) *Wooden Architecture in Karelia II. Timber architecture as a Phenomenon of Natural Culture*, Atti II International Conference, Petrozavodsk, Edifir, Firenze, pp. 270-277.

- CAMILLI, SETARI 2005. Andrea Camilli, Elisabetta Setari (a cura di), *Le navi antiche di Pisa: guida archeologica*, Electa, Milano.
- CANALI 2008. Ferruccio Canali (a cura di), *Ugo Ojetti (1871-1946) critico: tra architettura e arte*, Alinea, Firenze.
- CAPPELLETTI 1975. Ugo Cappelletti, *Firenze città aperta. Agosto 1944. Cronaca di una battaglia*, Casa editrice Bonechi, Firenze.
- CAPPELLETTI 1975. Ugo Cappelletti, *Firenze in guerra. Cronache degli anni 1940-45*, Cassa di risparmio e depositi di Prato, Prato.
- CARBONARA 1980. Giovanni Carbonara (a cura di), *Restauro e cemento in architettura*, ALTEC, Roma.
- CARDINI 1946. Domenico Cardini, *La ricostruzione del Ponte di Mezzo, 1 settembre 1950*, in «La nuova città», n. 4-5, pp. 342-345.
- CARLI 1974. Enzo Carli, *Il museo di Pisa*, Pacini, Pisa.
- CARMASSI 1986. Massimo Carmassi, *Progetti per una città Pisa 1975-1985*, Electa, Milano.
- CARMASSI, FRUGONI, GARZELLA, LEVEROTTI, REDI, ROSSETTI 1980. Massimo Carmassi, Chiara Frugoni, Gabriella Garzella, Franca Leverotti, Fabio Redi, Gabriella Rossetti, *Un palazzo, una città: il palazzo Lanfranchi in Pisa*, Pacini, Pisa.
- CARMASSI, SAINATI 1993. Massimo Carmassi, Fabrizio Sainati, *Pisa: il rilievo della città*, Alinea, Firenze.
- CARNIANI, PAOLETTI 1985. Mario Carniani, Paolo Paoletti, *Firenze guerra e alluvione: 4 agosto 1944-4 novembre 1966*, Becocchi Editore, Firenze.
- CARPAT 1930. Jean Capart, *Le Rôle social des Musées*, in «Mouseion», XII, n. 3, pp. 219-238.
- CARPAT 1932. Jean Capart, *Les Temples des Muses, Musées Royaux d'Art et Histoire*, Bruxelles.
- CASELLA 1972. Luciano Casella, *La Toscana nella guerra di liberazione*, La nuova Europa editrice, Carrara.
- CASIELLO 2005. Stella Casiello (a cura di), *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, Marsilio, Venezia.
- CASIELLO 2011a. Stella Casiello (a cura di), *I ruderi e la guerra. Memoria, ricostruzioni, restauri*, Nardini, Firenze.
- CASIELLO 2011b. Stella Casiello, *Offese di guerra. Ricostruzione e restauro nel Mezzogiorno d'Italia*, Alinea, Firenze.
- CASIELLO, PANE, RUSSO 2010. Stella Casiello, Andrea Pane, Valentina Russo, *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio*, Marsilio, Venezia.
- CASTELLI 2004. Renzo Castelli, *Pisa, 1944 e dintorni*, Felici, Pisa.
- CATALANO 2014. Maria Ida Catalano, *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia 1930-1940*, Gangemi, Roma.

- CATALANO, CECCHINI 2013. Maia Ida Catalano, Silvia Cecchini, *L'aura dei materiali: "Le Arti" tra mostre e restauri (1938-1943)*, «Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento», Atti del Convegno di studi (Santa Maria Capua Vetere, 10-11 dicembre), Luciano, Napoli, pp. 331-358.
- CATTIAU 2014. Tiphaine Cattiau, *Influence et place de la mémoire en contexte de reconstruction et de mutation de l'urbain. Dresde chantiers*, in «Allemagne d'aujourd'hui», n. 208, pp.170-188.
- CAVAROCCHI, GALIMI 2014. Francesca Cavarocchi, Valeria Galimi (a cura di), *Firenze in guerra 1940-1944*, catalogo della mostra storico-documentaria tenutasi a Palazzo Medici Riccardi, ottobre 2014-gennaio 2015, FUP, Firenze.
- CAVINA 1969. Giovanni Cavina, *Le grandi inondazioni dell'Arno attraverso i secoli: saggio storiografico*, Bonechi, Firenze.
- CAZZATO 2001. Vincenzo Cazzato (a cura di), *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma.
- CAZZOLA 1997. Franco Cazzola (a cura di), *Nei cantieri della ricerca. Incontri con Lucio Gambi*, Clueb, Bologna.
- CECCARELLI LEMUT 2009. Maria Luisa Ceccarelli Lemut, *Mare nostrum Mediterraneum. Pisa e il mare nel Medioevo*, in *Pisa crocevia di uomini, lingue e culture. L'età medievale*, Atti del Convegno di studio (Pisa, 25-27 ottobre), Aracne, Roma, pp. 11-24.
- CECCARELLI LEMUT, MANFREDI, RENZONI 2013. Maria Luisa Ceccarelli Lemut, M. Manfredi, S. Renzoni, *Pisa e le sue chiese dal medioevo ad oggi*, Pacini, Pisa.
- CECCARELLI LEMUT, SODI 2017. Maria Luisa Ceccarelli Lemut, Stefano Sodi, *La chiesa di Pisa dalle origini alla fine del Duecento. Pisanorum ecclesia specialis sancte Romane Ecclesie filia*, ETS, Pisa.
- CECCHINI 2013. Silvia Cecchini, *Musei parlanti. Corrado Ricci e la sfida di comunicare ad un ampio pubblico*, in «Il capitale culturale», n. 8, pp. 51-68, EUM, Macerata.
- CECCHINI 2014. Silvia Cecchini, *Musei e mostre d'arte negli anni Trenta: l'Italia e la cooperazione intellettuale*, in CATALANO 2014, pp. 57-105.
- CECCHINI 2015. Silvia Cecchini, *Le musée vivant di Henri Focillon*, in CIPRIANI, CURZI, PICARDI 2014, pp. 47-54.
- CECCHINI, DRAGONI 2016. Silvia Cecchini, Patrizia Dragoni (a cura di), *Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage*, n. 14, EUM, Macerata.
- CENTAURO, DE BENEDETTO, FANTOZZI MICALI, ROMBY, ROSELLI 1984. Giuseppe Centauro, Maria De Benedetto, Osanna Fantozzi Micali, Giuseppina Carla Romby, Pietro Roselli (a cura di), *Fascismo e centri storici in Toscana*, Alinea Firenze.
- CENTRO DI STUDI PER LA STORIA DELL'ARCHITETTURA 1957. Centro di studi per la storia dell'architettura (a cura di), Atti del V Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura (Perugia 23 settembre 1948), Nocchioli, Firenze.

- CERQUETTI 2014. Mara Cerquetti, *Marketing museale e creazione di valore: strategie per l'innovazione dei musei italiani*, FrancoAngeli, Milano.
- CESCHI 1943. Carlo Ceschi, *Sistemazione urbanistica dei vecchi centri bombardati e restauro dei monumenti danneggiati*, Genova.
- CESCHI 1970. Carlo Ceschi, *Teoria e storia del restauro*, Bulzoni, Roma.
- CHABROL 2010. Virgine Chabrol, *Le remembrement comme vecteur d'une idée urbaine. Reconstruire une ville après la Seconde Guerre mondiale*, in «Histoire & Mesure», n. 1, pp. 165-196.
- CHIERICHETTI 1965. Sandro Chierichetti, *Pisa, guida artistica illustrata: notizie utili per il turista descrizione dei suoi monumenti in tre itinerari*, Moneta Nicola Industrie Grafiche, Milano.
- CHON 1876. François Chon, *Un mois en Italie: Gènes, Bologne, Florence, Pise, Rome, Naples, Venise, Milan, Turin et le Mont-Cenis*, Danel, Lille.
- CIARDI 1977. Roberto Paolo Ciardi, (a cura di), *Pisa, tre secoli di guide*, catalogo della mostra, Museo di San Matteo 22 gennaio-5 febbraio 1977, Ministero BB.CC.AA, Grafica Zannini, Pisa.
- CIARDI, TONGIORGI TOMASI, TOSI 1995. Roberto Paolo Ciardi, Lucia Tongiorgi Tomasi, Alessandro Tosi (a cura di), *Pisa romantica*, Studio bibliografico Pera, Pisa.
- CIMOLI 2007. Anna C. Cimoli (a cura di), *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia 1949-1963*, Il Saggiatore, Milano.
- CIPOLAT-GOTET 2013. Jean-Marie Cipolat-Gotet, *La reconstruction de Rouen (1940-1965): transformations urbaines et mutations sociales*, in C. Bouillot (a cura di), *La reconstruction en Normandie et en Basse-Saxe après la Seconde Guerre Mondiale. Histoire, mémoires et patrimoines de deux régions européennes*, Publications de l'Université de Rouen et du Havre, Rouen, pp. 215-231.
- CIPRIANI, CURZI, PICARDI 2015. Angela Cipriani, Valter Curzi, Paola Picardi (a cura di), *Storia dell'arte come impegno civile. Studi in onore di Marisa Dalai Emiliani*, Campisano Editore, Roma.
- CIUTI 1998. Riccardo Ciuti, *Il recupero del centro storico. Atti ufficiali del piano*, Felici, Pisa.
- CIUTI, LEONI 2010. Riccardo Ciuti, Barbara Leoni, *Pisa nell'Ottocento, le trasformazioni della città tra Granducato e Stato Unitario*, Felici, Ghezzano.
- CLEGG, TUCKER 1993. Jeanne Clegg and Paul Tucker, *Ruskin and Tuscany: Ruskin gallery, Collection of the Guild of St. George*, Lund Humphries, London.
- CLOCHAR 1809. Pierre Clochar, *Palais, maisons et vues d'Italie, mesurés et dessinés par P. Clochar architecte*, 2 voll., Paris.
- COCCOLI 2017. Carlotta Coccoli, *Monumenti violati. Danni bellici e riparazioni in Italia nel 1943-1945. Il ruolo degli alleati*, Nardini, Firenze.
- COCCOLI, DE STEFANI 2011. Carlotta Coccoli, Lorenzo De Stefani, *Guerra monumenti ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, Marsilio, Venezia.
- COCHIN 1759. Charles Nicolas Cochin, *Voyage d'Italie*, Libraire du Roi pour l'Artillerie & le Génie, Paris.

- COGATO LANZA, BONIFAZIO 2009. Elena Cogato Lanza, Patrizia Bonifazio (a cura di), *Les experts de la reconstruction - Gli esperti della ricostruzione*, Mets Press, Genève.
- COHEN, FRANK 1990. Jean Louis Cohen, Hartmut Frank, *Architettura dell'Occupazione: Francia e Germania, 1940-1950*, in «Casabella», n. 567, pp. 40-58.
- COLEMAN 1927. Laurence Vail Coleman, *Manual for small museums*, G. P. Putnam's Sons, New York.
- COLEMAN 1928. Laurence Vail Coleman, *Le Rôle éducatif des musées. L'insegnement dans les musées américains*, in «Museum», n. 3, pp. 240-243.
- COLET 1862. Louise Colet, *L'Italie des italiens, L'Italie du centre*, 2 voll., E. Dantu, Paris.
- COMUNE DI FIRENZE 1946. Comune di Firenze, *Per la ricostruzione delle zone distrutte intorno a Ponte Vecchio*, Collegio degli ingegneri di Firenze, Firenze.
- COMUNE DI PISA 1931. Comune di Pisa, *Concorso per il piano regolatore della città e della marina di Pisa*, Tipografia Comunale, Pisa.
- COMUNE DI PISA 1934. Comune di Pisa, *Regolamento edilizio*, Tipografia Municipale Pisana.
- CONCINA 1987. Ennio Concina (a cura di), *Arsenali e città nell'occidente europeo*, La Nuova Italia Scientifica, Roma.
- COOK 1912. Edward Tyas Cook, *The life of John Ruskin*, George Allen & Company, London.
- COPPERI, MUSSO 1912. Giuseppe Copperi, Giuseppe Musso. *Particolari di costruzioni murali e finimenti di fabbricati*, Paravia, Torino.
- COQUEREL 1857. Athanase Coquerel, *Des beaux-arts en Italie au point de vue religieux: lettres écrites de Rome, Naples, Pise, etc.*, Joël Cherbuliez Éditeur, Paris.
- COX 1935. Edward Godfrey Cox, *A Reference Guide to the Literature of Travel: The new world*, Greenwood Press, Westport.
- COZZI, NUTI, ZANGHERI 1992. Mauro Cozzi, Franco Nuti, Luigi Zangheri (a cura di), *Firenze Edilizia in Toscana. Dal granducato allo stato unitario*, Edifir, Firenze.
- CRESTI, ZANGHERI 1978. Carlo Cresti, Luigi Zangheri, *Architetti e ingegneri nella Toscana dell'Ottocento*, UNIEDIT, Firenze.
- CROCE 1947. Benedetto Croce, *Cinquanta monumenti danneggiati dalla guerra*, Officine dell'Istituto Poligrafico dello Stato, Roma.
- CURRELI 2005. Mario Curreli, *Scrittori inglesi a Pisa: viaggi, sogni, visioni dal Trecento al Duemila*, ETS, Pisa.
- CURZI 2022. Valter Curzi, *Musei italiani del dopoguerra (1945-1977). Ricognizioni storiche e prospettive future*, Skirà, Milano.
- D'ONOFRIO 2008. Mario D'Onofrio (a cura di), *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, Panini, Modena.

- DA MORRONA 1792. Alessandro Da Morrona, *Descrizione della città di Pisa per servire di guida al viaggiatore: in cui si accennano gli edifizii, le pitture, e sculture più rimarchevoli che ornano questa città*, Gio Paolo Giovannelli e compagni, Pisa.
- DA MORRONA 1798. Alessandro Da Morrona, *Compendio di Pisa illustrata compilato dal medesimo autore con varie aggiunte per servir di guida al forestiero*, Gio Paolo Giovannelli e compagni, Pisa.
- DA MORRONA 1812. Alessandro Da Morrona, *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, 3 voll., Giovanni Marenigh, Livorno.
- DA MORRONA 1816. Alessandro Da Morrona, *Pregi di Pisa compendiatati da A. Da Morrona*, R. Prosperi, Pisa.
- DA MORRONA 1821. Alessandro Da Morrona, *Pisa antica e moderna del nobile Alessandro da Morrona patrizio pisano: volume solo per servir di guida*, R. Prosperi, Pisa.
- DA SCORNO 1867. Francesco Da Scorno, *Guida a volo d'uccello della città di Pisa e suoi principali contorni: aggiuntavi la parte storica e la descrizione dei quattro principali monumenti*, Sborgi, Volterra.
- DA SCORNO 1874. Francesco Da Scorno, *Nuova guida di Pisa, storica, artistica, commerciale*, Pizzanelli, Pisa.
- DAL BORGO 1761-1768. Flaminio Dal Borgo, *Dissertazioni sopra l'istoria pisana del cavalier Flaminio Dal Borgo*. Gio Paolo Giovannelli, Pisa.
- DALAI EMILIANI 1982. Marisa Dalai Emiliani, *Musei della ricostruzione in Italia, tra disfatta e rivincita della storia*, in L. Magagnato (a cura di), *Carlo Scarpa a Castelvecchio*, catalogo della mostra, Verona, 10 luglio-30 novembre 1982, Ed. di Comunità, Milano, pp. 149-170.
- DALAI EMILIANI 2005. Marisa Dallai Emiliani (a cura di), *Il corpo dello stile. Cultura e lettura del restauro nelle esperienze contemporanee*, De Luca Editori d'Arte, Roma.
- DALAI EMILIANI 2008. Marisa Dalai Emiliani, *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il «saper mostrare» di Carlo Scarpa*, Marsilio, Venezia.
- DALLA NEGRA 2004. Riccardo Dalla Negra, *Guglielmo De Angelis d'Ossat: un maestro degli anni della transizione*, in *Monumenti e ambienti protagonisti del restauro del dopoguerra: atti del seminario nazionale*, Arte Tipografica, Napoli 2004, pp. 44-71.
- DALLA NEGRA 2005. Riccardo Dalla Negra, *Piero Sanpaolesi (1904-1980)*, in *Che cos'è il restauro? Nove studiosi a confronto*, Marsilio, Venezia, pp. 77-80.
- DALLA NEGRA, VARAGNOLI 2017. Riccardo Dalla Negra, Claudio Varagnoli (a cura di), *Le lacune urbane tra presente e futuro*, GB Editori, Roma.
- DANIELE 2010. Emilia Daniele (a cura di), *Le dimore di Pisa: l'arte di abitare i palazzi di una antica Repubblica Marinara dal Medioevo all'Unità d'Italia*, Alinea, Firenze.
- DARCEL 1879. Alfred Darcel, *Excursions en Italie*, L. Brière, Rouen.

DE ANGELIS D'OSSAT 1946. Guglielmo De Angelis D'Ossat, *Criteri e problemi del restauro monumentale*, in «L'illustrazione italiana», n. 13, 1946, pp. 212-213.

DE ANGELIS D'OSSAT 1949. Guglielmo De Angelis d'Ossat, *Gustavo Giovannoni, storico e critico dell'architettura*, Istituto di Studi Romani, Roma.

DE ANGELIS D'OSSAT 1957. Guglielmo De Angelis D'Ossat, *Danni di guerra e restauro dei monumenti*, in CENTRO DI STUDI PER LA STORIA DELL'ARCHITETTURA 1957, pp. 3-28.

DE ANGELIS D'OSSAT 1986. Guglielmo De Angelis D'Ossat (a cura di), *Il Museo dell'Opera del Duomo*, Silvana, Milano.

DE BEER 1955. Esmond Samuel De Beer (a cura di), *The Diary of John Evelyn*, Oxford University Press, London.

DE BENGYPUYVALLÉE 1907. Maurice De Bengy-Puyvallée, *Inventaire de la collection Rohault de Fleury. "La Correspondance historique et archéologique"*, Librairie Fontemoing, Paris.

DE MONTESQUIEU 1731. Albert De Montesquieu, *Voyage en Italie*, Alphonse Picard & fils, Paris.

DE PASCALIS 1981. Luigi De Pascalis, *Intervista a Carlo Ragghianti*, in «Museologia», n. 9, pp. 82-86.

DE SETA 2014. Cesare De Seta, *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, Rizzoli, Milano.

DE SIMONE 1998. Rosario De Simone, *Cronache di architettura 1914-1957. Antologia degli scritti di Roberto Papini*, Edifir, Firenze.

DEL BONO 2003. Giancarlo Del Bono, *Pisa città d'acqua*, ETS, Pisa.

DELAIRE 1907. Edmond Augustin Delaire, *Les architectes élèves de l'École des Beaux Arts*, Librairie de la construction moderne, Paris.

DESTANTINS 1882. Eve Destantins Anthony, *Une journée a Pisé guide historique, artistique et commercial*, Waltener, Lyon.

DETRY 2016. Nicolas Detry, *Le patrimoine martyr et la restauration post-bellica: théories et pratiques de la restauration des monuments historiques en Europe pendant et après la Seconde Guerre mondiale*. Thèse de doctorat in Architecture, Université du Lyon, Sous la direction de: G. Carbonara, V. Veschambre, Y. Winkin.

DEZZI BARDESCHI C. 2017. Chiara Dezzi Bardeschi (a cura di), *Abbecedario minimo ANANKE. Cento voci per il resauo*, Alinea, Firenze.

DEZZI BARDESCHI M. 1988. Marco Dezzi Bardeschi, *Giovanni Michelucci, un viaggio lungo un secolo. Disegni di architettura*, Alinea, Firenze.

DEZZI BARDESCHI M. 1996. Marco Dezzi Bardeschi, *Restauro: due punti e a capo*, FrancoAngeli, Milano.

- DEZZI BARDESCHI M. 2007. Marco Dezzi Bardeschi (a cura di), *Viaggio nell'Italia dei Restauri. Promemoria per la storia e per il futuro della conservazione*, in «Ananke», numero monografico sul tema “Viaggio nell'Italia dei Restauri”, pp. 50-51.
- DEZZI BARDESCHI M. 2018. Marco Dezzi Bardeschi (a cura di), *La città, il viaggio, il turismo*, in «Ananke», n. 85.
- DEZZI BARDESCHI M., FABOZZI CRUCIANI 1975. Marco Dezzi Bardeschi, Giuseppe Fabozzi Cruciani (a cura di), *Certaldo: studi e documenti per la salvaguardia dei beni culturali e per il piano di restauro conservativo del centro antico*, Arti Grafiche Federigi, Certaldo.
- DI BENEDETTO, FANTOZZI MICALI 2000. Maria Di Benedetto, Osanna Fantozzi Micali, *Piani di ricostruzione post-bellici nella provincia di Firenze*, FrancoAngeli, Milano.
- DI BIAGI 2001. Paola Di Biagi, *La grande ricostruzione. Il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni '50*, Donzelli, Roma.
- DI BIASE 2010. Carolina Di Biase, *Roberto Pane ed Ernesto Nathan Rogers: dibattito sugli inserimenti nelle preesistenze ambientali*, in CASIELLO, PANE, RUSSO 2010, pp. 364-369.
- DI BIASE 2012. Carolina Di Biase, *Nel cuore della città. Progetto e cantiere al Castello Sforzesco di Milano (1946-1956)*, in C. Baglioni (a cura di), *Ernesto Nathan Rogers 1909-1969*, FrancoAngeli, Milano 2012, pp. 221-234.
- DI BIASE (in corso di stampa). Carolina Di Biase, *I musei d'arte antica al Castello Sforzesco, 1945-1956: Coralità e dissonanze*, in POLIMIforICOM, *Il museo tra tradizione e innovazione. La museografia italiana del secondo dopoguerra*, Politecnico di Milano, 7 luglio.
- DI DOMENICO 2019. Chiara Di Domenico, (1866-1891). *Questioni di tutela e restauro monumentale*, Tesi di dottorato in Preservation of the Architectural Heritage, DASTU, Politecnico di Milano, relatore: S. Pesenti.
- DI MACCO 2008. Michela Di Macco, *Il museo negli studi e nell'attività di Adolfo Venturi (dal 1887 al 1901)*, in M. D'Onofrio (a cura di), *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, Panini, Modena, pp. 219-230.
- DIEFENDORF 1989. Jeffrey M. Diefendorf, *Urban Reconstruction in Europe After World War II*, in «Urban Studies», n. 1, pp. 128-143.
- DIREZIONE GENERALE DELLE ARTI 1942. Direzione Generale delle Arti (a cura di), *La protezione del patrimonio artistico nazionale dalle difese della guerra aerea*, Felice Le Monnier, Firenze.
- DI MAURO 1982. Leonardo Di Mauro, *L'Italia e le guide turistiche dall'Unità a oggi*, in C. de Seta (a cura di), *Storia d'Italia. Annali V: Il paesaggio*, Torino, Einaudi, pp. 367-428.
- DOMINI, EMILIANI 2005. Donatino Domini, Andrea Emiliani (a cura di), *Corrado Ricci storico dell'arte tra esperienza e progetto*, Atti del Convegno (Ravenna, 27-28 settembre), Longo, Ravenna.
- DONATI 1999. Fulvia Donati, *La Gipsoteca di arte antica*, ETS, Pisa.

DRAGONI 2010. Patrizia Dragoni, *Processo al museo. Sessant'anni di dibattito sulla valorizzazione museale in Italia*, Edifir, Firenze.

DRAGONI, MONTELLA 2010. Patrizia Dragoni, Massimo Montella (a cura di), *Musei e valorizzazione dei beni culturali, Atti della Commissione per la definizione dei livelli minimi di qualità delle attività di valorizzazione*, CLUEBEUM, Bologna.

DUCCI 2005. Annamaria Ducci, «*Mouseion*», una rivista al servizio del patrimonio artistico europeo (1927-1946), in «*Annali di critica d'arte*», n. 1, pp. 287-314.

EMILIANI 1985. Andrea Emiliani, *Il museo alla sua terza età. Dal territorio al museo*, Nuova Alfa editoriale, Bologna.

EMILIANI 1997. Andrea Emiliani, Corrado Ricci. *Museografia e restauro fra iniziativa locale e progetto tecnico scientifico*, in L. Fornari Schianchi (a cura di), *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere dall'Antico al Cinquecento*, Ricci, Milano, pp. LXI-LXXVII.

EMILIANI, SPADONI 2008. Andrea Emiliani, Claudio Spadoni (a cura di), *La cura del bello: musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, Electa, Milano.

ERCOLINO 2003. Maria Grazia Ercolino, *La ricostruzione post-bellica di Firenze. Il dibattito, le proposte, le realizzazioni*, in V. Franchetti Pardo (a cura di), *L'architettura delle città italiane del XX secolo, dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Jaca Book, Milano, pp. 74-79.

ERICHSEN, ROSS 1909. Nelly Erichsen, Janet Ross, *The story of Pisa*, J. M. Dent & co, London.

ESPOSITO 2011. Daniela Esposito, *L'Associazione nazionale per i monumenti danneggiati dalla guerra*, in COCCOLI, DE STEFANI 2011, pp. 245-248.

ESPOSITO 2017. Daniela Esposito, *La guerra e la città. Lacerazioni irrisolte della Seconda Guerra Mondiale a Roma*, in *Le lacune urbane tra presente e futuro*, a cura di R. Dalla Negra, C. Varagnoli, GB Editori, Roma, pp. 25-36.

EXPOSITION: PALAIS DE CHAILLOT, MAI 1957. CONGRÈS INTERNATIONAL DES ARCHITECTES ET TECHNICIENS DES MONUMENTS HISTORIQUES. *Exposition: Palais de Chaillot, Mai 1957. Congrès international des architectes et techniciens des Monuments historiques*, Cité de l'Architecture et du patrimoine, Paris.

FAILLA, MEYER, PIVA, VENTRA 2014. Maria Beatrice Failla, Susanne Adina Meyer, Chiara Piva e Stefania Ventra (a cura di), *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, Campisano, Roma.

FANTOZZI MICALI 1998. Osanna Fantozzi Micali, *Piani di ricostruzione e città storiche 1945-55*, Alinea, Bologna.

FANTOZZI MICALI 2003. Osanna Fantozzi Micali, *Alla ricerca della primavera. Firenze e provincia: il dopoguerra e la ricostruzione*, Alinea, Firenze.

FANELLI 2004. Giovanni Fanelli (a cura di), *L'immagine di Pisa nell'opera di Enrico Van Lint pioniere della fotografia*, Polistampa, Pisa.

- FARA 1979. Amelio Fara, *Buontalenti architettura e teatro*, La Nuova Italia, Firenze.
- FASOLA 1945. Cesare Fasola, *Le Gallerie di Firenze e la guerra. Storia e cronaca*, Casa editrice Monsalvato, Firenze.
- FERLENGA, VASSALLO, SCHELLINO 2007. Alberto Ferlenga, Eugenio Vassallo, Fancesca Schellino (a cura di), *Antico e Nuovo Architetture e architettura*, Atti del Convegno (Venezia, 31 marzo-3 aprile), Il Poligrafico, Padova.
- FERRARA, STAMPACCHIA 2004. Elena Ferrara, Enrico Stampacchia (a cura di), *Il bombardamento di Pisa del 31 agosto 1943. Dalle testimonianze alla memoria storica*, Tagete, Pontedera.
- FERRETTI 2011. Emanuela Ferretti, *I lavori di "restauro" e rifunzionalizzazione di Palazzo Vecchio (1865) in una relazione di Carlo Falconieri*, in «Annali di storia di Firenze», n. 6, pp. 195-218.
- FERRETTI, TURRINI 2010. Emanuela Ferretti, Davide Turrini, *Navigare in Arno. Acque, uomini e marmi tra Firenze e il mare in Età Moderna*, Edifir, Firenze.
- FERRONI 2019. Pietro Ferroni, *Relazione sulla pianura pisana (1774). Acque e territorio, analisi e progetto per Pietro Leopoldo di Lorena*, Regione Toscana, Firenze.
- FERRONI 2020. Giulio Ferroni, *L'Italia di Dante. Viaggio nel paese della Commedia*, La nave di Teseo, Milano.
- FIASCHI 1938. Ranieri Fiaschi, *Le magistrature pisane delle acque*, Nistri Lischi, Pisa.
- FICACCI, TOSI 2007. Luigi Ficacci, Alessandro Tosi (a cura di), *Segni multipli. Opere grafiche dalla donazione Argan*, catalogo della mostra, Plus, Pisa.
- FIENGO, GUERRIERO 2004. Giuseppe Fiengo, Luigi Guerriero (a cura di), *Monumenti e ambienti. Protagonisti del restauro del dopoguerra*, Atti del Seminario nazionale, Arte tipografica, Napoli.
- FIORANI 2009. Donatella Fiorani, *Architettura, rovina, restauro*, in BARBANERA 2009, pp. 339-356.
- FOCILLON 1923. Henri Joseph Focillon, *La conception moderne des musées*, in *Actes du Congrès international d'histoire de l'art Organisé par la Société de l'Histoire de l'Art français (Paris, 26 Septembre-5 Octobre 1921)*, Les Presses universitaires de France, vol. I, Paris, pp. 85-94.
- FONTANI 1801. Francesco Fontani, *Viaggio Pittorico della Toscana*, Giuseppe Tofani, Firenze.
- FORCOLINI 2012. Gianni Forcolini, *La luce del museo*, Maggioli Editore, Milano.
- FORSYTH 1824. Joseph Forsyth, *Remarks on Antiquities, Arts, and Letters during an Excursion in Italy in the Years 1802 and 1803*, Murray, London.
- FRANCHI 2006. Elena Franchi, *Arte in assetto di guerra*, ETS, Pisa.
- FRANCOVICH 1975. Carlo Francovich, *La Resistenza a Firenze*, La Nuova Italia Editrice, Firenze.
- FRANCOVICH, PARENTI 1988. Riccardo Francovich, Roberto Parenti (a cura di), *Archeologia e restauro dei monumenti. I Ciclo di lezioni sulla Ricerca applicata in Archeologia*, Quaderni del Dipartimento di Archeologia e Storia delle Arti. Sezione Archeologica. Università di Siena, Siena.

- FROTHINGHAM 1895. Arthur Lincoln Frothingham, *Le Gallerie Nazionali Italiane*, in «The American Journal of Archaeology and of the History of the Fine Arts», n. 10, pp. 56-59.
- FUSARO 1997. Antonio Fusaro, *La produzione vetraia in toscana dal 1920 al 1940 nel vetro fra antico e moderno*, in *Il vetro fra antico e moderno: Le più recenti scoperte archeologiche. Un secolo di produzione e designer del vetro italiano (1897-1997)*. Atti della III Giornata Nazionale di Studio, AIHV, Milano, pp. 85-89.
- GARRIC 2004. Jean-Philippe Garric, *Recueils d'Italie. Le modèles italiens danno le livree d'architecture Français*, Mardaga, Liège.
- GARZELLA 1990. Gabriella Garzella, *Pisa com'era: topografia e insediamento: dall'impianto tardoantico alla città murata del secolo XII*, Liguori, Napoli.
- GARZELLA, REDI 1980. Gabriella Garzella, Fabio Redi, *Pisa: scavo nel cortile di Palazzo Vitelli*, «Archeologia medievale: cultura materiale, insediamenti, territorio», n. 7, pp. 457-460.
- GATTAI 2001. Mario Gattai, *Pisa nella bufera*, Circoscrizione 6, Pisa.
- GATTIGLIA, MILANESE 2006. Gabriele Gattiglia, Marco Milanese (a cura di), *Palazzo Scotto Corsini. Archeologia e storia delle trasformazioni di un'area urbana a Pisa tra XI e XX secolo*, Felici, San Giuliano Terme.
- GAZZOLA 1963. Pietro Gazzola, *Ponti romani. Ponte pietra*, Olschki, Firenze.
- GHERARDESCA 1837. Alessandro Gherardesca, *Album dell'Architetto e dell'Ingegnere, del Paesista e del Pittore, del Giardiniere e dell'Agricoltore, del Meccanico & C.*, Nistri, Pisa.
- GHERARDESCA 1826. Alessandro Gherardesca, *La casa di delizia il giardino e la fattoria progetto seguito da diverse esercitazioni architettoniche del medesimo genere*, Nistri, Pisa.
- GIAMBRUNO 2007. Maria Cristina Giambruno (a cura di), *Per una storia del restauro urbano. Piani, strumenti e progetti per i centri storici*, Città Studi De Agostini, Milano.
- GIANFALDONI 1993. Paolo Gianfaldoni, *Pisa dal bombardamento del 1943 sino ai giorni nostri*, Felici, Pisa.
- GIANNATTASIO 2009. Caterina Giannattasio (a cura di), *Antiche ferite e nuovi significati. Permanenze e trasformazioni della città storica*, Gangemi, Roma.
- GIOLI 1997. Antonella Gioli, *Monumenti e oggetti d'arte nel Regno d'Italia. Il patrimonio artistico degli enti soppressi tra riuso, tutela e dispersione. Inventario dei "Beni delle corporazioni religiose" 1860-1890*, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, Roma.
- GIOLI 2010. Antonella Gioli, *Ragghianti, i musei e la museologia*, in «Predella», X, n. 28, pp. 143-177.
- GIOLI, SICOLI 2003. Antonella Gioli, Sandra Sicoli, *Storia, dibattiti e attualità della tutela del patrimonio artistico. Fonti e materiali*, Cuem, Milano.

- GIORGI, GURRIERI, TAMPONE 2012. Luca Giorgi, Francesco Gurrieri, Gennaro Tampone (a cura di), *Piero Sanpaolesi Restauro e Metodo*, Atti della giornata di studio per il centenario della nascita di Piero Sanpaolesi (1904-1980), Firenze 18 aprile 2005, Nardini. Firenze.
- GIOVANNINI, MASSOBRIO 2007. Marco Giovannini, Giulio Masurio, *Bombardate L'Italia, storia della guerra di distruzione aerea 1940-1945*, Rizzoli Storica, Milano.
- GIOVANNONI 1913. Gustavo Giovannoni, *Il "diradamento" edilizio dei vecchi centri. Il quartiere della Rinascenza in Roma*, in «Nuova Antologia di lettere, scienze ed arte», n. 997, pp. 53-76.
- GIOVANNONI 1934. Gustavo Giovannoni, *Les édifices anciens et les exigences de la muséographie moderne*, in «Museum», n. 35, pp. 17-23.
- GIOVANNONI 1944. Gustavo Giovannoni, *Il dopoguerra dei monumenti e delle vecchie città d'Italia*, in «Nuova Antologia», n. 79, pp. 218-223.
- GIOVANNONI 1946. Gustavo Giovannoni, *Il restauro dei monumenti*, Cremonese, Roma.
- GIOVANNONI 1931. Gustavo Giovannoni, *Vecchie città ed edilizia nuova*, Utet, Torino.
- GIUSTI F. 2019a. Francesca Giusti, *Ruskin a Pisa. Visioni e memorie della città e dei suoi monumenti*, in, CACCIA GHERARDINI, PRETELLI 2019, vol. II, pp. 180-186.
- GIUSTI F. 2019b. Francesca Giusti, *Città spezzate: riconessioni e nuove funzioni del riverfront di alcune città europee del secondo dopoguerra*, Atti del IX Convegno AISU, La città globale. La condizione urbana come fenomeno pervasivo, (Bologna, 11-14 settembre 2019), pp. 491-499.
- GIUSTI F. 2020. Francesca Giusti, *Pressione turistica e monumenti nell'area UNESCO di Pisa*, in M. I. Pascariello, A. Veropalumbo (a cura di), *La città palinsesto. Tracce, sguardi e narrazione sulla complessità dei contesti urbani storici. Rappresentazione, conoscenza, conservazione*, Tomo II, FedOA-Federico II University Press 2020, Napoli, pp. 555-563.
- GIUSTI F. 2021. Francesca Giusti, *La città e il fiume. Le rive dei musei a Pisa dall'Ottocento a oggi*, Tesi di dottorato in Preservation of the Architectural Heritage, DASTU, Politecnico di Milano, relatore: S. Caccia Gherardini, C. Di Biase.
- GIUSTI M. A. 1989. Maria Adriana Giusti, *Natura e cultura nei giardini di Alessandro Gherardesca*, in A. Tagliolini (a cura di), *Il giardino italiano dell'Ottocento*, Guerrini e Associati, Milano, pp. 165-179.
- GIUSTI M. A. 1990. Maria Adriana Giusti, *Edilizia in Toscana dal XV al XVII secolo*, Edifir, Firenze.
- GIUSTI M. A. 1992. Maria Adriana Giusti, *Architettura a Pisa nella seconda metà del Quattrocento*, in Gabriele Morolli, Cristina Acidini Luchinat, Luciano Marchetti (a cura di), *L'architettura di Lorenzo il Magnifico*, Silvana, Milano, pp. 199-210.
- GIUSTI M.A. 1997. Maria Adriana Giusti, *Dai Medici al Museo*, in «Polis. Idee e cultura nelle città», n. 10, pp. 87-90.
- GIUSTI M. A. 1998a. Maria Adriana Giusti (a cura), *Giardini di Pisa. Storia, conservazione, progetto*, Edifir, Firenze.

- GIUSTI M. A. 1998b. Maria Adriana Giusti, *Il Museo di Palazzo Reale a Pisa tra storia e rificazione*, in LEONCINI, SIMONETTI 1998, pp. 178-183.
- GIUSTI M. A. 2007. Maria Adriana Giusti, *L'eredità post-bellica. Restauro e tutela a Pisa, Lucca, Livorno e Massa Carrara*, in «Ananke», 50/51, pp. 240-253.
- GONÇALVES DE FREITAS 2018. Pedro Muillo Gonçalves de Freitas, *O canteiro como laboratório da história: Piero Sanpaolesi, o seu tempo o ideal do arquiteto restaurador*, Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas, relatore: R. Andrade Tirello, R. Trevisan Martins Ribeiro, C. Ocellini, M. A. Giusti.
- GRANDGEOGES 1909. Gaston Grandgeoges, *Toscane et Ombrie: Pise, Florence, Perouse, Assise, Sienne*, Plon-Nourrit, Paris.
- GRASSI 1837. Ranieri R. Grassi, *Descrizione storica e artistica di Pisa e de suoi contorni, con XXII tavole in rame*, R. Prosperini, Pisa.
- GROTTANELLI DE SANTI 1847. Stanislao Grottanelli De Santi, *Sulla riedificazione del ponte della Spina sull'Arno in Pisa e suoi rapporti con le strade ferrate della Leopolda e della Lucchese*, R. Prosperini, Pisa.
- GUIGGIANI 2015. Fabiana Guiggiani, *La ricostruzione del Ponte di Mezzo a Pisa. Concezione progettuale, modalità esecutive e verifica con le norme attuali*, Tesi di laurea, Facoltà d'Ingegneria di Pisa, relatore: R. Bartelletti, A. De Falco.
- GURRIERI 1981. Francesco Gurrieri, *Una mattina dell'44. Disegni di Sirio Pastorini per Firenze distrutta*, Libreria Editrice Salimbeni, Firenze.
- GURRIERI 1977. Francesco Gurrieri, *Teoria e cultura del restauro dei monumenti e dei centri antichi*, CLUSF, Firenze.
- HALBWACHS 2001. Maurice Halbwachs, *La memoria collettiva*, Unicopli, Milano.
- HARRISON 1972. Gualtiero Harrison, *Lo spazio del museo*, in *Il museo come esperienza sociale*, Atti del Convegno di Studio (Roma 4-6 dicembre 1971), pp. 129-136.
- HARTOG 2007. François Hartoh, *Regimi di storicità*, Sellerio, Palermo.
- HARTT 1949. Frederick Hartt, *Florentine Art under fire*, Princeton University Press, Princeton.
- HARTT 2014. Frederick Hartt, *L'arte fiorentina sotto tiro*, Clichy, Firenze.
- HASKELL 2008. Francis Haskell, *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skirà, Milano.
- HELG 1984. Franca Helg, *Riflessioni su 30 anni di museografia*, in *Museologia. Il museo nel mondo contemporaneo. Concezioni e proposte*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli.
- HUBER 1997. Antonella Huber, *Il museo italiano: la trasformazione di spazi storici in spazi espositivi. Attualità dell'esperienza museografica degli anni '50*, Lybra Immagine, Milano.
- I.I.C.I 1935. Institut International de Coopération Intellectuelle, Office International des Musées e Société des Nations, *Muséographie: architecture et aménagement des musées d'art*.

- Conférence internationale d'études, Madrid 1934*, 2 voll, Presses Modernes, Paris.
- IRACE 2007. Fulvio Irace, *Introduzione*, in CIMOLI 2007, pp. 19-35.
- JACAZZI, MENALE 2015. Danila Jacazzi, Antonio Menale, *Charles and Georges Rohault de Fleury illustrators and historians of the medieval architecture*, in C. Gambardella (a cura di), XIII *International Forum "Le Vie dei Mercanti"*, La Scuola di Pitagora Editrice, Napoli, pp. 2541-2353.
- JALLA 2000. Daniele Jalla, *Il museo contemporaneo. Introduzione al nuovo sistema museale italiano*, Utet, Torino.
- JAMIN 2014. Jean-Baptiste Jamin *La Conférence de Madrid (1934). Origines et fortune de la muséographie moderne, Mémoire de recherche en muséologie*, École du Louvre, Paris.
- JAMIN 2017. Jean Baptiste Jamin, *La Conférence de Madrid (1934). Histoire d'une manifestation internationale à l'origine de la muséographie moderne*, in «Il Capitale culturale», n. 15, pp. 73-101, EUM, Macerata.
- JANIN 1839. Jules Janin, *Voyage en Italie*, Hachette Livre, Paris.
- KELLER 1944. Deanne Keller, *Interview with Sanpaolesi, Superintendent for Monuments and Galleries in Pisa, Lucca, Livorno, 17 agosto 1944*, MFAA Field Reports, Firenze.
- KOPP 1982. Anatole Kopp, *L'architecture de la reconstruction en France, 1945-1953*, Éditions du Moniteur, Paris.
- LA LUMINARIA DI SAN RANIERI 1952. *La luminaria di S. Ranieri in Pisa: con note illustrative sul modo di costruire ed esporre la "biancheria"*, Lischi & figli, Pisa.
- LA SIZERANNE 1899. Robert de La Sizeranne, *Le prisons de l'art*, in «Revue des deux Mondes», CLVI, n. 11, pp. 114-138.
- LA SIZERANNE 1904. Robert de La Sizeranne, *Les questions esthétiques contemporaines*, Hachette, Paris.
- LABAT 1720. Jean-Baptiste Labat, *Voyages en Espagne et en Italie*, Libraire ordinaire du Roy.
- LAIEZZA, LEVI 2005. Giusella Laiezza, Donata Levi, *La tutela a Pisa prima della legge del 1939. Il patrimonio ecclesiastico tra dispersione, restauro e musealizzazione. Spunti per una storia*, in DALLAI EMILIANI 2005, pp. 317-319.
- LAMBERINI 2006. Daniela Lamierini, *Il Soprintendente e gli alleati. L'attività di Piero Sanpaolesi alla Soprintendenza di Pisa nel 1944-46*, in «Bollettino Storico Pisano», LXXV, pp. 129-174.
- LAMEERE 1930. Jean Lameere, *La conception et l'organisation moderne des Musées d'Art et d'Histoire*, in «Mouseion», XII, n. 3, pp. 239-250.
- LASINIO 1828. Carlo Lasinio, *Pitture a fresco del Campo Santo di Pisa*, Bernardini, Firenze.
- LATTES 2001. Wanda Lattes, *Hitler ordinò: Distruggete Firenze. Breve storia dell'arte in guerra (1943-1948)*, Sansoni, Milano.
- LAVAGNINO 2011. Emilio Lavagnino, *Offese di guerra e restauri al patrimonio artistico dell'Italia*, GB Editoria, Roma.

LAZZERETTI 2006. Luciana Lazzeretti (a cura di), *I sistemi museali in Toscana. Primi risultati di una ricerca sul campo*, University Press, Firenze.

LENSI 1932. Alfredo Lensi, *Le Rôle esthétique de la végétation dans le voisinage des monuments* «Mouseion», IV, pp. 110-115.

LEONCINI, SIMONETTI 1998. Luca Leoncini, Farida Simonetti (a cura di), *Abitare la storia. Le dimore storiche-museo. Restauro, sicurezza, didattica e comunicazione*, Atti del convegno internazionale, Genova, Palazzo Reale 20-22 novembre 1997, Allemandi, Torino.

LEONI 1992. Giovanni Leoni (a cura di), *John Ruskin, Turner e i Preraffaelliti*, Torino, Einaudi.

LEVI 2004. Donata Levi, *Appunti su Corrado Ricci e la sua attività museografica*, in A. Emiliani, D. Domini (a cura di), *Corrado Ricci storico dell'arte tra esperienza e progetto*, Atti del Convegno (Ravenna, 27-28 settembre 2001), Longo Editore, Ravenna, pp. 51-63.

LIECHTENHAN 1996. Francine-Dominique Liechtenhan, *Europe 1946, entre le deuil et l'espoir*, Editions Complexe, Bruxelles.

LOMBARDINI 2005. Nora Lombardini, *Piero Sanpaolesi: conservazione e creatività nel restauro*, in «ArkoS», n. 11, pp. 18-23.

LONGHI 1950. Roberto Longhi, *Proposte per una critica d'arte*, in «Paragone», n. 1, 1950, pp. 5-19.

LONGHI 1951. Roberto Longhi, *Bilancio di Mostre nel dopoguerra*, in «Paragone», n. 23, pp. 69-73.

LOVELL 1966. Ernest J. Lovell, (a cura di), *Conversations of Lord Byron with Thomas Medwin*, Princeton University Press.

LUCAS 1930. Louis Lucas, *Les bibliothèques de musées. Opinion de Miss E. Louise Lucas, Bibliothécaire du Fogg Art Muséum*, in «Mouseion» n. 10, p. 51.

LUMINI 1949. Ubaldo Lumini, *I danni di guerra al Patrimonio Artistico della Provincia di Arezzo e l'opera della Soprintendenza all'Arte*, Stabilimento grafico Zelli, Arezzo.

LUPI 1903. Clemente Lupi, *La casa pisana e i suoi annessi nel medio evo*, in «Archivio Storico Italiano», III, n. 231 (1903), pp. 73-101.

MACCABRUNI, ZARRILLI 2016. Loredana Maccabruni, Carla Zarrilli (a cura di), *Arno: fonte di prosperità, fonte di distruzione. Storia del fiume e del territorio nelle carte d'archivio*, Polistampa, Firenze.

MAGLIO 2016. Andrea Maglio, "Il coraggio dell'addio". *La ricostruzione del centro storico di Francoforte, 1945-1955*, in D. Cutulo, S. Pace (a cura di), *La scoperta della città antica. Esperienza e conoscenza del centro storico nell'Europa del Novecento*, Quodlibet, Roma, pp. 119-135.

MAINZ 2016. Alexander Mainz, *Das alte Düren im Bild*, Verlagsgruppe Mainz, Aachen.

- MAINZ 2017. Alexander Mainz, *Zerstörung und Wiederaufbau Dürens im Bild*, Verlag Günter Mainz, Aachen.
- MALLEGNI, PISANI PAGANELLI 2007. Francesco Mallegni, Paola Pisani Paganelli, *Ranieri. Il santo dell'acqua*, Felici editore, San Giuliano Terme.
- MALVALDI 2016. Elisabetta Malvaldi, *Mino Rosi e la rivista «Paesaggio». Una introduzione al dibattito artistico a Pisa nel secondo dopoguerra*, Tesi di laurea, Corso di laurea in Scienze dei Beni Culturali Università di Pisa, relatore: M. Patti.
- MANNONI 1994. Tiziano Mannoni, *Archeologia dell'Urbanistica*, All'insegna del Giglio, Sesto Fiorentino.
- MARANGONI 1933. Matteo Marangoni, *Saper vedere*, Treves, Milano.
- MARCHETTI 2002. Giovanna Marchetti, *Piccola storia*, ETS, Pisa.
- MARANGONI, OJETTI 1930. Matteo Marangoni, Ugo Ojetti, *La gratuité d'entré dans les musées italiens*, in «Mouseion», n. 10, pp. 51-57.
- MARINI CIARELLI 2011. Maria Vittoria Marini Ciarelli, *Il museo nel mondo contemporaneo. La teoria e la prassi*, Carocci Editore, Roma.
- MARTELLI 1871. Giuseppe G. Martelli, *Memoria dell'ingegnere architetto Giuseppe Martelli*, in *Sul proposto restauro del Tempio di Santa Maria della Spina di Pisa*, Le Monnier, Firenze.
- MARTINELLI 1993. Andrea Martinelli, *Pisa, urbanistica e architettura tra le due guerre*, ETS, Pisa.
- MARTINELLI, RUPI 1997. Andrea Martinelli, Ludovico Rupi, *Pisa, storia urbanistica*, Pacini, Pisa.
- MARTINI A, 2010. Alessandro Martini, *Sfogliando i musei, Architetture e politiche culturali*, Al lemandi, Torino.
- MARTINI A. 2011. Alessandro Martini, *Il museo italiano del XX secolo: cent'anni di progetti e architetture*, in *Rencontres du Léman Architecture et quotidien du musée*, ICOM, pp. 44-55.
- MARTINI G. C. 1969. Gerog Chistoph Martini, *Viaggio in Toscana (1725-1745)*, traduzione di Oscar Trumpy, Artioli, Modena.
- MASETTI 1964. Anna Rosa Masetti, *Pisa, storia urbana: piante e vedute dalle origini al secolo XX*, Istituto di Storia dell'Arte, Pisa.
- MASETTI 1965. Anna Rosa Masetti (a cura di), *Grafica italiana contemporanea nel Gabinetto disegni e Stampe dell'istituto di storia dell'arte dell'Università di Pisa*, Ed.di Comunità, Milano.
- MATTEONI 1985. Dario Matteoni, *Le città nella storia d'Italia. Livorno*, Laterza, Bari.
- MATZ, VOLLMER 2014. Reinhard Matz, Wolfgang Vollmer, *Köln nach dem Krieg: Leben Kultur Stadt. 1950-1990*, Die, Köln.
- MAZZI 2009. Maria Cecilia Mazzi, *20 musei anni '50. Spazio, forma, funzione*, Edifir, Firenze.
- MAZZOCCA 2021. Fernando Mazzocca (a cura di), *Grand Tour. Sogno d'Italia da Venezia a*

Pompei, catalogo della mostra, Palazzo Reale, Skirà, Milano.

MAZZONI, WOLFERS 1980. Paolo Mazzoni, Nancy Wolfer, *La Firenze di Giuseppe Martelli (1792-1876)*, Parretti Grafiche, Firenze.

MEDWIN 1824. Thomas Medwin, *Journal of the Conversations of lord Byron: note during a residence with hit Lordship at Pisa in the years 1821 and 1822*, Henry Colburn, London.

MEDWIN 1913. Thomas Medwin, *The life of Percy Bysshe Shelley*, Oxford University press, Oxford.

MELIS A., MELIS G. 1996. Alessandro Melis, Gianluigi Melis, *Architettura pisana dal Granducato lorenese all'Unità d'Italia*, ETS, Pisa.

MEUCCI 2014. Giuseppe Meucci, *Il giorno del diluvio. 4 Novembre 1966. L'alluvione a Pisa e in provincia*, ETS, Pisa.

MEUCCI 2019. Giuseppe Meucci, *L'Arno a Pisa, storie, personaggi, immagini*, Pacini, Pisa.

MIARELLI MARIANI 1984. Gaetano Miarelli Mariani, *Costruire sul costruito. I riferimenti storici e lo stato della questione*, in L. Ferrario (a cura di), *Costruire sul costruito*, Centre International d' experimentation artistique M. L. Jeanneret, Roma, pp. 13-20.

MICELI 2004. Nicola Miceli (a cura di), *Mimo Rosi, Pisa distrutta dalla guerra. Disegni e dipinti del 1944*, Bandecchi e Vivaldi, Pontedera.

MICHELUCCI 1975. Giovanni Michelucci, *La nuova città*, Tellini, Pistoia.

MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE 1921. Ministero della Pubblica Istruzione (a cura di), *Elenco degli edifici monumentali, XXIII, Provincia di Pisa*, Tipografia dell'Unione, Roma.

MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE DIREZIONE GENERALE DELLE ANTICHITÀ E DELLE BELLE ARTI 1950. Ministero della Pubblica Istruzione Direzione Regionale della antichità e belle arti (a cura di), *La ricostruzione del patrimonio artistico italiano*, La Libreria dello Stato, Roma.

MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, SOPRINTENDENZA AI MONUMENTI DI FIRENZE, PISTOIA, AREZZO, 1968. Ministero della Pubblica Istruzione, Soprintendenza ai Monumenti di Firenze, Pistoia, Arezzo, *Il restauro dei monumenti dal 1944 al 1968. Mostra in Orsanmichele, Firenze-settembre/ottobre 1968*, Giunti-Barbera, Firenze.

MOLATOLI 1972. Bruno Molatoli, *La protezione internazionale del patrimonio archeologico ed artistico*, Banco di Roma, Roma.

MONNOSI 1979. Antonio Monnosi (a cura di), *Pisa. Il restauro dell'Ex Monastero delle Benedettine*, Cassa di Risparmio di Pisa, Pisa.

MONTELLA 2014. Massimo Montella, *La costruzione del patrimonio culturale nazionale*, in «Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», a cura di P. Dragoni, n. 9, pp. 157-67.

MORBIDELLI 2021. Giuseppe Morbidelli, *Musei civici italiani tra tradizione e innovatività*, in «Il regime giuridico dei musei», a cura di G. Cerrina Feroni, S. Torricelli, Il Mulino,

- Bologna, pp. 89-92.
- MOROLLI 1990. Gabriele Morolli, *I classicismi di Giuseppe Pardini, architetto in Lucca, 1799-1884*, Alinea, Firenze.
- MOROLLI 2002. Gabriele Morolli (a cura di), *Alessandro Gherardesca. Architetto toscano del Romanticismo (Pisa 1777-1852)*, ETS, Pisa.
- MOROZZI F. 1762. Ferdinando Morozzi, *Dello stato antico e moderno del fiume Arno*, Stecchi, Firenze.
- MOROZZI G. 1979. Guido Morozzi, *Interventi di restauro*, Bonechi, Firenze.
- MOSTRA DI PITTURA CONTEMPORANEA 1947. *Mostra di pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra, Palazzo alla Giornata, luglio-agosto 1947, Pacini Mariotti, Pisa.
- MOUCHEL 2014. Didier Mouchel, *La reconstruction de la Normandie. 1945-1962. Archives photographiques du mur*, Editions des Falaises, Rouen.
- MOTTOLA MOLFINO 1991. Alessandra Mottola Molfino, *Il libro dei musei*, Allemandi, Torino.
- MUGNAINI 1999. Umberto Mugnaini, *Approdi, scali e navigazione del fiume Arno nei secoli*, Felici, Pisa.
- MÜNTZ 1899. Eugenio Muntz, *Firenze e la Toscana, paesaggi e monumenti, costumi e ricordi storici*, Treves, Milano.
- MUSACCHIO 1994. Matteo Musacchio (a cura di), *L'archivio della Direzione generale delle Antichità e Belle Arti (1860-1890). Inventario*, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, Roma.
- MUSEO COME ESPERIENZA SOCIALE 1972. *Il museo come esperienza sociale*, atti del convegno (Roma, 4-5-6 dicembre 1971), De Luca, Roma.
- MUSSO 1995. Stefano Musso, *Architettura, segni, misura. Repertorio di tecniche analitiche*, Progetto Leonardo, Bologna.
- MUSSO 2015a. Stefano F. Musso, *Conservare il Moderno: Franco Albini e il Museo del Tesoro di San Lorenzo*, in «Conservare il Moderno: Franco Albini e il Museo del Tesoro di San Lorenzo a Genova. Quaderno ANANKE», n. 5, pp. 12-38.
- MUSSO 2015b. Stefano F. Musso, *La conservazione del moderno. Albini e il Museo del Tesoro*, in BARTOLINI, BOGGERO 2015, pp. 1233-133.
- NADEIJE 2001. Laneyrie-Dagen Nadeije, *Un cas d'historiographie peu connu: Pise et la Toscane vues par les Rohault de Fleury*, in «Bulletin de la Société de l'histoire de l'Art français», pp. 181-201.
- NALDI, PELLEGRINI 2010. Monica Naldi, Emanuele Pellegrini (cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti. Il valore del patrimonio culturale. Scritti dal 1935 al 1987*, Felici, Pisa.
- NANNICINI CANALE, RAGGHIANI 1961. Giuliana Nannicini Canale, Carlo Ludovico Ragghianti (a cura di), *Dall'università alla scuola*, Ed. di Comunità, Milano.

- NIGRA 1894. Costantino Nigra (a cura di), *Le Comte de Cavour et la comtesse de Circourt. Lettres inédites*, Roux, Torino.
- NISTRI 1848. Giuseppe Nistri, *Nuova guida di Pisa e de' suoi contorni preceduta da cenni storici e dalla topografia della città, seguita da alcuni rapporti tra le monete, pesi e misure toscane con le estere, l'indicazione delle poste, alberghi ecc.*, Nistri, Pisa.
- NUGENT 1749. Thomas Nugent, *The Grand Tour*, Hawkins, London, 3° vol.
- NUTI G. 1953. Giancarlo Nuti, *La chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno in Pisa ed i suoi recenti ritrovamenti*, «Palladio», n. 4, pp. 177-184.
- NUTI G. 1980. Gianfranco Nuti, *I primi segni del Rinascimento ed il Brunelleschi a Pisa, Vicopisano e Volterra*, in G. De Angelis d'Ossat, F. Borsi, P. Ragionieri (a cura di), *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, Atti del convegno Internazionale di Studi, (Firenze, 16-22 ottobre 1977), vol. II, Centro Di, Firenze, pp. 839-851.
- NUTIL. 1981. Lucia Nuti, *I lungarni di Pisa*, Pacini, Pisa.
- NUTIL. 1986. Lucia Nuti, *Pisa, progetto e città 1814-1865*, Pacini, Pisa.
- NUTIL. 1992. Lucia Nuti, *Pisa, gli arredi pubblici*, Pacini, Pisa.
- NUTIL. 2008. Lucia Nuti, *I Lungarni di Pisa: da centro commerciale a passeggiata*, in C. M. Travaglini (a cura di), *La città e il fiume, sec. XIII-XIX*, École française de Rome, Roma, pp. 245-252.
- OCCHINI 1938. Pier Ludovico Occhini, *Chiese monumenti e difesa delle opere d'arte in tempo di guerra*, Senato del Regno, discorso del 25 marzo 1939, Tipografia del Senato, Roma.
- OCCHINI 1940. Pier Ludovico Occhini, *Recenti restauri aretini*, in *Atti e memorie dell'Accademia Petrarca di lettere. Arti e Scienze*, Tipografico Zelli, Arezzo, pp. 301-313.
- OJETTI 1935. Ugo Ojetti, *Expositions permanentes et expositions temporaires*, in *Muséographie: architecture et aménagement des musées d'art. Conférence internationale d'études, Madrid 1934*, vol. 1, Presses Modernes, Paris, pp. 292-293.
- PACCHIONI 1939. Guglielmo Pacchioni, *Coordinamento dei criteri museografici*, in «Le Arti», I, fasc. 2, dicembre 1938-gennaio 1939, pp. 149-155.
- PACINI 2010. Antonella Pacini, Giuseppe Maria Pacini, *Racconti di architettura, di monumenti, di restauri e di rinvenimenti, di ambienti urbani, di paesaggi*. Riccardo Pacini, ETS, Pisa.
- PALIAGA, RENZONI 1991. Franco Paliaga Stefani Renzoni, *Le chiese di Pisa Guida alla conoscenza del patrimonio artistico*, ETS, Pisa.
- PANAJIA 1996. Alessandro Panajia, *Il Casino dei Nobili. Famiglie illustri, viaggiatori, mondanità a Pisa tra Sette e Ottocento*, ETS, Pisa.
- PANAJIA 2004. Alessandro Panajia, *I palazzi di Pisa nel manoscritto di Girolamo Camici Roncioni*, ETS, Pisa.
- PANAJIA 2015. Alessandro Panajia (a cura di), *Je vous écris de Pise. Pisa nel carteggio di una famiglia francese dell'Ottocento (1833-1845)*, ETS, Pisa.

- PANAJIA, RENZONI 2012. Alessandro Panajia, Stefano Renzoni, *A spasso lungo l'Arno Redingote, cilindri e trine nella Pisa dell'Ottocento*, catalogo della mostra, Museo della Grafica, Palazzo Lanfranchi, Pisa 8 dicembre 2012 - 2 aprile 2013, ETS, Pisa.
- PANAJIA, VEZZOSI 1994. Alessandro Panajia, Guglielmo Vezzosi, *Memorie di famiglia. Storia, curiosità, aneddoti e cronache di antiche casate pisane*, ETS, Pisa.
- PANATO 2013. Elisa Panato, *Il contributo di Carlo L. Ragghianti nella Ricostruzione postbellica*, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte, Pacini, Lucca.
- PANATTONI 2004a. Rita Panattoni, *Ridolfo Castinelli (1791-1859). Architetto e ingegnere negli anni del Risorgimento. Progetti e realizzazioni per committenti privati*, in «Bollettino degli ingegneri», n. 3, pp. 3-10.
- PANATTONI 2004b. Rita Panattoni, *Ridolfo Castinelli (1791-1859). Architetto e ingegnere negli anni del Risorgimento. Progetti e realizzazioni per committenti privati*, Pacini, Pisa.
- PANE A. 2007a. Andrea Pane, *Il vecchio e il nuovo nelle città italiane: Gustavo Giovannoni e l'architettura moderna*, in FERLENGA, VASSALLO, SCHELLINO 2007, pp. 215-231.
- PANE A. 2007b. Andrea Pane, *Roberto Pane (1897-1987)*, in «Ananke», 2007, n. 50-51, pp. 24-33.
- PANE A. 2008. Andrea Pane, *“L'inserzione del nuovo nel vecchio”. Brandi e il dibattito sull'architettura moderna nei centri storici (1956-64)*, in A. Cangelosi, M. R. Vitale (a cura di), *Brandi e l'architettura*, Atti della giornata di studio, Siracusa, 30 ottobre, Grafica Saturnia, Siracusa, pp. 307-325.
- PANE R. 1944. Roberto Pane, *Il restauro dei monumenti*, in «Aretusa», n. 1, pp. 68-79.
- PANE R. 1956. Roberto Pane, *Restauro e problemi di ambiente*, in «Architettura e restauro», n. 6, pp. 18-25.
- PANE R. 1956. Roberto Pane, *Città antiche ed edilizia nuova*, in «La pianificazione intercomunale», Atti del VI Congresso Nazionale di Urbanistica, (Torino, 18-21 ottobre 1956), INU, Roma, pp. 450-469.
- PANE R. 1982. Roberto Pane, *Antico e nuovo*, Arte tipografica, Napoli.
- PAOLETTI 1987. Paolo Paoletti, *Il ponte Santa Trinità com'era e dov'era, dalla distruzione del 1944 al ritrovamento della testa della primavera del 1961*, Becocchi, Firenze.
- PAOLETTI 1992. Paolo Paoletti, *Firenze. Giorni di guerra. Testimonianze, documenti e fotografie inedite*, Ponte alle Grazie, Firenze.
- PAOLUCCI 1996. Antonio Paolucci, *A che cosa serve il museo? Siamo in pieno blackout semantico*, «Il Giornale dell'Arte», n. 147, settembre.
- PAPINI 1912. Roberto Papini (a cura di), *Catalogo delle cose di antichità. Pisa*, Ministero dell'Istruzione, Calzone, Roma.
- PASQUALETTI 1998. Roberto Pasqualetti (a cura di), *Palazzo Gambacorti a Pisa: un restauro in cantiere*, Electa, Milano.

PASQUALETTI, LEONI 2017. Mario Pasqualetti, Maria Manuela Leoni, *Pisa ritrovata: la città storica dall'A alla Z dopo il PIUSS*, Skira, Milano.

PATETTA 1968. Luciano Patetta, *L'architettura dell'ecclettismo: fonti, storie e modelli. 1750-1900*, Città Studi, Milano.

PAVONI 2009. Rosanna Pavoni, *Case museo in Italia. Nuovi percorsi di cultura. Poesia, storia, arte, architettura, musica, artigianato, gusto, tradizioni*, Gangemi, Roma.

PELLEGRINI 2005. Emanuele Pellegrini, «... aver detto male di Garibaldi». Carlo Ludovico Ragghianti e Adolfo Venturi, in «Annali di critica d'arte», n. 1, pp. 255-287.

PELLEGRINI 2018. Emanuele Pellegrini, *Storico dell'arte e uomo politico. Profilo biografico di Carlo Ludovico Ragghianti*, ETS, Pisa.

PERA 1936. Luigi Pera, *Il razionalismo e l'architettura pisana*, Pacini Mariotti, Pisa.

PERA 1937. Luigi Pera, *L'architettura civile del periodo medievale a Pisa*, Istituto di Architettura e Ingegneria di Pisa, Pisa.

PERELLI 1774. Tommaso Perelli, *Ragionamento sopra la campagna pisana (1740)*, in «Raccolta d'autori che trattano del moto dell'acque», Cambiagi, Firenze.

PEROGALLI 1954. Carlo Perogalli, *Architettura e restauro; esempi di restauro eseguiti nel dopoguerra*, Görlich, Milano.

PERRY 1865. Francesco Perry, *Sugli ingrandimenti ed abbellimenti della città di Pisa proposti dall'ill.mo sig. cav. gonfaloniere Del Punta*, Citi, Pisa.

PESENTI 1990. Serena Pesenti, *La tutela istituzionale dei monumenti a Firenze: la prima "Commissione Conservatrice dei Monumenti Storici e di Belle Arti"*, Tesi di dottorato in Conservazione dei Beni Architettonici, Politecnico di Milano, relatore: A. Bellini.

PESENTI 1996. Serena Pesenti, *La tutela dei monumenti a Firenze. Le Commissioni conservatrici (1860-1891)*, Guerini Milano.

PESENTI 2000. Serena Pesenti, *Luigi Del Moro*, in «Allgemeines Künstler Lexikon», XXV, Saur, Leipzig, pp. 513-514.

PESENTI 2008. Serena Pesenti, *1945. Milano, Italia. Restauro, Urbanistica, architettura. Prime considerazioni per una lettura del dibattito*, in TRECCANI 2008, pp. 211-244.

PICON 1996. Antoine Picon (a cura di), *La ville et la guerre*, Éd. de l'Imprimeur, Besançon.

PICOTTI 1987. Maria Clotilde Picotti, *Le giornate di Pisa dal 18 giugno al 2 settembre 1944*, Vigo Corsi, Pisa.

PIERONI 1969. Piero Pieroni, *Firenze: gli anni terribili dal 1940 all'emergenza*, Bonechi, Firenze.

PIEROTTI 2001. Piero Pierotti, *Deotisalvi, L'architetto pisano del Secolo d'oro*, Pacini, Pisa.

PIEROTTI 2003. Piero Pierotti, (a cura di), *Pisa e le sue acque. Viaggio fotografico fra due millenni*, Alinari, Firenze.

- PIOVENE 1957. Guido Piovene, *Viaggio in Italia*, Mondadori, Milano.
- PINNA 2016. Sergio Pinna (a cura di), *Pisa e l'Arno: a mezzo secolo dall'alluvione del 1966*, Aracne, Canterano.
- PISA, MODERNITÀ DI UNA CITTÀ 1981. *Pisa, modernità di una città antica*, «Parametro», n. 96, Faenza Editrice SPA, Faenza.
- PISTELLI 2012. Alessandra Pistelli, *Palazzo Pretorio di Pisa. Restauro delle facciate e riqualificazione degli spazi interni*, Tesi di laurea, Facoltà d'Ingegneria di Pisa, relatore: P. Ruschi, M. G. Bevilacqua, R. Pasqualetti, G. Masiello.
- PISTOLESI 1954. Enrico Pistolesi, *Distruzione e rinascita*, in *Pisa nel suo martirio e nella sua rinascita. 2 settembre 1944 - 2 settembre 1954*, Pacini Mariotti, Pisa, pp. 16-18.
- PIZZANELLI 1909. Antonio Pizzanelli, *Nuova guida storica ed artistica di Pisa e dintorni*, Pizzanelli, Pisa.
- POLI, VILLANI 1995. Fabrizio Poli, Giulio Villani, *Chiese toscane: cronache di Guerra 1940-1945*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze.
- POLLONI 1837. Bartolomeo Polloni, *Catalogo delle opere di pittura, modelli in gesso e altri oggetti riuniti nella I. E. R. Accademia di Belle Arti di Pisa*, Pieraccini, Pisa.
- POLSI 1984. Alessandro Polsi, *Possidenti e nuovi ceti urbani: l'élite politica di Pisa nel ventennio post-unitario*, in «Quaderni storici», n. 56, pp. 493-516.
- PONCELET 2008. François Poncelet, *Regards actuels sur la muséographie d'entre-deux-guerres*, «CeroArt. Conservation, exposition, restauration», Revue électronique, n. 2/2008 <https://creativecommons.org/licenses/byncnd/4.0/>.
- POULOT 2005. Dominique Pulent, *Musée et muséologie*, La Découverte, Paris.
- PRATELLI 1946. Gino Pratelli, *Dannoso ritardo dei piani di ricostruzione*, in «La Nuova Città», n. 6-7, pp. 46-50.
- PUSATERI 2018. Patrice Pusateri, *Rouen: la reconstruction*, Connaissance du patrimoine de Haut-Normandie, Rouen.
- QUATREMÈRE DE QUINCY 1796. Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, Francisco de Miranda, *Lettres sur Le préjudice qu'occasionneroient aux Arts et à la Science, le déplacement des monumens de l'art de l'Italie, le démembrement de ses Ecoles, et la spoliation de ses Collections, Galeries, Musées*, Desenne, Paris.
- QUATREMÈRE DE QUINCY 1832. Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture, comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art*, Librairie d'Adrien Le Clere, Paris.
- RAGGHIANI 1946. Carlo Ludovico Ragghianti, *Genio Civile e Soprintendenze ai Monumenti*, in «La Nuova città», n. 6-7, pp. 263-289.

RAGGHIANI 1946. Carlo Ludovico Ragghianti, *I problemi della ricostruzione urbanistica*, in «La Nuova Città», n. 6-7, pp. 3-28.

RAGGHIANI 1949. Carlo Ludovico Ragghianti, *Architettura lucchese e architettura pisana*, in «Critica d'arte», n. 8, pp. 168-172.

RAGGHIANI 1969. Carlo Ludovico Ragghianti, *L'Arte in Italia - Dal secolo XII al secolo XIII*, Casini, Roma.

RAGGHIANI 1974. Carlo Ludovico Ragghianti, *Arte, fare, vedere, dall'arte al museo*, Vallecchi, Firenze.

RAGGHIANI 1975. Carlo Ludovico Ragghianti, *Disegno della liberazione italiana*, Vallecchi, Firenze.

RAGGHIANI 1984. Carlo Ludovico Ragghianti, *Il museo nel mondo contemporaneo concezioni e proposte*, Atti del 2° Convegno Internazionale di Museologia, (Firenze, 26-30 maggio 1982), Edizioni Scientifiche Italiane, Firenze.

RICCI 1904. Corrado Ricci, *Il Palazzo Pubblico di Siena e la Mostra dell'Antica Arte Senese*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo.

REDI 1989. Fabio Redi, *Edilizia medievale in Toscana*, Edifir, Firenze.

REDI 1991. Fabio Redi, *Pisa com'era: archeologia, urbanistica e strutture medievali*, Liguori, Napoli.

REDI 2000. Fabio Redi (a cura di), *Pisa: la città, le chiese, le case, le cose*, Silvana, Cinisello Balsamo.

REDI 2009. Fabio Redi, *Palazzo Blu, restauro d'arte e cultura*, Pacini, Pisa.

RENZONI 1990. Stefano Renzoni, *Gli esordi dell'Accademia di Belle Arti in Pisa (1812-1850)*, in «Bollettino Storico Pisano», n. 61, pp. 159-175.

RENZONI 1993. Stefano Renzoni, *L'Accademia di belle arti di Pisa tra il 1850 e il 1878*, in «Bollettino storico pisano», n. 62, 1993, pp. 327-356.

RENZONI 1997. Stefano Renzoni, *Pittori e scultori attivi a Pisa nel XIX secolo*, Pacini, Pisa.

RENZONI 2006. Stefano Renzoni, *Per una storia del Museo civico di Pisa (1893-1943). Una traccia*, in «Bollettino storico pisano», n. 7, pp. 335-360.

RENZONI 2014. Stefano Renzoni (a cura di), *Pisa bombardata, Pisa liberata. Il dramma della città bombardata raccontato da alcuni artisti pisani: 31 Agosto 1943-2 Settembre 1944*, ETS, Pisa.

RENZONI 2016. Stefano Renzoni, *Palazzo Blu e le sue collezioni*, ETS, Pisa.

RENZONI 2018. Stefano Renzoni, *Pittori e dipinti del Novecento pisano*, Pacini, Pisa.

RICCERI 2019. Camilla Ricceri, *Le Navi Antiche di Pisa: un modello museale per la valorizzazione del territorio*, Tesi di laurea, Progettazione e Gestione dei Sistemi Turistici Mediterranei, Università di Pisa, relatore: A. Muzzi.

- RICCO 2011. Antonello Ricco, *Tasse e tessere d'ingresso in musei, gallerie, scavi e monumenti governativi del Regno d'Italia (1875-1939)*, in «Aedon», n. 3, pp. 1127-1345.
- RINALDI 2011. Simona Rinaldi, *I monumenti italiani e la guerra*, in M. G. Fadiga (a cura di), *Protezione e recupero del patrimonio culturale durante i conflitti*, Atti della Conferenza alla biblioteca di archeologia e storia dell'arte (Roma, 23 novembre 2009), Fondazione Ranieri di Sorbello, Roma, pp. 69-87.
- ROHAULT DE FLEURY 1862. Georges Rohault de Fleury, *Edifices de Pise relevés, dessinés et décrits par Georges Rohault de Fleury*, Bance, Paris.
- ROHAULT DE FLEURY 1866. Georges Rohault De Fleury, *Les monuments de Pise au Moyen Age*, Morel, Paris.
- ROHAULT DE FLEURY 1874. Georges Rohault De Fleury, *La Toscane au moyen âge. Lettres sur l'architecture civile et militaire en 1400*, Morel, Paris.
- ROSSI 1985. Franco Rossi, *Difficile ricostruire*, in «Notiziario», n. 114, pp. 43-47.
- RUSKIN 1981. John Ruskin, *Le Sette Lampade dell'Architettura*, Jaca Book, Milano.
- RUSKIN 1992. John Ruskin, *Praeterita*, prefazione di V. Woolf, traduzione di M. Croci Gulì, G. De Pasquale, Novecento, Palermo.
- RUSKIN 1956. John Ruskin, *The Diaries, Selected and Edited by Joan Evans and John Howard Whitehouse, 1835-1847*, Clarendon Press, 3 voll., Oxford.
- RUSSO 2011. Valentina Russo, *Ruderi di guerra nella dimensione urbana. Conservazione, integrazione, sostituzione in ambito italiano (1975-2010)*, in CASIELLO 2011a, pp. 127-151.
- RUSSO KRAUSS 2016. Giovanna Russo Krauss, *L'alba della ricostruzione. Tutela, restauro, urbanistica negli anni della direzione generale di Ranuccio Bianchi Bandinelli (1944-1948)*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli Federico II, relatore: A. Pane.
- RUSSOLI 1972. Franco Russoli, *Il museo come elemento attivo nella società*, in *Il museo come esperienza sociale*, pp. 79-83.
- RUSSOLI 1981. Franco Russoli, *Il museo nella società*, Feltrinelli, Milano.
- RUSSOLI, TOLAINI 1947. Franco Russoli, Emilio Tolaini (a cura di), *Mostra della scultura pisana del Trecento*, catalogo della mostra, Museo di San Matteo, maggio-ottobre 1947, Pisa.
- SAINATI 1991. Fabrizio Sainati (a cura di), *Pisa, Il rilievo della città di Massimo Carmassi*, Alinea, Firenze.
- SALMI 1926. Mario Salmi, *L'architettura romanica in Toscana*, Bestetti e Tuminelli, Milano.
- SALMI 1930. Maio Salmi, *Architettura romanica in Toscana*, Bestetti e Tuminelli, Milano-Roma.
- SALVATORI 2014. Enrica Salvatori (a cura di), *Studi di storia degli insediamenti in onore di Gabriella Garzella*, Pacini, Pisa.
- SANPAOLESI 1935. Piero Sanpaolesi, *Le transport et l'emballage des objets pour l'Exposition d'art italienne à Paris*, in «Mouseion», vol. 29-30, pp. 127-131.

SANPAOLESI 1946. Piero Sanpaolesi, *Prefazione alla mostra della scultura pisana*, in *Mostra della scultura pisana del Trecento*. Pisa, Museo di San Matteo, Lischi, Pisa, pp. IX-XIII.

SANPAOLESI 1949. Piero Sanpaolesi, *Tipi di lucernari per illuminazione dei musei*, in «Bollettino D'Arte», XXXIV, fasc. III, serie IV, luglio-settembre 1949, Roma, pp. 280-283.

SANPAOLESI 1953. Piero Sanpaolesi, *Aggiunte al Brunelleschi*, in «Bollettino d'Arte», n. 38, pp. 225-232.

SANPAOLESI 1954. Piero Sanpaolesi, *Monumenti di Pisa e la guerra*, in *Pisa nel suo martirio e nella sua rinascita. 2 settembre 1944 - 2 settembre 1954*, Pacini Mariotti, Pisa, pp. 23-25.

SANPAOLESI 1955. Piero Sanpaolesi, *Vicende di monumenti livornesi durante la guerra*, «Rivista di Livorno», I-II, pp. 62-68.

SANPAOLESI 1956. Piero Sanpaolesi, *La lanterna di S. Maria del Fiore e il suo modello ligneo*, in «Bollettino d'arte», XLI, pp. 11-29.

SANPAOLESI 1962a. Piero Sanpaolesi, *Attualità del Museo*, in *XI Triennale di Milano, Mostra di museologia. Esposizione fotografica di allestimenti museali*, Arti Grafiche Crespi, Milano, pp. 49-50.

SANPAOLESI 1962b. Piero Sanpaolesi, *Il Duomo di Pisa*, Sedea Sansoni, Firenze.

SANPAOLESI 1962c. Piero Sanpaolesi, *Brunelleschi*, Edizioni per il Club del Libro, Milano.

SANPAOLESI 1948. Piero Sanpaolesi, *Brunelleschi e Donatello nella sacristia vecchia di San Lorenzo*, Nistri Lischi, Pisa.

SANPAOLESI 1973. Piero Sanpaolesi, *Discorso sulla metodologia generale del restauro dei monumenti*, Edam, Firenze.

SANPAOLESI 1980. Piero Sanpaolesi, *Le conoscenze tecniche del Brunelleschi*, in G. De Angelis d'Ossat, F. Borsi, P. Ragionieri (a cura di), *Filippo Brunelleschi, la sua opera e il suo tempo*, Atti del Convegno Internazionale di studi Brunelleschiani, (Firenze, 16-22 ottobre 1977), vol. I, Centro Di, Firenze, pp. 145-160.

SARDO 1845. Ranieri Sardo, *Cronaca pisana dall'anno 962 sino al 1400*, Archivio Storico italiano, VI, n. 2, pp. 73-244.

SARDO, BANTI 1963. Ranieri Sardo, Ottavio Banti, *Cronaca di Pisa*, Istituto storico italiano per il Medio Evo, Roma.

SCHAER 1992. Roland Schaer, *L'invention des musées*, Gallimard, Paris.

SCHANDEIN 1882. Carl Schandain, *Pisa als klimatischer kurort: Für Ärzte und Eilbedürftige*, Braumüller, Wien.

SCHEYER 1931. E. Scheyer, *Les musées allemands et les Expositions de 1920 à 1930*, in «Mouseion», XV, n. 3, pp. 77-87.

SCHUBRING 1902. Paul Schubring, *Pisa*, Seemann, Leipzig.

SCHÜLLER 2011. Hans Schüller, *Mayen zwischen Zerstörung und Wiederaufbau*, Sutton, Erfurt.

- SETTIS 2002. Salvatore Settis, *Italia S.p.A. L'assalto al patrimonio culturale*, Einaudi, Torino.
- SETTIS 2014. Salvatore Settis, *Anche i musei muoiono*, in «Il giornale dell'arte», n. 344, luglio.
- SEVERN, DEARDEN 1967. Arthur Severn, James S. Dearden, *The Professor: Arthur Severn's Memoir of John Ruskin*, Allen & Unwin, London.
- SEZIONE DELLE RELAZIONI PUBBLICHE COMMISSIONE ALLEATA 1945. Sezione delle relazioni pubbliche Commissione Alleata, *Resoconto dell'attività svolta dal Governo Militare Alleato*, Istituto Romano di arti grafiche Tumminelli, Roma.
- SFORZA 1894. Carlo Sforza, *Al nuovo museo civico pisano*, in «L'illustrazione italiana», XXI, n. 50, pp. 395-396.
- SHAPIRO 1972. Harold I. Shapiro, *Ruskin in Italy: letters to his parents 1845*, Oxford University Press, Oxford.
- SIA 1908. Società Italiana Albergatori (a cura di), *Guide du voyageur en Italie*, SAIGA, Genova.
- SIMONELLI 2008. Raffaella Simonelli, *Confrontarsi con le "preesistenze": teoria e prassi dei Piani di Ricostruzione post-bellica in Italia*, CLUP, Milano.
- SIMONESCHI 1897. Luigi Simoneschi, *Discorso per la solenne inaugurazione della Mostra d'arte sacra antica*, Mariotti, Pisa.
- SIMONESCHI 1906. Luigi Simoneschi, *Catalogo del Museo Civico di Pisa*, Tipografia Municipale Pisana, Pisa.
- SHELLEY 1824. Percy Bysshe Shelley, *Posthumous Poem*, John and Henry Hunt, London.
- SOMMER 1877. Giorgio Sommer, *Souvenir de voyages 1870-77*, Paris.
- SPINOSA 2011. Arianna Spinosa, *Piero Sanpaolesi. Contributi alla cultura del restauro del Novecento*, Alinea, Firenze.
- STRAFFORELLO 1896. Gustavo Strafforello, *La Patria – Geografia dell'Italia – Massa e Carrara, Lucca, Pisa e Livorno*, Unione Tipografico-Editrice, Torino.
- STARKE 1833. Mariana Starke, *Travels in Europe: For the Use of Travellers on the Continent and Likewise in the Island of Sicily: to which is Added an Account of the Remains of Ancient Italy and Also of the Roads Leading to Those Remains*, Murray, London.
- SUPINO 1894. Igino Benvenuto Supino, *Catalogo del Museo Civico di Pisa*, Nistri, Pisa.
- SUPINO 1895. Igino Benvenuto Supino, *Il Museo Civico di Pisa*, in «Gallerie Nazionali Italiane», I, pp. 102-112.
- SUPINO 1905. Igino Benvenuto Supino, *Pisa*, Istituto Italiano di Arti Grafiche, Bergamo.
- TABANI 1845. Giuseppe Tabani, *Nuova guida di Pisa e de' suoi contorni preceduta da alcune struzioni ai viaggiatori da cenni storici e dalla topografia della città*, Nistri, Pisa.
- TANFANI CENTOFANTI 1871. Leopoldo Tanfani Centofanti, *Notizie inedite di Santa Maria del Pontenovo*, Nistri, Pisa.

TANFANI CENTOFANTI 1885. Leopoldo Tanfani Centofanti, *Sant'Andrea in Chinzica e la prima Cittadella edificata in Pisa dai Fiorentini*, Pisa.

TANGHERONI 2003. Marco Tangheroni (a cura di), *Pisa e il Mediterraneo. Uomini, merci e idee dagli Etruschi ai Medici*, Skira, Milano.

TARASSINA 2007. Marilena Tarassina, *Firenze 1944-45: danni di guerra*, Sillabe, Firenze.

TARPINO 2008. Antonella Tarpino, *Geografie della memoria. Case, rovine, oggetti quotidiani*, Einaudi, Torino.

TITI 1751. Pandolfo Titi, *Guida per il passeggero dilettante di pittura, scultura, ed architettura nella città di Pisa fatta dal Cavaliere Pandolfo Titi Nobile della Città di San Sepolero. Dedicata all'Eccelesi, ed Illustrissimi Sigg. Priori, e Magistrato della suddetta città di Pisa*, Lucca.

TOGNARINI 2006. Ivan Tognarini, *Livorno nel XX secolo, gli anni cruciali di una città tra fascismo, resistenza e ricostruzione*, Polistampa, Firenze.

TOLAINI 1979. Emilio Tolaini, *Forma Pisarum. Storia urbanistica della città di Pisa, problemi e ricerche*, Nistri Lischi, Pisa.

TOLAINI 1992. Emilio Tolaini, *Le città nella storia d'Italia*, Pisa, Laterza, Bari.

TOLAINI 2005. Emilio Tolaini, *I ponti di Pisa*, ETS, Pisa.

TOLAINI 2006. Emilio Tolaini, *L'arte dalle rovine. A sessant'anni dalla Mostra della Scultura Pisana del Trecento*, ETS, Pisa.

TOLAINI 2007. Emilio Tolaini, *Pisa: la città e la storia*, ETS, Pisa.

TOLAINI 2008. Emilio Tolaini., *La Mostra di scultura pisana del Trecento. Pisa 1946-1947*, in E. Castelnovo, A. Monciatti (a cura di), *Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni d'arte medievale*, Edizioni della Normale, Pisa, pp. 213-236.

TONGIORGI TOMASI 2005. Lucia Tongiorgi Tomasi (a cura di), *Il palazzo alla Giornata. Storia e memorie della sede dell'Università di Pisa*, Edizioni Plus, Pisa.

TONGIORGI TOMASI, TOSI, TONGIORGI 1990. Lucia Tongiorgi Tomasi, Alessandro Tosi, Fabio Tongiorgi, *La Toscana descritta. Incisori e viaggiatori del Settecento*, Pacini, Pisa.

TORCHIO 2007. Fabio Torchio, *Pèleo Bacci*, in «Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)», Bononia University Press, Bologna.

TOSI 2004. Lucia Tosi, *Pisa e il suo territorio: tra cartografia e vedutismo dal XV al XIX secolo*, Edizioni Plus, Pisa.

TRAVAGLINI 2008. Carlo M. Travaglini (a cura di), *La città e il fiume, sec. XIII-XIX*, École française de Rome, Roma.

TRECCANI 2011. Gian Paolo Treccani, *La ricostruzione narrata. Esperienze e testimonianze negli scritti di restauro d'architettura nel dopoguerra*, in DE STEFANI, COCCOLI 2011, pp. 80-120.

TRECCANI 2007. Gian Paolo Treccani, *Monumenti alla guerra. Città, danni bellici e ricostruzione nel secondo dopoguerra*, FrancoAngeli, Milano.

- TUCKER 2000. Paul Tucker, *Ruskin studia i primitivi: i taccuini inediti del 1845*, in «Annali di Lettere. Scuola Normale Superiore», quaderni 1-2, pp. 357-373.
- VALÉRY 1923. Paul Valéry, *Le problème des musées*, in «Œuvres», Gallimard, Paris, voll. 2, pp. 1290-1293.
- VASSALLO 1975. Eugenio Vassallo, *Centri antichi. 1861-1974. Note sull'evoluzione del dibattito*, in «Restauro», n. 19, 1975, pp. 3-95.
- VAYSSIÈRE 2009. Bertrand Vayssière, *Relever la France dans les après-guerres: reconstruction ou réaménagement?*, in «Guerres mondiales et conflits contemporains», n. 236, pp. 45-60.
- VEDOVATO 1946. Giuseppe Vedovato, *Tre studi: La legislazione tedesca nei territori occupati d'Occidente. La protezione internazionale dei monumenti storici contro le offese aeree. La punizione dei crimini di guerra*, Sansoni, Firenze.
- VENTURI 1882. Adolfo Venturi, *La Regia Galleria Estense*, Panini, Modena.
- VERDIER, CATTOIS 1855. Aymar Verdier, François Cattois, *Architecture civile et domestique au Moyen age, et à la Renaissance*, Didron, Paris, 2 voll.
- VERNE 1931. Henri Verne, *L'art de visiter les musées*, in «Museum», XIII-XIV, n. 1-2, pp. 139-142.
- VIGNI 1949. Giorgio Vigni, *Pittura de Due e Trecento nel Museo di Pisa*, Palumbo, Pisa.
- VIGNI 1950. Giorgio Vigni, *Pittura pisana del Due e Trecento*, Palumbo, Palermo.
- VINCENT 1943. Jean Vincent, *La reconstruction des villes et des immeubles sinistrés après la guerre de 1940*, Bisshop, Paris.
- VIOLLET-LE-DUC 1854. Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du xie au xvie siècle*, Bance, Paris.
- VITALE 2011. Maia Rosaria Vitale, «Il tempo della solitudine». Istituzioni per la tutela dei monumenti in Sicilia prima e dopo la guerra, in «Lexicon. Storia e architettura in Sicilia nel Mediterraneo», n. 12, Caracol, Palermo, pp. 11-20.
- WILLESME 2003. Jean-Pierre Willesme, *Hubert Rohault de Fleury, (1777-1846), l'économie jointe aux convenances*, in «Livraisons d'histoire de l'architecture et des arts», n. 5, pp. 95-105.
- WOOLF 1953. Leonard Woolf (a cura di), *A Writer's Diary: Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf*, The Hogarth press, London.
- XI TRIENNALE DI MILANO. MOSTRA DI MUSEOLOGIA. ESPOSIZIONE FOTOGRAFICA DI ALLESTIMENTI MUSEALI. 1957. *XI Triennale di Milano, Mostra di museologia. Esposizione fotografica di allestimenti museali*, Arti Grafiche Crespi, Milano.
- ZAMPERI 1994. Laura Zamperi, *Pisa nell'Ottocento: testimonianze iconografiche a stampa del mutamento della città*, Bandecchi e Vivaldi, Pontedera.
- ZANGHERI 1984. Luigi Zangheri (a cura di), *Alla scoperta della Toscana lorenese: l'architettura di Giuseppe e Alessandro Manetti e Carlo Reishammer*, Edam, Firenze.

ZEVI 1971. Bruno Zevi, *Gli umanisti prevalgono sugli ingegneri*, in «Cronache di architettura», n. 1/72, pp. 45-47.

ZEVI 1945. Bruno Zevi, *L'insegnamento delle costruzioni di guerra americane per l'Italia*, in «Rassegna del Primo Convegno Nazionale per la ricostruzione edilizia, Milano 14-16 dicembre 1945», Officina Grafica F.lli Marinoni, Milano.

ZOCCO 2015. Salvatore Zocco, *Giovanni Michelucci Architetture pisane*, Tesi di dottorato, Facoltà di Architettura, Università degli Studi di Firenze, relatore: P. Zermani.

Abbreviazioni

Archivio Piero Sanpaolesi, Firenze, APSFi.

Università di Firenze, Archivio Fotografico Restauro, UNIFI-A-FR.

Archivio Alinari Firenze, AAFi.

Archivio Centrale dello Stato, Roma (Ministero per i Beni culturali e ambientali 1946-1994; Ufficio risarcimento danni di guerra, 1915-1945; Ministero del tesoro, Ragioneria generale dello Stato, Ufficio danni di guerra), ACS, Roma.

Archivio della Soprintendenza di Pisa, AGSPi.

Archivio Storico Disegni Soprintendenza di Pisa, ADSPi.

Archivio Fotografico Soprintendenza Pisa, AFSPi.

Biblioteca Comunale Pisa, BCPi.

Archivio Storico Comune di Pisa, ASCPi.

Archivio Comune di Pisa, ACPi.

Archivio di Stato di Pisa, ASPi.

Archivio Fondazione Ragghianti, Lucca, AFRLU.

Galleria Arte Moderna Comune Viareggio, GAMCV.

Bibliothèque Nationale de France, BNF.

Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, MAP.

Titoli pubblicati

1. Alessandro Brodini, *Lo luav ai Tolentini: Carlo Scarpa e gli altri. Storia e documenti*, 2020
2. Letizia Dipasquale, *Understanding Chefchaouen. Traditional knowledge for a sustainable habitat*, 2020
3. Vito Getuli, *Ontologies for Knowledge modeling in construction planning. Theory and Application*, 2020
4. Lamia Hadda, *Médina. Espace de la Méditerranée*, 2021
5. Letizia Dipasquale, Saverio Mecca, Mariana Correia (eds.), *From Vernacular to World Heritage*, 2020
6. Sarah Robinson, Juhani Pallasmaa (a cura di), traduzione e cura dell'edizione italiana di Matteo Zambelli, *La mente in architettura. Neuroscienze, incarnazione e il futuro del design*, 2021
7. Magda Minguzzi, *The Spirit of Water. Practices of cultural reappropriation. Indigenous heritage sites along the coast of the Eastern Cape-South Africa*, 2021
8. Rita Panattoni, *I mercati coperti di Giuseppe Mengoni. Architettura, ingegneria e urbanistica per Firenze Capitale*, 2021
9. Stefano Follesa, *Il progetto memore. La rielaborazione dell'identità dall'oggetto allo spazio*, 2021
10. Monica Bietti, Emanuela Ferretti (a cura di), *Il granduca Cosimo I de' Medici e il programma politico dinastico nel complesso di San Lorenzo a Firenze*, 2021
11. Giovanni Minutoli, *Rocca San Silvestro. Restauro per l'archeologia*, 2021
12. Juhani Pallasmaa (a cura di), traduzione e cura dell'edizione italiana di Matteo Zambelli, *L'architettura degli animali*, 2021
13. Giada Cerri, *Shaking Heritage. Museum Collections between Seismic Vulnerability and Museum Design*, 2021
14. Margherita Tufarelli, *Design, Heritage e cultura digitale. Scenari per il progetto nell'archivio diffuso*, 2022
15. Lamia Hadda, Saverio Mecca, Giovanni Pancani, Massimo Carta, Fabio Fratini, Stefano Galassi, Daniela Pittaluga (eds.), *Villages et quartiers à risque d'abandon. Stratégies pour la connaissance, la valorisation et la restauration*, 2022
16. Flavia Giallorenzo, Maddalena Rossi, Camilla Perrone (a cura di), *Social and Institutional Innovation in Self-Organising Cities*, 2022
17. Eleonora Trivellin, *Design driven strategies. Visioni a confronto*, 2022
18. Giuseppe Alberto Centauro, David Fanfani, *La Fattoria Medicea di Cascine di Tavola. Un Progetto Integrato di Territorio per la rigenerazione patrimoniale di un paesaggio vivente*, 2022
19. Matteo Zambelli, *La conoscenza per il progetto. Il case-based reasoning nell'architettura e nel design*, 2022
20. Massimo Carta, Maria Rita Gisotti, *Six projets pour l'urbanisme euroméditerranéen. Sei progetti per l'urbanistica euromediterranea*, 2022
21. Giuseppina Forte, Kuan Hwa (eds), *Embodying Peripheries*, 2022
22. Susanna Caccia Gherardini, *Il palazzo in mezzo a una selva millenaria. Villa Borbone a Viareggio: progetto di conoscenza / The palace in the middle of a thousand-year old forest. Bourbon Villa in Viareggio: knowledge and conservation project*, 2022
23. Gianluca Belli, Fabio Lucchesi, Paola Raggi, *Firenze nella prima metà dell'Ottocento. La città nei documenti del Catasto Generale Toscano*, 2022
24. Sofia Nannini, *Icelandic Farmhouses. Identity, landscape and construction (1790–1945)*, 2023
25. Rosa De Marco, Monique Poulot (sous la direction de), *Dessin, Design, Projet. Représenter et reconfigurer les espaces ouverts*, 2023



Finito di stampare da
Rubbettino print | Soveria Mannelli (CZ)
per conto di FUP
Università degli Studi di Firenze
2023

Sui lungarni di Pisa s'incrociano gli sguardi dei viaggiatori del Grand Tour sullo sfondo del processo ottocentesco di trasformazione delle rive e degli edifici che vi si affacciano contribuendo a definirne la vocazione culturale. Il momento di svolta che innesca nuove dinamiche funzionali coincide col secondo dopoguerra e inizia dalla conversione dell'ex convento di San Matteo in Museo Nazionale, su progetto di Piero Sanpaolesi. L'intervento s'inquadra nel contesto del dibattito internazionale sulla cultura e la prassi museografica, offrendo importanti argomenti di riflessione sul rapporto tra restauro e musealizzazione, tra musei, città e recupero delle rive fluviali. Con la teoria dei musei, in continuità diacronica e contiguità di percorso (Palazzo Reale, Palazzo Lanfranchi, Palazzo Blu, delle Navi di Pisa e della scienza), prende corpo il concetto di "sistema", come insieme di più musei, tra loro diversi, ma uniti dal legame col territorio che li accoglie, rappresentato dall'Arno che attraversa la città e la sua storia.

Francesca Giusti, architetto, Phd in Preservation of the Architectural Heritage (Politecnico di Milano), specializzata in restauro architettonico (Università di Firenze), dal 2016 è cultore della materia nei laboratori di Restauro (Scuola di Architettura di Firenze) partecipando, con borsa, a vari progetti d'ateneo. Dal 2021 è Visiting Expert presso la Faculty of Architecture della Xi'an Jiaotong University (Cina). È autrice di contributi e saggi sulla conservazione del patrimonio architettonico e paesaggistico.