

Tramonto del salotto

Nella mia matusa età, penso ai salotti di una volta, e non dico all'arcifamoso della contessa Maffei, ma a quello per esempio, più discreto, che nel fiorentinissimo Borgo dei Greci donna Emilia Peruzzi aveva aperto a quanti fossero degni di cuore, alla crema insomma di Firenze capitale: non già cenacolo, sapere dell'arte e della politica o, meno, lusingatore specchio di chiacchiere e d'altre licenze ma adunata sempre gentilissima anche se austera, che favoriva le confidenze spirituali, appagando il bisogno che spesso vince gli uomini, mettersi a contatto con i pari e con i meglio di loro, per negoziare, anziché sulle miserie materiali, sopra ogni cosa originale di cui fossero capaci, dando e ricevendo per un'idea un'esperienza, per un'esperienza un giudizio.

Ricordo che con uno dei frequentatori si veniva ad avvalorare un'opinione di letteratura e d'arte, con un altro si confermava un principio di scienza, con un terzo si chiariva una situazione politica, con un quarto si risolveva un problema di economia.

Non era però accademia, intendiamoci, un tal tipo di salotto, perché non implicava sigillo né ermellino e, comunque, dell'accademia non aveva né lo spirito né la forma: ma era leggiadramente dominato dalla grazia della padrona di casa, non cascante e neppure capace di smentire la femminilità tradizionale.

Mi figuro donna Emilia come esempio di quella spiritualità che, se profuma, non inebria né soffoca e che, pur esaltando, non ci fa dimentichi delle origini come della grandezza, anche quando rimane semplice.

A considerarla, sulla traccia di ciò che fu scritto, la vita di questa donna potrebbe, da un osservatore superficiale, essere giudicata inutile e frivola, di azione e di movimenti fittizi: e tanto più se vi si associa il pensiero che essa si svolse specialmente in un salotto e se del salotto in genere si richiamano i nefasti piuttosto che le glorie.

Ma per chi vi si addentra, spregiudicato e curioso, soprattutto oggi, quale smentita: mentre il tramonto del salotto di secolo – tramonto meritato e necessario di una vanità senza sostanza e di una consuetudine esclusivamente loquace ma pericolosa – va a poco a poco coprendo, come di conseguenza, le virtù dei salotti ottocenteschi che avevano quasi la funzione di un fòro sui generis, dove ogni scambio di idee che fossero veramente idee era lecito come di ogni sentimento che non celasse l'egoismo.

Il colore della tappezzeria non contava, giacché so che il rosso dei velluti per i divani induceva a ironeggiare su certe sdilinquite nostalgie: verdi o rossi o gialli, con mobili barocchi o Quattrocento o Impero o altrimenti, nel tono dei salotti che vo ricordando vi era signorilità accogliente e generosa, amabilità, gentilezza e soprattutto un'ombra discreta dove non solo l'occhio potesse riposare, ma anche l'animo e la mente, dai negozi e dalle cure operose.

Non già che il salotto fosse, come del resto abbiamo spiegato chiaramente, luogo di vano cianciare: ma anzi riunione giocondissima per chi, interrotti momentaneamente gli uffici e dimenticate le preoccupazioni, volesse dare all'intelligenza e allo spirito quello svago troppo alieno delle occupazioni professionali, e portare l'una e l'altra a certa poesia di ideali, che è spesso prosaizzata dalle necessità di lavoro.

Avevano, questi salotti, della vacanza lietamente operosa, per cui fosse possibile abbandonarsi a quanto meglio appagasse i gusti e le tendenze particolari – di arte, di letteratura, di scienza, di politica – senza timore di etichette e di compromissioni ufficiali. Gli uomini politici potevano esporre le loro passioni, i loro dubbi, le loro speranze, le loro ambizioni come quelli di lettere e come gli altri: confidarsi, sfogarsi, confortarsi.

A volte nascevano polemiche e discussioni, come è nella norma umana, e qualche parola grossotta anche correva; ma se la padrona di casa era abile e regina del suo salotto, interveniva a tempo, con i mille modi di cui era capace: e la sua grazia trionfante riportava subito la serenità, ristabiliva l'equilibrio, ravvivava il senso dell'amicizia e della cordialità, infondeva nuovo calore nell'adunata.

Ho ricordato il salotto fiorentino di donna Emilia Peruzzi, perché sovrastò di molto gli altri, come quello che accolse gli uomini più grandi che vissero in Italia intorno al '70 e che fossero a Firenze di dimora o di passaggio: ma molti altri ce ne furono anche in Firenze.

Ce n'erano di quelli esclusivamente artistici: e si capisce quale fosse in essi l'intrecciarsi dei conversari, la sincerità delle passioni e degli ideali.

Vi si immaginano gli entusiasmi, l'amore, il disinteresse nelle discussioni non schive talora di violenze verbali ma improntate sempre da nobiltà grande se non altro per il fine cui tendevano e per la verginità spirituale donde derivavano.

Quella che frequentava tali salotti era gente che aveva fede nel lavoro e nella vita, culto per la bellezza e rispetto assoluto per ogni ispirazione o sentimento artistico: che menava un'esistenza strana, a volte in un indicibile squallore materiale.

Eppure per una pennellata cosiddetta felice, per un giusto accordo di toni cromatici, per un verso realizzante un'immagine schiettamente, per una pagina di elevati sensi, per un ritmo o per un giuoco di luce reputavasi beata. E allora era esuberante di bontà e d'amore per tutto e per tutti, per il Creatore e per le creature, annegando in questa specie di carità o fraternità universale le angosce della propria vita grama e la miseria della propria desolata realtà.

Debiti, patimenti, delusioni, ingiustizie, la fame medesima con i suoi stimoli crudelissimi, tutto veniva dimenticato quando l'estro si mostrava trionfante: e in questi salotti dove tutti si conoscevano e tutti per lo meno si stimavano, si ritrovavano un po' come scolari in vacanza, felici di leggersi scambievolmente nello sguardo la soddisfazione per una vittoria conquistata a fatica, per un'ingiustizia cancellata.

Ma anche quando la vittoria piena non potevano registrarla erano felici, perché dalla comprensione e dalla stima scambievole, dalla sicurezza che, in quell'ambiente, il loro ideale si manteneva senza incrinature, anche se per il momento soccombente, traevano conforto e nuovo ardore affinché l'indomani tornassero al lavoro con la fede usata.

Anche se ancora più magro diventava il pasto e null'altra ricchezza possedessero fuori della loro passione d'artisti.

Ne ricordo uno di quei salotti, sempre in Firenze, al Viale Michelangelo, dove convenivano i macchiaioli più reputati, dal Fattori al Signorini; scrittori da Yorick a Jarro; e dove splendeva la grazia della signora che tutti chiamavano senz'altro "la bella".

Fu anzi per questa consuetudine con uomini così insigni che si sviluppò la passione artistica del padrone di casa il quale, nominandosi dall'anagramma che gli combinò Yorick,



Luigi Maria Personè,
disegnato da Mippia
Catarzi Fucini.
L'affettuosa caricatura
si trova nella raccolta
Visacci '900: 128
caricature di Mippia
Fucini.
(Giorgi & Gambi
Editori, Firenze, 1977)

raggiunse in seguito salda e vasta rinomanza, anche se vi concorse soprattutto la invincibile volontà di sua moglie “la bella”, impresaria appassionata e infaticabile di suo marito per Mostre, Esposizioni, ecc.

Sembrano cose d'altri tempi, anche di secoli, quando si pensi ai salotti d'oggiorno i quali non direi neanche che esistano come genere, a meno che non si vogliano identificare con i tè delle cinque o con quelle oneste e modestissime riunioni familiari dove tutti sono al medesimo livello, fino al bamberottolo delle elementari.

Eccezioni, com'è naturale, non ne mancano: e francamente non posso tacere l'accoglienza signorile e d'alto tono che riserbava ai suoi ospiti il salotto di Margherita Sarfatti.

Questo rassomigliava a un'antologia di cose belle e rasserenatrici, dai mobili ai quadri ai libri ai soprammobili alle sculture.

Vi regnava sovranamente l'intelligenza della signora, il suo spirito, la sua cultura ricchissima quanto meno pesava, il suo gusto modernissimo ma classicamente educato: e vi trionfavano la sua energia, la sua fede, il suo entusiasmo.

Dovunque ella andasse ad abitare, creava l'*ambiente*: inconfondibile come lo stile delle sue scritture e l'ardore delle sue opere.

E gli ospiti del suo salotto, che, fra una tazza di tè e una sigaretta squisitamente offerta, hanno potuto per un'ora o due far scorribanda dalla poesia alle scienze, dalle arti plastiche alla musica, da un avvenimento di sport a un'elevata questione di filosofia o di umanità; che hanno potuto stringere la mano e conversare con persone di alta fama, serbavano, quando uscivano di lì, un'impressione che si spande facilmente.

Questo e altri salotti, certo. Ma non m'illudo: e il tramonto di tali adunate gentili penso che sia proprio vero, sia pure con qualche nostalgia e con un po' di poesia.

Luigi Maria Personè

Questo è l'ultimo articolo inedito che ci fu consegnato dall'Autore nel gennaio 2004.

La collaborazione si è interrotta per il decesso del Professore avvenuto il 9 febbraio 2004, a quasi 102 anni. Ora riposa nel cimitero di Soffiano dove ha raggiunto la Sua adorata consorte.

L'apertura della rivista era divenuta un punto di riferimento con gli incisivi ed autorevoli scritti del Maestro e ne avvertiremo la mancanza.

La San Giovanni nel suo terzo secolo

La nostra Società di San Giovanni Battista, come è noto, nacque a Firenze il 29 gennaio 1796 con il preciso compito di presiedere alle storiche manifestazioni in onore del Santo Patrono della Città. Non possiamo e non dobbiamo dimenticare che nacque in un momento in cui il potere politico si scontrava con la Chiesa cattolica ed i festeggiamenti erano diventati materia scottante e difficile. Fino ad allora, organizzarli era stato un privilegio ambito e conteso, perché interessava molto da vicino il popolo e ne accattivava il favore. Con formale approvazione dell'allora Arcivescovo Antonio Martini e del Granduca di Toscana Ferdinando III fu deciso di affidare questo incarico alla nostra libera Società di privati cittadini che si impegnò ad agire in un equilibrato rispetto contestuale della autorità religiosa e del potere politico, cercando di superare anche connaturate rivalità cittadine.

Da allora, la Società di San Giovanni Battista ha continuato a svolgere quel ruolo, attraverso continui adeguamenti, resi necessari dai radicali cambiamenti degli assetti economico-sociali, così come di quelli politico-amministrativi: dal Granducato all'Unità Nazionale, dalla Monarchia alla Repubblica, oggi dall'Unione dell'Europa ad una irrompente globalizzazione. Nel tempo, alcune manifestazioni tradizionali sono scomparse (come, ad esempio, la "Corsa dei cocchi"), anche perché strade e piazze cittadine non ne consentivano più la realizzazione. Si cerca comunque di fare tuttora il possibile per ripristinarle (come di recente si è fatto per il "Palio co' Navicelli" in Arno). Altre hanno dovuto subire modifiche (come la dote a giovani spose non abbienti, sostituita da un premio alle coppie che contraggono matrimonio nel giorno di San Giovanni).

Ma se alcune delle antiche manifestazioni sono scomparse, altre ne sono state istituite *ex-novo* secondo esigenze più moderne, soprattutto culturali, come conferenze, mostre, concerti, convegni, gare sportive, ecc. Molte vengono realizzate non solo nel giorno in cui si festeggia il Santo Patrono o nei giorni prossimi al 24 giugno, ma sono estese ormai a tutto l'arco dell'anno. Pur con i limitati mezzi disponibili, si cercano nuove iniziative capaci di richiamare l'interesse di fasce più ampie di cittadini. Si è così realizzata, ad esempio,



*Intervento del
Presidente Scaramuzzi
nella celebrazione in
Palazzo Vecchio.*

la pubblicazione di una Rivista di ampio carattere culturale ed è stato istituito il Premio Bel San Giovanni, che viene consegnato nell'anniversario del 29 gennaio.

A partire dall'anno scorso, tra le fasi salienti delle manifestazioni del 24 giugno, la nostra Società ha deciso di concretare il tradizionale omaggio alle massime autorità cittadine, donando al Cardinale ed al Sindaco una significativa opera d'arte, appositamente realizzata e generosamente offerta dal Maestro Orafo Paolo Penco. Tale opera, in argento, riproduce la Croce che Botticelli ha raffigurato in un quadro del Santo Patrono, posta su un basamento che rappresenta il Battistero, il Giglio di Firenze e lo stemma della nostra Società. È previsto che in ciascuno dei prossimi anni l'Artista possa realizzare una analoga opera riprodotte una delle diverse Croci con le quali il Santo è stato raffigurato da pittori di grande prestigio.

Ho ritenuto opportuno soffermarmi sull'impegno che la Società di San Giovanni Battista continua a porre nel cercare una moderna interpretazione del proprio ruolo perché oggi, guardando doverosamente al percorso compiuto in più di due secoli, stiamo rivolgendoci a tutti i cittadini, quindi non soltanto ai nostri Soci, per essere aiutati ad adeguare il nostro lavoro, sempre nel pieno rispetto dell'autorità religiosa quanto di quella politica e sempre con lo stesso spirito di volontariato, ora riconosciutoci anche formalmente nell'ambito delle normative attuali.

Sia il Cardinale che il Sindaco di Firenze manifestano attenzione ed apprezzamento per le attività svolte dal nostro Sodalizio. S.E. il Cardinale Ennio Antonelli, la sera dello scorso 24 giugno, confermò la Sua benevolenza cercando di raggiungerci a piedi sul Lungarno per assistere con noi ai fuochi artificiali; trovò purtroppo un ostacolo insormontabile proprio nella grande folla letteralmente assiepata lungo il percorso. Il Sindaco Leonardo Domenici, la mattina del 24 giugno, ha personalmente guidato il congiunto corteo che da Palazzo Vecchio ha raggiunto il Battistero per la tradizionale "offerta dei Ceri". L'Amministrazione comunale segue con favore il nostro lavoro e manifesta concretamente il Suo sostegno anche attraverso la stessa ospitalità annualmente concessa in questa stupenda sala di Palazzo Vecchio.

Istituendo ed affidando ad un Assessorato un'apposita delega per le tradizioni popolari, il Comune di Firenze ha recentemente dimostrato grande sensibilità nei confronti di manifestazioni antiche e fortemente radicate nell'animo cittadino, senza peraltro provocare sovrapposizioni con le attività secolari del nostro Sodalizio. Si è andata anzi realizzando una reciproca proficua collaborazione, per la quale desidero ringraziare soprattutto l'Assessore Eugenio Giani.

Purtroppo, molti cittadini conoscono poco la Società di San Giovanni Battista. Ciò non può essere attribuito solo ad una scarsa visibilità delle nostre iniziative, anche perché i fuochi artificiali della notte di San Giovanni non consentono di essere ignorati, neppure volendo. Ma la maggior parte dei fiorentini è convinta che si tratti di una delle manifestazioni realizzate dal Comune e non manca chi protesta perché ritiene che così vengano spesi male i soldi dei contribuenti.

In realtà, l'Amministrazione comunale potrebbe disporre di tutti i mezzi necessari per realizzare anche le manifestazioni che noi attualmente curiamo e, considerando il vasto interesse popolare che le circonda, potrebbe essere tentata di avocarle a sé. Ma, anche se la storia non insegna mai abbastanza, non credo affatto che una tale eventualità possa verificarsi. D'altra parte, per il nostro Sodalizio non è facile chiudere in pareggio il proprio stretto bilancio. Le uniche entrate certe sono infatti costituite dalle quote dei Soci, il cui numero peraltro tende da alcuni anni ad aumentare. Per ciascuna manifestazione, di anno in anno dobbiamo chiedere indispensabili sponsorizzazioni, senza sicurezza di continuità. Perciò nella odierna circostanza, esprimiamo profonda gratitudine a quanti ci sostengono finanziariamente e in particolare all'Ente Cassa di Risparmio di Firenze, ma dobbiamo comunque essere responsabilmente consapevoli della precarietà del lavoro svolto e confidare che le nostre iniziative continuino ad essere apprezzate.

Vorrei cogliere l'occasione per richiamare l'attenzione sulla moderna affermazione della sussidiarietà, principio in base al quale anche le Amministrazioni pubbliche dovrebbero essere indotte a privilegiare il trasferimento di determinati compiti ad altri soggetti, an-

che privati, che ne abbiano competenza. Dopo aver quindi sottolineato pieno apprezzamento nei confronti dell'Amministrazione cittadina che ha inteso valorizzare tradizioni popolari, viene spontanea una domanda: queste attività non potrebbero essere affidate a terzi, secondo il principio della sussidiarietà? Credo che una Associazione di volontariato, come appunto la Società di San Giovanni Battista, considererebbe con la massima attenzione e favore una tale possibilità per tutte le manifestazioni popolari tradizionali ed ho motivo di ritenere che l'indispensabile sostegno anche finanziario della Città di Firenze potrebbe avere un peso anche inferiore al già pur magro costo che attualmente grava sul bilancio comunale per queste iniziative.

Nel valutare tali considerazioni, bisogna aver presente che il rapido sviluppo tecnologico, conseguente all'acquisizione di nuove conoscenze scientifiche a ritmi ormai esponenziali, porta a progressi economico-sociali sempre più veloci. Siamo quindi investiti da continue sollecitazioni verso cambiamenti organizzativi e dello stesso nostro modo di essere. Di conseguenza, diventa sempre più difficile persino immaginare il prossimo futuro ed è quindi problematico fare programmi, anche a breve termine, sulla base di una visione statica della situazione. Abbiamo pertanto bisogno di stimolare tutta la fantasia che è nel nostro DNA per cercare di guardare con lungimiranza le logiche dinamiche di ogni probabile evenienza.

Con questa consapevolezza, sentiamo il dovere di adoperarci affinché la Società di San Giovanni Battista non rimanga passivamente inerte, ma sappia avvertire ed assecondare il cambiamento dei tempi. La Deputazione che La guida ed il Suo Presidente, anche in prima persona, hanno la responsabilità di raccogliere ed esporre con chiarezza tutti gli elementi di valutazione che possano aiutarci a fare scelte opportune, non solo nel quotidiano e nell'immediato futuro, ma anche per strategie a più lungo termine, nell'intento di mantenere con dignità il ruolo che ci è stato affidato in nome e nell'interesse del Popolo fiorentino. Dobbiamo e vogliamo adoperarci per essere più utili perché non crediamo di poterci dichiarare soddisfatti solo riuscendo a mantenere e limitandoci a gestire, in qualche modo, le attività del Sodalizio al livello attualmente raggiunto.

Franco Scaramuzzi

La cultura è l'agricoltura dell'anima

Nell'ultimo numero del «I 'Fochi' della San Giovanni» ho cercato di mettere in luce come sia più coerente parlare non di due culture, la umanistica e la scientifica, ma di una cultura in due.

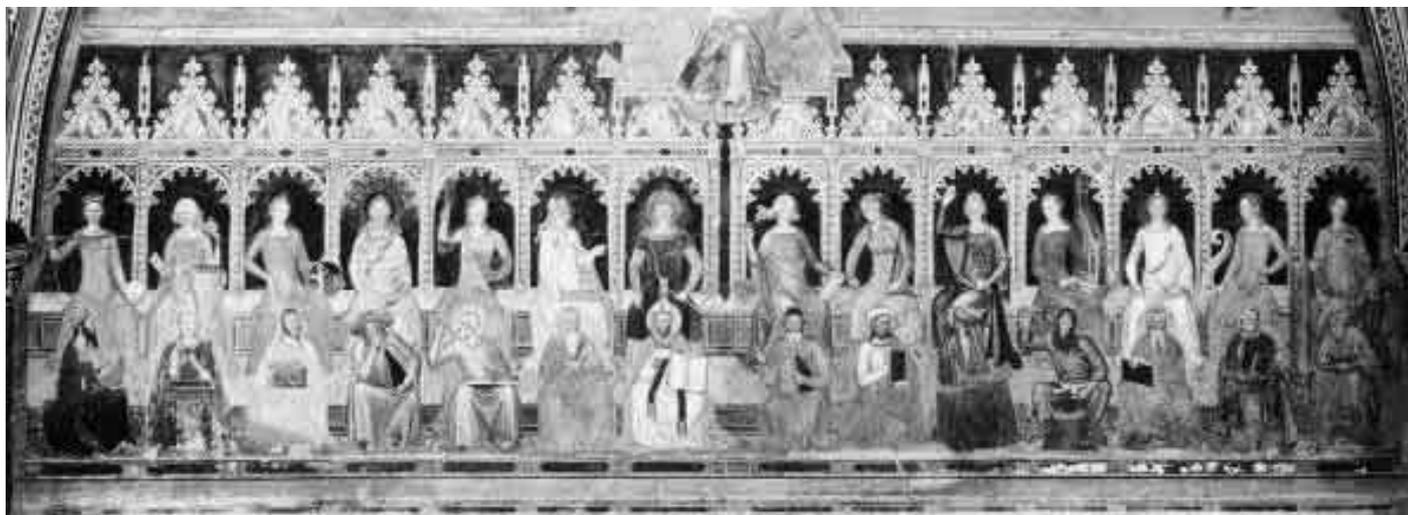
Nel mio modo d'insegnare e in quello di essere uomo, è stata sempre in me presente l'esigenza d'intrecciare in un sol dialogo forme e maniere di pensare diverse in una dialettica dove non si tratta di vincere, ma di convincere in una composizione di ragioni, non chiusi in una o altra ideologia o chiesa, ma tesi alla libertà da se stessi, volta per volta, pur avendo ciascuno una propria concezione che si muove e si modifica storicamente. Di qui per un verso il tentativo di non essere 'pensati', presi da mode, da conflitti demagogici, falsamente politici, per altro verso di collocare ogni modo di pensare in situazioni storiche precise, in uno studio dell'uomo nel suo complesso, nei suoi vari modi, nella storia di esprimersi, di parlare, di usare uno o altro linguaggio. Di qui, perciò, anche lo studio delle pa-

role in uno o altro tempo, individuandone, nella storia, gli etimi. La storia delle parole, nei loro significati storici, implica una storia della storia dell'uomo nei suoi vari momenti. Pensare bene significa parlare bene, volta a volta a seconda dei momenti, e significa scrivere bene. A parte gli analfabeti – purtroppo oggi v'è un 'analfabetismo' non di ritorno ma di andata, un analfabetismo prossimo venturo che si riflette anche nei 'computer', e così via – a parte gli analfabetisti, tutti, nel proprio campo, in quanto persone, dovremmo essere 'coltivati' in ciò che si fa. Anche un muratore un contadino, un cosiddetto insegnante, un medico, se non è coltivato in quello che è il suo fare, rovina tutto.

Sempre fare con 'arte' e, nei propri limiti, bene, non per farsi 'belli', per 'esibizionismo', per mettersi in 'poltrona'. Ricordo che riprendendo da Gino Capponi che fu presidente della 'Colombaria' e della 'Crusca', Roberto Ridolfi, anch'egli 'colombo' e trisnipote di Gino, scriveva del Capponi prosatore: «Torni tra noi con i suoi libri: molto hanno da insegnare agli uomini di oggi, con la loro sapienza e la loro saggezza, la loro bontà e la loro equanimità: molto agli scrittori con l'arte di quella prosa senza artificio, con la naturale eleganza della lingua». E ancora Gino Capponi: «S'io dovessi, quanto alle future condizioni della lingua, fare un pronostico direi senz'altro: la lingua in Italia sarà quella che sapranno essere gl'italiani». E Roberto Ridolfi, quasi mezzo secolo fa: «Oggi, di fatto, la lingua italiana è ridotta purtroppo come noi siamo ridotti [...]: dopo un secolo Gino non intenderebbe più quella che oggi si parla e si scrive nei giornali o

Gregorio Magno allo scrittoio; piatto di lettura in avorio, seconda metà del IX secolo. Vienna Kunsthistorisches Museum.





addirittura nei libri». Il che non vuol dire, si diceva con lo storico del diritto Paolo Frezza e con Giovanni Nencioni, che la lingua italiana non debba progredire, ma lo deve fare bene, rispondendo davvero a quello che si ‘pensa’ in nuovi termini che devono essere chiari, piani e comprensibili.

Proprio vero: si pensi a come oggi sono ridotti gl’italiani e ci renderemo conto di come è ridotta la ‘lingua’. Nessuno di noi è indubbiamente Gino Capponi, Roberto Ridolfi, per non accennare ad altri, a coloro che sono oramai una razza in via di estinzione, e dove il futuro diviene un pessimo passato.

*Andrea di Bonaiuto,
Trionfo di San
Tommaso, 1366-1367,
particolare con le arti
liberali e meccaniche.
Firenze,
Santa Maria Novella,
Cappellone degli
Spagnoli*



La trasmissione del sapere: bottega artigiana per la produzione della pergamena. Miniatura nella Cronaca di Pietro e Floriano di Pietro da Villola, sec. XIV, Bologna, Biblioteca Universitaria

Torno così al principio del mio dire, e alla mia riflessione sulle due culture in una. Così come usiamo male tanti termini (tecnologia, i vari poli e così via), altrettanto male si abusa del termine ‘cultura’ (si pensi anche all’orribile, per non dire osce-
no acculturare). Si usa il termine ‘cultura’ con il C grande, quasi fosse un’entità metafisica. Tutti, dicevo, dobbiamo essere ‘colti’ (coltivati) nel proprio mestiere: mai unilateralmente; in ogni caso, accanto alla specializzazione ci vuole la ‘clinica’, chiunque si sia (in un tempo per il proprio tempo, rendendosi conto del passato del proprio passato, della propria cultura). Più volte ho ripetuto la definizione di Francesco Bacone: «La cultura è l’agricoltura dell’anima». Non a caso ho scritto altrove: «di qui il rispetto che dobbiamo avere per ogni posizione, per ogni fede, che sia tale (che non sia per ‘conformismo’ o per propria utilità). Il rispetto per gli altri è, in realtà, rispetto di se stessi».

Francesco Adorno

Francesco, Laura e Simone L'incontro ad Avignone

Leggendo il trentacinquesimo libro della *Naturalis Historia* di Plinio (da poco comprato: 6 luglio 1350)¹ e soffermatosi sul passo in cui l'autore latino parla dell'amicizia tra Apelle² ed Alessandro Magno (*N.H.*, XXXV, 85-87), il Petrarca annotava in margine al codice: «*Hec [comitas] fuit et Symoni nostro Senensi nuper jucundissima*» (una tale piacevolissima amicizia io ebbi or non è molto col nostro Simone senese).

Verrebbe fatto di chiedersi: se Simone era Apelle, Francesco si identificava forse con Alessandro?

Il poeta si trovava a Mantova ospite dei Gonzaga, e il pittore era morto da sei anni (luglio 1344), lontano dalla sua Siena³.

Symonem senensem – assieme a *Iottum florentinum* – erano già stati ricordati in una lettera, proprio del '44, in cui si metteva in rilievo il contrasto tra la loro bruttezza e la bellezza delle loro opere. Non belli (*nec formosos*), ma egregi (*egregios*), dice il poeta in una lettera all'amico Guido Sette (*Familiari*, V, 17, 6)⁴.

Francesco Petrarca e Simone Martini si erano conosciuti – nel 1335 (o 36) – ad Avignone, dove il primo prestava servizio (dal 1333) presso il Cardinale Giovanni Colonna;

¹ Sul foglio finale del manoscritto, il poeta aveva annotato – come era sua consuetudine – la data d'acquisto: *Emptus Mantue, 1350, Jul.6^o*. Anche questo suo libro è inoltre fitto di altre annotazioni d'ogni tipo: morali, filosofiche, geografiche, di storia dell'arte, ecc.

² Del celebre pittore greco, Plinio dice che egli non trascorreva un solo giorno senza tracciare almeno una linea, onde il proverbio: *nulla dies sine linea* (*N.H.*, XXXV, 84). Questo detto richiama l'adesione di Apelle alla concezione della linea funzionale come fondamento delle immagini, propria della scuola sicionia. Sicione – ricorda Plinio – fu il primo pittore ad essere erudito in tutte le scienze, soprattutto l'aritmetica, e la geometria, senza le quali, egli riteneva che l'arte, non potesse essere perfetta (*N.H.*, XXXV, 76).

³ È accertato che il quattro agosto nella chiesa di San Domenico in Siena, si tenne un rito funebre di suffragio (cfr. Marco Pierini, *Simone Martini*, Silvana, Milano, 2002).

Dal canto suo, il Vasari lo farà morire a Siena nel 1345 con sepoltura in San Francesco, e s'inventerà perfino il seguente epitaffio: *Simoni Memmio pictorum omnium omnis aetatis celeberrimo, vixit annos LX menses I dies III* (cfr. Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino ai nostri giorni* (Einaudi, Torino, 1991). Ricordiamo inoltre che il Vasari attribuisce a Simone il cognome di suo cognato, Lippo Memmi.

Mario Luzi, nel suo poema *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* (Garzanti, 1994), immagina il viaggio di ritorno dal pittore a Siena, accompagnato dalla moglie Giovanna, dal fratello Donato, anch'egli pittore, dalla di lui moglie, di nome anch'essa Giovanna, e dalle loro figlie; da qualche domestico, e da uno studente di teologia, che rientra a Siena al termine dei suoi studi. In un brano del poema, intitolato appunto *Petrarca*, Luzi ritrae il pittore intento a dipingere il ritratto di Laura, mentre il poeta ansioso lo segue senza distrarsi un momento: «Perché non lo lasciava/un momento con lo sguardo?/Lo seguiva in ogni istante/dell'opera, scrutava/il laborioso facimento/dei volti, dei panneggi,/aspettava trepidando/la mandorla degli occhi./ il loro misericordioso dardo. [...]».

Dal poema di Luzi, Sandro Lombardi e Federico Tiezzi hanno tratto un lavoro teatrale che porta lo stesso titolo, e che è stato rappresentato a Siena, al Teatro dei Rozzi, nell'ottobre del 2004, in occasione del 7° centenario della nascita del poeta.

⁴ La proverbiale bruttezza di Giotto è menzionata anche dal Boccaccio nel *Decamerone*. Quanto a lui, il Petrarca definirà Giotto: «il maggior pittore dei nostri tempi» (cfr. il suo *Itinerarium breve de Ianua ad Ierusalem et Terram Sanctam*). Egli possedette anche una Madonna di Giotto – donatagli da Michele Vanni – che così descrive nel suo testamento: «[...] il mio dipinto, ossia l'immagine della Beata Vergine Maria opera dell'eccellente pittore Giotto [...] la cui bellezza gli incompetenti non comprendono, mentre i maestri d'arte osservano con meraviglia».

e dove il secondo era giunto al seguito del Cardinale Jacopo Stefaneschi, per partecipare – assieme ad altri 50 pittori – all’opera di abbellimento della città promosso da Benedetto XII.

Avignone era, dal 1309, la sede del Papato; ve l’aveva trasferito il papa francese Clemente V.

Era una città cosmopolita, brulicante di persone (ecclesiastici, giuristi, notai, professori, mercanti) venute da tutta Europa per cercare una sistemazione nella nuova capitale del cristianesimo. Una città in pieno fermento, che il Petrarca chiamerà con disprezzo «la nuova Babilonia».

Jacopo Stefaneschi, romano, era un erudito (scriveva versi latini), un amante delle arti, e un mecenate. Aveva già portato Giotto a Roma.

Francesco, poco più che trentenne, era già un affermato poeta d’amore. Simone, di una ventina d’anni più vecchio, era un noto pittore, la cui fama aveva travalicato la natia Siena, dove aveva realizzato la Grande Maestà (1315) e il ritratto di Guidoriccio (1328) – che si trovano nel Palazzo Pubblico – e l’Annunciazione (1333)⁵. Aveva lavorato anche ad Assisi, a Orvieto, Pisa e a Napoli, per Roberto d’Angiò. Ad Avignone lavorerà nella chiesa di Notre Dame des Doms.

Entrambi occupavano un posto di rilievo in quella che potremmo chiamare la “colonia italiana” della città provenzale. Simone Martini pare che fosse addirittura il pittore ufficiale della corte pontificia.

Francesco e Simone divennero dunque amici. Francesco desiderava un ritratto di Laura:

Ogni loco m’attrista, ov’io non veggio
Quei begli occhi soavi,
che portarono le chiavi
de’ miei dolci pensier....

Il senese dipinse per lui il famoso – e quasi mitico – ritratto di Laura che – anche se perduto – è altrettanto importante nella storia della pittura che in quella della letteratura.

Esso sarebbe stato eseguito proprio alla vigilia del suo viaggio a Napoli (1336). Quello fu anche l’anno dell’incoronazione romana del poeta e l’anno della sua ascesa del Mont Ventoux, che il poeta racconterà in una famosissima lettera (*Fam.*, IV, 1). Un anno fausto, dunque.

IL RITRATTO DI UN’ANIMA

Nessuno, nemmeno Policleteo⁶ – dice il poeta, in un celebre sonetto – avrebbe potuto ritrarre Laura così compiutamente come ha fatto Simone. Egli ne ha ritratto l’anima; e per far ciò è salito in paradiso, dove ha potuto liberarsi d’ogni impedimento terreno. L’opera – continua il poeta – è infatti di quelle che solo in cielo si possono immaginare; non quaggiù sulla terra dove il corpo (la materia) offusca la visione dell’anima:



Ritratto del poeta

⁵ Questa grande tavola fu firmata assieme al cognato, Lippo Memmi. Quel Memmi che il Vasari confonderà col Martini, chiamando questo ultimo Simone Memmi. (Vedi nota 3).

⁶ Nato intorno al 480 a.C. Policleteo fu il più grande maestro della scuola peloponnesiaca. Spesso paragonato a Fidia, pare che non abbia mai scolpito in marmo, ma portò – secondo Plinio – la fusione del bronzo alla massima perfezione. Secondo Cicerone, le sue opere erano più belle e più simili al vero. Per Varrone le sue statue erano invece tozze e monotone. Quintiliano lodava l’accuratezza e la bellezza delle sue opere. Egli inoltre fu un teorico e scrisse un trattato che intitolò *Canone*, nel quale stabiliva l’ideale della figura umana. Questo aspetto deve aver interessato particolarmente il Petrarca.



Un ritratto del pittore

[...]

Ma certo il mio Simon fu in paradiso
(onde questa gentil donna si parte),
ivi la vide, et la ritrasse in carte
per far fede qua giù del suo bel viso.
L'opra fu ben di quelle che nel cielo
si possono imaginar, non qui tra noi,
ove le membra fanno a l'alma velo.

[...]

(*Canzoniere*, LXXVII)

E, in un altrettanto famoso sonetto, il poeta richiama l'alta ispirazione che Simone ebbe nel ritrarre Laura su sua richiesta:

Quando giunse a Simon l'alto concetto
ch'a mio nome gli pose in man lo stile,

[...]

(*Canzoniere*, LXXVIII)

Simone era quindi riuscito ad andare al di là del volto e a ritrarre l'anima di Laura. C'è quindi un rapporto di reciprocità – commenta il Pierini – tra la poesia del Petrarca e la pittura del Martini.

Vuole la leggenda che il poeta lo portasse sempre con sé (era forse una miniatura). Lo dice egli stesso in un terzo sonetto:

[...]

E sol ad una immagine m'attengo,
che fe' non Zeusi, o Prasidele, o Fidia⁷,
ma miglior maestro, et di più alto ingegno.

[...]

(*Canzoniere*, XXX)

LA MITIZZAZIONE DEL RITRATTO

È stato detto che il Petrarca fu un abile artefice del proprio mito. È stato così anche per il ritratto di Laura. All'amore per Laura il poeta dedica un lungo passo del suo *Secretum* (la cui prima redazione risale al '42-'43, ma il poeta vi ritornò sopra a più riprese, come in quasi tutte le sue opere, sottoposte ad un continuo lavoro di revisione e di lima), un'opera che si svolge sotto forma di dialogo fra il tormentato autore e Sant'Agostino, che egli chiama padre e maestro.

⁷ Zeusi: vissuto nel V secolo a.C., fu riconosciuto dagli antichi come uno dei grandi maestri dell'arte pittorica. Secondo una leggenda, egli avrebbe deciso un giorno di non vendere più i suoi quadri, ma di donarli, ritenendo che non ci fosse somma bastevole per pagarli al suo giusto valore.

Prassitele, grande scultore greco nato tra il V e il IV secolo a.C, fu, a detta di Varrone, uno degli artisti più ammirati dell'antichità, specialmente in ambiente romano, dove proliferarono le copie delle sue opere. Il suo capolavoro è la celeberrima *Afrodite Cnidia*, cui servì da modello l'etera Frine.

Fidia, il più famoso scultore greco, e il più noto dell'antichità, vissuto nel V secolo a.C. Amico di Pericle, la sua opera è strettamente legata alla città di Atene. Lavorò a lungo sull'Acropoli, dove diresse e coordinò l'opera di un gran numero di architetti e scultori. Oltre che il marmo, lavorò l'oro, l'avorio, e il bronzo.

Petrarca cita anche Pigmalione (sonetto LXXVIII), il portentoso scultore di una statua eburnea di donna di meravigliose fattezze, della quale si innamorò come se fosse una creatura viva, e che chiamava sua sposa. Ottenne poi da Afrodite il miracolo che la statua prendesse veramente vita e gli desse una figlia, di nome Pafo. Ovidio aveva ripreso questo antichissimo mito nelle *Metamorfosi* (X, 243 segg).

Su questo confronto tra Simone e gli antichi, e tra la pittura e la poesia, vedasi il *Simone Martini* di Luigi De Castris (Motta, Milano, 2003). Per questo studioso, Simone Martini sarebbe l'inventore del ritratto laico e di corte.

Sul complesso problema della posizione del Petrarca sulle arti figurative, vedasi Maurizio Bettini, *Francesco Petrarca sulle arti figurative* (Ed. Sillabe, 2002); Nicholas Mann, *Petrarque: les voyages de l'esprit* (Millon, Grenoble, 2004).

Due catene – dice Agostino a Francesco – ti avvingono: l’amore per Laura e il desiderio di gloria. Laura ti ha spinto in un baratro, sia pur splendido (*in splendidum impulit baratrum*). Agostino rimprovera a Francesco che l’amore per Laura abbia allontanato il suo animo dalle cose celesti; che il desiderio della creatura, lo abbia distolto dal Creatore. Ogni creatura deve essere amata per amore del Creatore. La bellezza corporea è l’ultima delle bellezze aggiunge Agostino. Non c’è nulla che porti alla dimenticanza e al disprezzo di Dio, come l’amore per i beni terreni. Poi, alludendo al ritratto, Agostino incalza:

Non contento di vederti dinnanzi agli occhi la sua vera immagine, fonte per te di tante sventure, ne cercasti un’altra – falsa – dipinta⁸ dal genio di un famoso artista⁹, sì da avere sempre con te, ovunque andassi materia di un pianto senza fine.

Possiamo supporre che, dopo questo colloquio, il poeta l’abbia distrutto?

Molte sono le presunte effigi di Laura (dipinti, murali, miniature e anche sculture) che ambirono ad essere considerate l’originale lodato nei sonetti petrarcheschi. La critica ne ha dibattuto per decenni; noi non ci attarderemo¹⁰.



Un ritratto di Laura che si trova nella Biblioteca Medicea Laurenziana

L’ALLEGORIA VIRGILIANA

Se del ritratto di Madonna Laura non c’è più traccia, ci rimane invece l’altro frutto del sodalizio che unì Francesco e Simone: la miniatura che il senese eseguì sul frontespizio del famoso codice virgiliano che il poeta possedeva. Ancora adolescente, lo aveva avuto in dono dal padre; gli era stato rubato nel ’26; lo aveva appena ritrovato nel ’38, quando – forse per celebrare l’evento – decise di farlo miniare dalle «dotte mani» di Simone¹¹.

Questo manoscritto conteneva le *Bucoliche*, le *Georgiche* e l’*Eneide* col commento di Servio¹²; l’*Achilleide* di Stazio, accompagnata da un commento medioevale; quattro *Odi* di Orazio, accompagnate anch’esse da commenti medioevali; e infine due commenti medioevali al trattato grammaticale, *Barbarismus*, di Elio Donato.

Impreziosito dall’arte di Simone Martini e arricchito, sotto il profilo contenutistico, dalle numerose postille del grande umanista (1850 solo quelle relative all’opera di Virgilio), questo libro – conservato nella Biblioteca Ambrosiana di Milano – può essere considerato uno dei più famosi della storia dell’umanesimo.

Esso contiene inoltre numerosissime annotazioni di carattere personale (come quella relativa alla morte di Laura), preziosissime per ricostruire la vita del poeta. Fu insomma una sorta di diario intimo, dal quale non si separò mai, e sul quale – si dice – abbia reclinato il capo nel momento della morte.

Se Simone Martini eseguì mirabilmente l’opera, essa fu concepita dal Petrarca. Vi appare, in alto a destra, Virgilio, vestito della toga e coronato d’alloro, semisdraiato sotto tre alberi che rappresentano una selva stilizzata. Egli tiene, con la destra, alta una penna; e con

⁸ Nel testo latino, il poeta, giocando sul doppio significato dei verbi *pingere* e *ingere*, contrappone all’immagine vera – reale – di Laura, l’immagine dipinta (quella “falsa”) che egli appunto designa con la parola *factam*. *Fictam* è, al tempo stesso: finta e dipinta.

⁹ Il famoso artista è appunto Simone Martini.

¹⁰ Cfr. Marco Pierini, *op.cit.*

¹¹ Per l’avvincente storia di questo codice – considerato il più famoso della storia dell’umanesimo – e conservato nella Biblioteca Ambrosiana di Milano, perciò detto l’*Ambrosiano*, si veda, fra l’abbondantissima bibliografia: G. Billanovich, *Il Virgilio del Petrarca da Avignone a Milano*. Michele Feo, ne fornisce una descrizione dettagliata, alla voce Petrarca della *Enciclopedia Virgiliana*. Si vedano anche gli articoli di Marco Baglio: (*Le postille del Petrarca al Virgilio*); di Gianfranco Ravassi (*Il Virgilio di Simone Martini*); e di Marco Petoletti (*Le postille del Petrarca a Servio*), contenuti nel catalogo: *Francesco Petrarca, manoscritti e libri a stampa della Biblioteca Ambrosiana* (Scheiwiller, Milano, 2004).

¹² Servio, filologo latino vissuto fra il IV e il V secolo.



L'apparizione di Laura
tratta da una
collezione ottocentesca
delle Rime

la sinistra, un libro aperto. Di fronte a lui, in piedi, Servio solleva una tenda e indica il poeta ad Enea (che simboleggia evidentemente l'*Eneide*), armato di lancia e di spada. Nella parte bassa del dipinto figurano un contadino che pota le viti con un pennato (*Georgiche*) e un pastore che munge una pecora (*Bucoliche*). Al centro campeggiano due cartigli recanti due distici riferentesi: uno a Virgilio, l'altro a Servio.

Il primo recita:

*Ytala preclaros tellus alis alma poetas
Sed tibi grecorum dedit hic attingere metas.*
(Alma terra italiana, tu alimenti illustri poeti,
/ ma costui ti ha concesso di raggiungere le vette dei greci)

Il secondo:

*Servius altiloqui retagens archana Maronis,
Ut pateant ducibus, pastoribus atque colonis.*
(Servio che scopre gli arcani dell'eloquente Marone, / affinché si manifestino ai duci, ai pastori e ai coloni)

Infine, per ricordare l'autore della miniatura, Petrarca aggiunse in margine, di suo pugno, il seguente distico:

*Mantua Virgilium, qui talia carmina finxit,
Sena tulit Symonem, digito qui talia pinxit*¹³.
(Mantova ha dato Virgilio, che con la poesia ha composto queste cose, / Siena ha dato Simone, che con la mano ha dipinto queste cose)

LA NOTA OBITUARIA DI LAURA

Nel suo *Virgilio*, Petrarca aveva vergato le note obituarie di molti dei suoi amici. Quando nel 1348 la peste portò via Laura, egli scrisse sul verso del primo foglio di guardia del codice – proprio nella pagina affiancata al celebre frontespizio – la seguente nota:

Laura, illustre per le sue virtù e a lungo celebrata nei miei carmi, apparve per la prima volta ai miei occhi nel primo tempo della mia adolescenza, l'anno del Signore 1327, il sesto giorno di aprile, nella chiesa di Santa Chiara in Avignone, a mattutino; e in quella stessa città, nello stesso mese di aprile, nello stesso sesto giorno, nella stessa prima ora del giorno, l'anno 1348, alla luce del giorno è stata sottratta quella luce, mentre io mi trovavo a Verona, ignaro, ahimè, del mio fato. La notizia dolorosa mi raggiunse a Parma, in una lettera del mio Ludovico, nello stesso anno, la mattina del 19, nel mese di maggio. Il suo corpo castissimo e bellissimo fu messo a riposare nel cimitero dei frati minori, il giorno stesso in cui ella morì, al vespro. Sono convinto che l'anima sua sia ritornata al cielo, da dove era venuta, come dice Seneca di quella dell'Africano. Ho ritenuto di scrivere con una certa amara dolcezza questa nota, ad acerbo ricordo di tale perdita, su questa pagina che spesso mi torna sotto gli occhi, perché mi venga l'ammonimento, dalla frequente vista di queste parole e dalla meditazione sul rapido fuggire del tempo, che non c'è nulla in questa vita in cui io possa ormai trovare piacere e che è tempo, ora che è spezzato il legame più forte, di fuggire da Babilonia: e ciò, con l'aiuto della grazia di Dio, sarà per me facile, se rifletterò profondamente e con coraggio sulle inutili cure, sulle vane speranze e sugli esiti impreveduti del tempo passato.

¹³ Ritorna qui il gioco di parole sopra ricordato: *pingere* come *ingere* (vedi nota 8).

Questi versi riecheggiano l'epitaffio della tomba di Virgilio a Napoli. La grafia dei cartigli è attribuibile al Petrarca.

Il poeta mette l'accento sul parallelismo delle date dell'innamoramento e della morte (6 aprile); ma questa data aveva, per lui, un valore simbolico ben maggiore, dato che egli credeva essere anche l'anniversario della morte di Cristo.

Questa fatidica data è anche richiamata nel *Canzoniere*:

Mille trecento ventisette, a punto
su l'ora prima, il dí sesto d'aprile,
nel laberinto intrain, né veggio ond'esca.

(CCXI)

Sai che'n mille trecento quarantotto,
il dí sesto d'aprile, in l'ora prima,
del corpo uscío quell'anima beata.

(CCCXXXVI)

e, infine, nel *Trionfo della Morte* (I, 133-35)

L'ora prima era, il dí sesto d'aprile,
che già mi strinse, ed ora, lasso, mi sciolse:
come Fortuna va cangiando stile!

UN GIUDIZIO DEL VASARI

Un sodalizio fruttuoso quello tra Francesco e Simone. Appare perciò un po' affrettato questo giudizio del Vasari:

Fu adunque quella di Simone grandissima ventura, oltre la sua virtù, venire al tempo di Messer Francesco Petrarca, et abbattersi in Avignone alla corte, dove trovò questo amorosissimo poeta desideroso di avere la immagine di madonna Laura ritratta con bella grazia dalle dotte mani di maestro Simone. Perché, avendola poi come desiderava, ne fece memoria ne' due sonetti [...]. Et invero questi sonetti hanno dato più fama alla povera vita di maestro Simone che quanti pagamenti gli furono mai fatti per le sue opere e per le sue virtù, perché questi si consumano tosto, e quella, mentre gli scritti vivono, vive anch'ella con esso loro¹⁴.

UN INTERROGATIVO FINALE

Possessore di una Madonna di Giotto (che lasciò in eredità ad un amico) Petrarca possedeva anche l'immagine di un morente, che egli attribuiva ad un «famosissimo artefice», senza farne il nome. Lo dice egli stesso in una annotazione sul suo codice pliniano, relativa ad un passo dove l'autore latino descrive una simile raffigurazione, attribuita ad Apelle. Annota il Petrarca: *qualem nos hic unam habemus preclarissimi artificis*¹⁵. C'è ora chi pensa che questo sconosciuto *praeclarissimus artifex*, non fosse altri che Simone Martini.



Immagini dal famoso frontespizio

Plinio Palmerini

¹⁴ Cfr. Vasari, *op. cit.* (alla voce: *Simon Sanese, pittore*)

¹⁵ Cfr. Luigi De Castris, *op. cit.*

Arte e Cinema

La Bisbetica domata (1966) di Franco Zeffirelli

Come sappiamo dalla storia del cinema, due grandi registi italiani furono, da giovani, allievi e assistenti di Luchino Visconti (*La terra trema*, 1948; e *Senso*, 1954): Francesco Rosi e Franco Zeffirelli. Se il primo fu coinvolto, soprattutto, dall'aspetto "meridionalistico" viscontiano, l'altro fu invece più propenso a cogliere i lati più, diciamo così, "estetizzanti" di Visconti. In Franco Zeffirelli (1923), suo degno allievo, invece il Visconti che si sente di più è il grande regista teatrale: il giovane fiorentino riesce, infatti, a costruirsi, fin dagli anni Cinquanta, una fama internazionale nei maggiori teatri del mondo, sia come regista d'opere liriche sia come regista shakespeariano. Nel cinema, il suo esordio vero degno di nota sarà la produzione internazionale di *La bisbetica domata* (*The Taming of the Shrew*), dove Zeffirelli dirige, in inglese, due star del momento (il film fu girato a Roma nel 1966) come Eli-

In basso a sinistra:
Lorenzo Lotto, Ritratto di giovane (1525 circa); Venezia, Galleria dell'Accademia, in F. Colalucci, «Art dossier», p. 38 (Giunti Editore)

In basso a destra:
Lorenzo Lotto, Lucrezia Valier (1530 circa), Londra, National Gallery, in F. Colalucci «Art dossier», p. 37 (Giunti Editore)



Per il costume di Elizabeth Taylor: Lorenzo Lotto, Ritratto di Lucrezia Valier.

Per il costume di Richard Burton: Lorenzo Lotto, Ritratto di giovane.





A sinistra, Elizabeth Taylor: La bisbetica domata, in Roberto Campari, *Il fantasma del bello. Iconologia del cinema italiano*
 a destra, Parmigianino, Ritratto di giovane donna (la "schiava turca"), Parma, Galleria Nazionale, in Roberto Campari, *Il fantasma del bello. Iconologia del cinema italiano*

Elizabeth Taylor e Richard Burton con un lavoro di messa in scena tratto da un classico di Shakespeare. La trama: Lucenzio ama Bianca, ma il matrimonio non si può celebrare finché non si trova un marito alla terribile sorella di lei, Caterina. Allettato dalla dote, Petruccio la impalma, ma dovrà ricorrere alle maniere forti per trasformarla in una buona moglie. “E senza minimamente preoccuparsi di accuse d’estetismo o della diversità del mezzo, il regista si scatena in un’orgia di colori, di costumi, di scenografie, sempre nel segno dell’e-suberanza barocca: la storia è ambientata in un insieme di ricostruzioni tutte artificiali, dalle strade di Padova, agli interni (si veda ad esempio quella chiesa dai marmi intarsiati, come nelle pitture di Piero della Francesca), alle campagne un po’ collinose attraversate dai personaggi. L’evidente artificio delle scenografie stride un poco col naturalismo delle scene di mercato piene di bancarelle cariche di ortaggi, delle strade ove le donne stendono i panni, delle piazze popolate di bambini, delle campagne cosparse di greggi” (Roberto Campari, *Il fantasma del bello. Iconologia del cinema italiano*, Saggi Marsilio, Venezia 1994, p. 117). La stessa Padova, ad opera delle scenografie dell’architetto Renzo Mongiardino, appare come una città in carnevale perpetuo, con maschere, menestrelli, figure deformi sciamanti nelle vie. La scena del primo scontro tra Caterina (Liz Taylor) e Petruccio (Richard Burton) è ambientata in un granaio zeppo di mele scarlatte, di lana grezza e di salumi appesi: un po’ alla maniera dei dipinti popolari di Annibale Carracci. Se di solito negli interni vi è abbondanza di finti marmi, tendaggi e di festoni, le immagini più suggestive del film sono, senza dubbio, quelle costruite dai costumi di Danilo Donati (in quegli anni stava collaborando con un altro regista “pittorico”: Pier Paolo Pasolini) e di Irene Sharaff (costumista, imposta dalla diva americana Liz Taylor, in contrasto con le decisioni del regista fiorentino) alla quale si devono i costumi della Taylor: la chiave qui è strettamente artistica, sono i grandi ritratti di maestri cinquecenteschi quali Raffaello (ad esempio Baldassarre Ca-

stiglione o la Giovanna d' Aragona del Louvre) oppure Tiziano (il copricapo dell' Isabella d' Este di Vienna o molte figure di gentiluomini); mentre il copricapo della protagonista nella scena finale del banchetto ricorda quello della Schiava turca del Parmigianino.

Secondo quanto mi ha detto Eugenio Franchetti¹, allora aiuto-scenografo nel film di Zeffirelli, il costumista Danilo Donati si sarebbe ispirato, per i costumi, alla pittura di Lorenzo Lotto (*Affreschi dell' oratorio Suardi* di Trescore, Bergamo, ma anche ad alcuni *Ritratti*); testimonianza molto interessante, quest' ultima, anche perché coinvolse personalmente l' aiuto-scenografo nel reperire i volumi sul pittore. Un aneddoto curioso, sempre testimoniato da Eugenio Franchetti, è l' aver utilizzato la tappezzeria in seta damascata della sua casa a Roma (il cui tessuto piacque molto a Zeffirelli) per i costumi della Taylor (la seta venne tagliata su idea "personale" della costumista Sharaff in striscie di 3 cm).

Dalla collaborazione con il regista fiorentino durante gli anni Sessanta, rimane, nell' attuale opera pittorica di Eugenio Franchetti, il gusto rigoroso della messa in scena, la costruzione scenografica, il riferirsi ai grandi pittori del passato, ma anche, soprattutto, nella ultima fase, la ricerca sulla materia pittorica, in direzione di un superamento del retaggio 'accademico', verso una destrutturazione del soggetto.

"Zeffirelli passa a dirigere i primi film 'd' autore' trasportandovi la sua concezione di regista teatrale" nota acutamente Gian Piero Brunetta "e usando dello specifico filmico per esaltare la recitazione ed elaborare un' iconografia quasi predesignata a tavolino, secondo stereotipi visivi di grande accuratezza" (Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Dal miracolo economico agli Novanta*, vol. IV, Editori Riuniti, Roma 2001, p. 316).

Sarà, comunque, il 1968 a dare al cinema mondiale una delle più lussuose trasposizioni delle tragedie di Shakespeare, con la storia dei due giovani amanti di Verona: con Romeo e Giulietta.

Il film vinse, tra l' altro, due Oscar: uno per la fotografia (Pasquale De Santis) e uno per i costumi, realizzati dal grande costumista Danilo Donati. La colonna sonora era, invece, firmata da un altro grande: il musicista Nino Rota.

Giovanni Nobili Vitelleschi

¹ Eugenio Franchetti (1932), vive a Firenze, dove ha studiato Architettura all' Università e Scenografia con Angelo Maria Landi, allora Direttore dell' Istituto d' Arte di Porta Romana. Dopo aver lavorato al Festival dei Due Mondi di Spoleto è stato per vari anni assistente scenografo di Franco Zeffirelli. Ha collaborato a diverse messinscena sia nel teatro d' opera che di prosa: alla Scala di Milano, all' Opera di Roma, all' Opera di Vienna, al Teatro Romano di Verona e al Maggio Musicale Fiorentino. Ha inoltre partecipato alla preparazione del film *La bisbetica domata*. La grande scenografa Lila de Nobili lo ha voluto come "Associated Designer" in una edizione del *Rigoletto* al Covent Garden di Londra. Attualmente prosegue in proprio come ritrattista e paesaggista.

Dove era la Firenze etrusca

Questa ipotesi di lavoro sulla presenza nella valle dell'Arno di una città etrusca nel luogo di Firenze, precedente alla città romana, è stata caldeggiata e tentata nel passato da diversi studiosi di cose fiorentine.

Fino a qualche decade addietro si riteneva che gli Etruschi fossero arrivati nella valle dell'Arno in epoca recente (si fa per dire): IV-III secolo a.C. dall'Etruria meridionale, ossia le grandi città etrusche di Tarquinia, Cere, Vulci, Veio, nonché Chiusi, avrebbero irradiato la loro cultura procedendo verso nord per vie interne della Toscana. Invece, alla luce delle scoperte archeologiche avvenute nell'agro fiorentino risulterebbe che gli Etruschi risalirono l'Arno con le loro navi già nell'VIII secolo a.C., all'inizio del loro sviluppo come civiltà, inserendo delle teste di ponte lungo le pendici appenniniche della valle di Firenze prima di fare il balzo verso la pianura Padana.

Sappiamo che l'Arno era una via fluviale molto importante¹ per i traffici dell'Etruria antica, poiché era navigabile dalla foce ben oltre Firenze, come dimostrano gli scali fluviali di Empoli vecchia, Signa e quello "recente" di Figline.

Alla foce dell'Arno esisteva in età etrusca la città di Pisa, abitati etruschi sono stati localizzati lì vicino sulle rive del lago di Massaciuccoli e a San Rocchino presso Viareggio.

Per mezzo dell'Arno giunse la colonizzazione etrusca nella pianura fiorentina. Con le scoperte archeologiche avvenute a Quinto, Sesto Fiorentino, Comeana, Artimino e recentemente a Gonfienti nel pratese, è aumentata la testimonianza storica dimostrante l'intensità della vita etrusca lungo le pendici appenniniche dell'Arno in età antica; insomma, gli Etruschi abitarono la valle di Firenze molto prima dei Romani, avendo diversi villaggi pedemontani i cui abitanti, dediti al commercio e all'agricoltura, proliferarono sotto l'egemonia di ricche famiglie principesche.

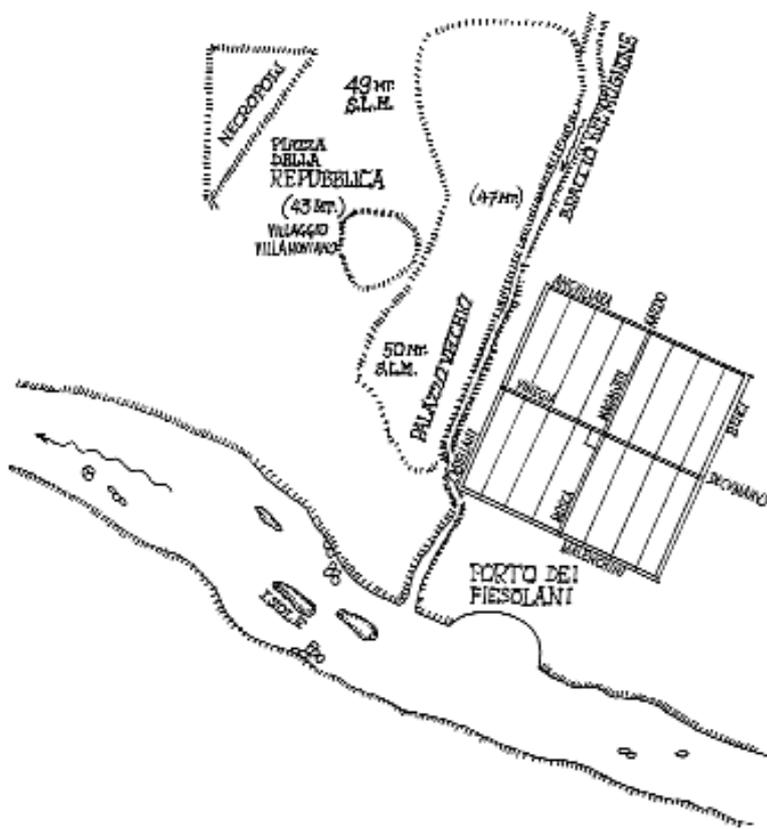
Così, dopo i ritrovamenti archeologici (avvenuti nel '900) relativi al periodo artistico e culturale "orientalizzante", effettuati in Piazza Signoria, si ripropone una origine etrusca di Firenze nel vero senso della parola.

Guardando una carta topografica di Firenze noteremo che intorno a Piazza della Repubblica le strade si dipartono a scacchiera; nel quadro che si forma, Via Cerretani, Proconsolo, Vacchereccia-Terne, Tornabuoni, abbiamo visivamente il quadrato della città romana edificata tra il 30 e il 15 a.C.²

Come era nelle loro abitudini i romani costruivano le loro città in terreni vergini; ma per "Florentia" non fu così: essi non sapevano che lì, molti secoli addietro, c'era già stato un abitato arcaico Villanoviano con relativa necropoli, che erano stati ricoperti dalla ghiaia e dalla sabbia per le continue alluvioni dell'Arno e quindi invisibili già in epoca romana.

¹ G. Caputo, *I Prodomi storici di Fiesole* (estratto), Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1972.

² Museo Firenze com'era, *Alle origini di Firenze. Dalla preistoria alla città romana*, fascicolo della mostra 1996/1997.



Localizzazione del Porto de' Fiesolani sull'Arno

Secondo la “leggenda”, il condottiero romano Silla distrusse Florentia Tuscorum municipio “fiorentissimo” nella valle dell’Arno intorno all’80 a.C.³.

Però se diamo credito alla “leggenda”, la Firenze posteriore a questo fatto non poteva essere il Villaggio Villanoviano. Forse c’era già una città di stirpe etrusca? Dove si trovava?

Se osserviamo con attenzione la stessa carta del centro di Firenze, si scopre, anche se adesso meno accentuata, una situazione di quadratura delle strade, analoga a quella menzionata sopra: ossia il reticolato urbano di via dell’Anguillara, Benci, Malenchini – Saponai, Castellani – Leoni.

Questo fazzoletto di Firenze, dietro Palazzo Vecchio, ha fatto pensare, per la sua planimetria quasi ortogonale e in linea con il corso dell’Arno, ad una possibile origine etrusca.

Questo luogo, dove l’Arno dilaga nella pianura, si prestava bene ad un porto fluviale, vuoi per gli stanziamenti collinari vicini, sia perché all’incrocio degli itinerari terrestri provenienti da Volterra e Arezzo, grosse Lucumonie etrusche.

Seguendo un’ ipotesi confortata dalle sagge riproduzioni dell’architetto Corinto Corinti (cartolina n. 31, anno 1925) e dalle leggende narrateci dagli storici del Duecento-Trecento, citiamo Ricordano Malispini (Storia Fiorentina, cap. XVIII): “E ab antico, dov’è oggi Fiorenza, si avea due ville, la prima si chiamava Villa Arnina, l’altra Camarzia” ossia, c’erano due città.

Il Mugnone nel suo antico percorso nel tratto fiorentino, prima delle deviazioni obbligate dall’uomo per l’accrescersi di Firenze, scendeva da Piazza della Libertà sull’attuale Via Cavour, arrivava in Piazza San Marco, qui curvava verso Piazza Santissima Annunziata percorrendo la direttrice Via de’ Servi, Piazza del Duomo, Via Cerretani per raggiungere l’Arno tra il Ponte a Santa Trinita e il Ponte alla Carraia. Ma questo torrente aveva un altro braccio in quel fossato che da dietro il Duomo, Via del Proconsole, Via de’ Leoni, Via Castellani, raggiungeva l’Arno in Piazza de’ Giudici.

Questo braccio del Mugnone servirà in seguito come fossato addossato alle mura di levante del primo quadrato romano, quasi a dividere la città romana da quella che era stata e forse lo era ancora in quel momento (30 a.C.) terra etrusca. In riva all’Arno, separati dal Mugnone, si maturarono i destini dei due popoli, fino alla loro unione.

È solo in queste città e non in altre località che potrebbero essere identificate le legendarie Villa Arnina e Villa Camarzia ricordate dallo storico Malispini.

Tralasciando le rivalità tra Fiesole e Firenze e l’epopea del condottiero romano Fiorino (Re di Firenze), gli Etruschi arrivarono molto prima dei Romani nella valle di Firenze.

Tutta la zona a sinistra del braccio del Mugnone dietro Palazzo Vecchio è sempre stata ricca di acqua, tanto più importante per un agglomerato etrusco, anche per la sua valenza magico sacrale.

E non solo. Lì vicino c’è ancora una via che porta il nome di Via dell’Acqua e dove questa immette in Via dell’Anguillara era ubicato un pozzo ricchissimo dove i fiorentini del Medioevo attingevano con le loro “mezzine”. Un altro pozzo era ubicato in Via de’ Castellani.

³ Floro Lucio Anneo, *Epitome*, II, 9: dove Floro parla di Ferentino e non di Florentia, come erroneamente riportato da diversi storici.

Gli scavi archeologici di Piazza Signoria ci hanno tramandato una età favolosamente antica di Firenze. Sono stati trovati frammenti ceramici prodotti in Grecia (a Corinto e ad Argo) nella seconda metà dell'VIII secolo a.C.; sono i più antichi reperti fittili greci rinvenuti nella Toscana settentrionale. Ma non è tutto: nella stessa occasione sono stati recuperati reperti riferibili all'Età del Bronzo, che retrodatano la presenza dell'uomo a Firenze al secondo millennio a.C.

Non possiamo determinare con esattezza quando il Sacerdote etrusco, con l'aratro a cui erano aggiogati, secondo il rito, un toro bianco e una bianca giovenca, segnò ove doveva venir scavato il solco, e vi gettò la zolla sulla quale sarebbero sorte le mura.

Il Sacerdote (TRUTNUTH) determinando astrologicamente il centro della città, metteva questa in accordo con l'Universo. Misurando la posizione delle strade, votava le città alle forze celesti, creando un "universo" sul terreno, dove effettuare i sacrifici che l'avrebbero sottratta alle forze infernali: ossia il FANUM SACNICLA, il luogo sacro per il Tempio del Nume Tutelare, dove adesso si trova la chiesa di San Remigio.

L'agrimensura rispondeva ai canoni d'una rettangolazione perfetta in cui le due grandi arterie principali si tagliavano ad angolo retto, appunto il Cardo Massimo e il Decumano Massimo che, in seguito, ebbero grande importanza nella pianificazione del campo militare romano.

Il Pomerium (perimetro) dell'abitato civile della cittadina etrusca – reticolato Benci, Malenchini, Saponai, Castellani, Leoni con Via dell'Anguillara – aveva una lunghezza di 1100 metri. Il Cardo Massimo si trovava sulla direttrice Via de' Magalotti e Via della Mosca e il Decumano Massimo nella Via Vinigia che allora si prolungava fino a Via de' Benci. La quadratura della centuriazione avveniva esattamente nella Piazza San Remigio dove si trovava il Foro e il Tempio.

La città avrà avuto delle abitazioni molto semplici ad un solo piano, poggianti su uno zoccolo in blocchi di pietra squadrati dove erano alzati muri in mattoni d'argilla cruda, fatti seccare al sole, oppure pareti a graticcio, fatto cioè di un intreccio di pali, travi di legno e canne. Un corridoio di ingresso conduceva nel cortile centrale scoperto da dove si entrava in nei vani più piccoli, riservati alla cucina, dispensa, stanze da lavoro e camere da letto.

Alla luce di questa ipotesi di lavoro, potremo assegnare come data approssimativa alla fondazione della "Florentia Etruscorum" il VI secolo a.C., periodo di generale sviluppo della civiltà etrusca nella piana di Firenze, come dimostrano i numerosi e ricchi stanziamenti collinari e la divisione centuriata della pianura ad Ovest di Firenze.

Questa della centuriazione ricalca una sistemazione idrogeologica ed astronomica perfettamente allineata con la cittadina etrusca: una geniale soluzione di un vasto programma di bonifica agraria effettuato dagli Etruschi prima della colonizzazione romana della vallata. Infatti, la differenza di 25° tra l'orientamento dell'impianto urbano di Firenze Romana e quello della divisione centuriata del territorio potrebbe derivare proprio dall'esistenza del piccolo centro etrusco.

Quando in questa zona di Firenze nel II secolo d.C. si estese il quartiere dei Greci e Orientali provenienti dall'Anatolia e la costruzione dell'Anfiteatro, delle deperibili case etrusche non c'era più traccia alcuna, perché anche in questo caso, le continue alluvioni dell'Arno avevano cancellato tutto; ma a giudicare dalle vie attuali, ne fu mantenuto in parte il percorso primordiale.

Comunque, è confermato storicamente che in questa zona di Firenze nel Medioevo, sul fiume Arno, esisteva il "Porto de' Fiesolani". Sappiamo della perfetta navigabilità dell'Arno in epoca antica⁴ e tale situazione presuppone una attrezzatura per l'imbarco e lo scarico del-



La chiesa di San Remigio (a sinistra) sull'area del Tempio del Nume Tutelare

⁴ Cassiodoro, *Variae*, V, 17 e 20.



La regione etrusca

le merci. Le più antiche memorie fiorentine ci parlano di uno scalo fluviale situato tra Piazza de' Giudici e Piazza Mentana presso quello che sarà dopo, nel XIII secolo, la Porta de' Buci.

Lo scalo de' Foderi sull'Arno⁵ è il legittimo successore del Porto Etrusco, ciò è testimoniato anche da un documento del 1162 che si riferisce alla vendita di una casa "in loco qui vocatur a la fonte al porto prope fluvio Arno"⁶.

Purtroppo pochi e inadatti sono stati gli studi degli strati archeologici effettuati in questa zona, per poter chiarire definitivamente quanto esposto sopra e nemmeno si può sperare in saggi di prova futuri, dopo le critiche che furono sollevate intorno alle ricerche effettuate nella Piazza Signoria e zone limitrofe.

Comunque qualcosa fu localizzato per nostra soddisfazione: nel 1875⁷ nel costruendo Palazzo della Borsa si trovò un gigantesco muro che per la sua struttura doveva trattarsi di opera etrusca⁸; e ancora nel 1901, nel gettare le fondamentazioni del monumento in Piazza Mentana, apparve il piano superiore di un gigantesco muro in calcestruzzo il cui scopo non poteva che essere quello di protezione al porto fluviale⁹.

Concludendo, i dotti umanisti del passato hanno sempre considerato Firenze sorta in conseguenza delle Leggi Agrarie, sotto "la fulgida stella di Cesare" come un destino che si sarebbe realizzato, come fu, in una splendida prodigiosa carriera; ma, se pur a piccoli gradi, si dovrà sfatare questo concetto perché prima dei romani, gli Etruschi avevano già colonizzato con un loro stanziamento la "Città di Firenze".

Enio Luigi Pecchioni

⁵ I Foderi, sono gli zatteroni formati dai tronchi degli alberi provenienti dal Casentino per essere poi inviati sempre via d'Arno fino a Pisa.

⁶ Diplomi pisani, *Statuti Inediti della Città di Pisa*, III, p. 1163, ed. Boanini, pp. 1848-49.

⁷ Gazzetta del Popolo, Firenze, 3 Agosto 1875.

⁸ M. Lopes Pegna, *Firenze dalle origini al Medioevo*, Firenze, 1974, p. 153.

⁹ Giornale degli scavi, 27 Agosto 1901.

Quando i Borbone stavano per diventare granduchi del I a Toscana

Mistero di un castello

Quasi all'inizio del 2004, l'ultima domenica di marzo, è stata riaperta al culto la più che millenaria chiesetta di San Pietro in Palco, in via di Badia a Ripoli. Non si confonda questa chiesa di origine longobarda con la moderna parrocchiale di San Pietro in Palco in piazza cardinale Elia Dalla Costa che da circa cinquant'anni ne ha ripreso il titolo e il nome. Questa piccola chiesa ora riaperta al culto è affidata da molti decenni alla parrocchia di Badia a Ripoli che ne ha promosso lunghi e sorprendenti restauri. Per distinguerla da quella moderna, questa chiesetta è ormai chiamata "San Pierino", con qualcosa che sa di affettuoso, di memoria cara.

È abbastanza difficile arrivare in auto, per chi non sia pratico, perché il rebus dei sensi unici impone un giro noto solo agli esperti. Molto più facile è arrivare in piazza Francia e raggiungere San Pierino con un breve percorso a piedi. Allora si scopre una meraviglia nascosta di Firenze, con l'augurio che il banale movimento dei turisti curiosi non ne possa mai turbare il silenzio e la solitudine.

L'opera più antica può risalire alla fine del XIII secolo ed è quanto resta di una sinopia o disegno preparatorio di una "Misericordia", la Vergine che col manto protegge una famiglia di mercanti fiorentini, forse i Ferrucci. Nella chiesa sono stati riscoperti nell'ultimo secolo affreschi della scuola di Giotto, attribuiti a autori vari: da Taddeo Gaddi, a Pietro Nelli, a Stefano Fiorentino, Giovanni Del Biondo. Le opere sono state studiate dal professor Miklòs Boskovits. Gli ultimi studi si rivolgono alla presenza del cosid-



La chiesa di San Pietro in Palco, in via di Badia a Ripoli



Il disegno in carboncino o tempera nera di un castelletto rinascimentale

detto “Maestro di Barberino” per una Vergine con Santi in un ambulacro all'esterno della chiesa, forse resti di un portico o chiostro. Ci sono opere di età successive: Santi di Tito, Alessandro Allori, i Curradi, Francesco Gambacciani.

Gli ultimi restauri hanno riportato in vista il dipinto del XVIII secolo nella volta della falsa cupoletta. Ne furono autori Gaetano Mazzoni e Cipriano Lenzi (1771). I lavori sono stati compiuti, sotto la direzione della dottoressa Matilde Simari, dalle restauratrici Laura Lanciotti e Barbara Geroni e dall'architetto Giuseppe Bracchetti. Il parroco don Antonino Spanò ha ringraziato l'Ente Cassa di Risparmio di Firenze e tutti coloro che in vario modo hanno contribuito.

Ci si domanda perché una modesta chiesa di campagna sia stata adornata da opere di autori eccelsi tanto che viene voglia di pensare perfino alla presenza di Giotto. La risposta sta nel fatto che la chiesa ebbe il patronato delle più note famiglie fiorentine, proprietarie di ville o castelli vicini.

Ma questa volta si può parlare anche e soprattutto del più umile e anonimo disegno tra quelli riscoperti in San Pierino. È stato trovato sotto una leggera mano di intonaco o di semplice imbiancatura su una parete di una stanza adiacente alla sacrestia, accessibile da quel corridoio o ambulacro che può essere stato parte di un chiostro. Nella stanza è stata posta anche la sinopia della “Misericordia”, l'opera più antica di san Pierino. Ma vicino a questo prezioso ricordo delle prime età della pittura fiorentina, restauratori hanno conservato il disegno assai più recente, lo “schizzo” in carboncino o tempera nera di un castelletto rinascimentale. Si comprende che non è un'opera d'arte. È solo uno scarabocchio sul muro che oggi avrebbe meritato solo rimproveri e proteste. Eppure può essere anche un enigmatico documento di storia.

Proprio accanto a San Pierino c'è il castello del Bisarno. Forse lo costruì il duca Adonald, fondatore di Badia a Ripoli. Poi fu dei Ferrucci, dei Bardi, dei Capponi, dell'esplore Beccari. Ma non assomiglia in niente al castelletto disegnato nella stanza di San Pierino. E allora quale è il castello ritratto?

Si potrebbe a prima vista pensare che lo “schizzo” sia stato dipinto da qualche spagnolo quando nel 1529 in Pian di Ripoli si accampò l'esercito che assediava Firenze. Ma si sarebbe conservato troppo bene.

Altre ricerche fanno proporre un'ipotesi che richiama vicende fiorentine e italiane forse oggi dimenticate e più attuali di quanto si pensi. Quel disegno in bianco e nero può essere l'estemporaneo divertimento di un militare o addirittura di un ufficiale cartografo che si acquarterò in canonica nel 1735. In quell'anno si accampò intorno al vicino Castello del Bisarno e alla chiesa di San Pierino un esercito al seguito di Carlo III di Borbone. L'attenzione va a quel drammatico momento finale della dinastia medicea che in qualche modo è stato oggetto di nuovi sorprendenti studi con la ricognizione delle tombe medicee nei sotterranei della basilica di San Lorenzo.

Bisogna un po' riassumere, anche per onore di patria toscana, le vicende che accaddero alla fine della dinastia medicea. Già dal 1713 in previsione dell'esaurimento della discendenza maschile era stato emanato un decreto con la conferma del Senato che autorizzava la discendenza per linea femminile. Nella chiesa di Badia a Ripoli, altro fatto curioso, a sostegno del decreto senatoriale, i Vallombrosani fecero allora dipingere da Camillo Sacrestani il quadro della "Donazione di Canossa" per rivendicare l'antica autonomia toscana concessa da Matilde di Canossa.

Le potenze europee decisero in modo diverso dal volere del Senato fiorentino e col trattato di Londra del 1718 in un primo tempo destinarono il Granducato di Toscana a don Carlo III di Borbone, figlio del re di Spagna e di Elisabetta Farnese. Soltanto nel 1731 il granduca Gian Gastone riconobbe il giovanissimo Carlo come suo legittimo successore, dopo molte resistenze ma alla fine pare con convinto compiacimento. Bene accolto dalla popolazione, il giovane rampollo della dinastia borbonica sbarcò a Livorno e fu raggiunto a Firenze da alcuni reggimenti di cavalleria e fanteria spagnoli, tutti mercenari come era d'uso nel Settecento.

Giulio Lensi Orlandi Cardini, nel suo memorabile volume "Le ville di là d'Arno" (Vallecchi 1954), elenca i reparti militari che posero quartiere, come allora si diceva, intorno al castello del Bisarno (restaurato in questi mesi) all'ordine del conte di Montemar, comandante le truppe di Sua Maestà cattolica. Erano i cavalleggeri di Andalusia, il reggimento dei Dragoni, cavalleria pesante, e il reggimento di fanteria di Namur.

La colonna mosse da Imola, passò per Castel del Rio, Piancaldoli, Firenzuola. Non c'erano strade ma mulattiere e in ogni paese oltre lo spartiacque della Futa si vedeva un ormai inoffensivo e un po' fiabesco castello più o meno simile a quello sul muro di San Pierino, con un tipico torrione coronato di merli e con il tetto a punta conica. Forse il soldato o l'ufficiale cartografo ne disegnò uno a memoria. Ma chi era il disegnatore?

La storia toscana era a un punto di passaggio. Nel 1733 i piani delle cancellerie europee mutarono di colpo. Era cominciata la guerra per un'altra successione, quella al trono di Polonia. Nel conflitto entrarono tutte le potenze europee. Il giovane Carlo dovette togliere le tende dall'accogliente Pian di Ripoli e marciare su Napoli. Dalle memorie del vicino monastero di San Bartolomeo a Badia a Ripoli, allora sede del generale della congregazione di Vallombrosani, si apprende che alcuni soldati disertarono ma furono accolti e protetti dai monaci. Le memorie, o meglio le "Ricordanze" sono conservate all'Archivio di Stato di Firenze. Carlo era davvero un regnante illuminato e prima di partire risarcì i danni fatti alle coltivazioni e alla case dai suoi soldati. Sarebbe stata diversa la storia d'Italia con quel principe a Firenze?

Carlo divenne re di Napoli e poi re di Spagna mentre a Firenze alla morte di Gian Gastone nel 1737 il successore fu Francesco Stefano di Lorena. L'accordo definitivo fu firmato in una locanda di Firenzuola. Sul muro di San Pierino rimase lo schizzo di un disegnatore anonimo, come unica memoria di una storia che non ebbe seguito

Nel 1740 una grande piena devastò il Pian di Ripoli e più tardi in San Pierino si dipinsero nuove decorazioni della cupoletta, forse anche con i soldi lasciati da Carlo. Sono state oggetto delle ultime riscoperte e degli ultimi restauri. Più tardi, alla fine dell'Ottocento, anche un terremoto rese necessari nuovi lavori. Furono allora imbiancati pure i delicati affreschi del Mazzoni, nonostante che fossero stati dipinti solo un secolo prima.

Le ultime ricerche sul possibile modello che ispirò l'anonimo disegnatore del castelletto si sono rivolte sulle fortezze di Castel del Rio, Riola e soprattutto di Dozza e di Imola. Del

*Gaetano Mazzoni e
Cipriano Lensi (1771):
il dipinto del XVIII
secolo nella volta*



castello di Dozza, nella campagna tra Imola e Bologna, c'è una stampa datata 1779. Si vede un torrione con un piano superiore aggettante e munito di caditoie, coperto da un tetto a punta. Alle sue spalle si nota una costruzione squadrata. Una certa somiglianza è innegabile. Bisogna ricordare che il disegnatore di San Pierino aveva l'aria di tracciare il disegno a memoria. A volte la storia si fa seguendo anche piccoli indizi, come uno scarabocchio sul muro di una vecchia sacrestia.

In San Pierino la parrocchia ha istituito un centro di preghiera, aperto tutti i giorni con orari variabili nelle stagioni. In chiesa sono disponibili le guide stampate dagli Amici dei musei fiorentini. In Web si possono avere notizie impostando la ricerca su "Bisarno" e su "Pian di Ripoli", oltre che su "San Piero in Palco". Per visite guidate si consiglia di prendere accordi¹.

Nereo Liverani

BIBLIOGRAFIA

- Miklòs Boskovits, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento*, Firenze, 1975.
Miklòs Boskovits, *Ancora su Stefano Fiorentino*, in "Arte Cristiana", Milano, Maggio-Giugno 2003.
Nereo Liverani, *Badia a Ripoli*, Firenze, 1987.
Luigi Torrigiani, *Il Comune di Bagno a Ripoli*, Firenze, 1909.
Emanuele Repetti, *Dizionario geografico storico della Toscana*.
Guido Carocci, *Dintorni di Firenze*, 1875.
Silvano Galli, *La Nave a Rovezzano*, Firenze 1985.
Misericordia di Badia a Ripoli, *Vita e Carità nel Pian di Ripoli*, 1999.
Bernardo Zanchini, *Il mistero dei Quona*, Milano, 2003.
Cecilia Scalella, *Il Maestro di Barberino: profilo di un pittore minore del Trecento fiorentino*, in "Arte Cristiana", Marzo-Aprile, 2004, Milano.
Misericordia di Badia a Ripoli, *Il Pian di Ripoli nelle mappe di Leonardo da Vinci*, 2004.

¹ Il sogno di un regno toscano per la casa di Borbone si realizzò duecento anni fa. Fu un curioso, bizzarro e breve effetto delle imprese giovanili di Napoleone Bonaparte. Il 9 febbraio 1801 fu siglato il primo trattato di pace tra la Francia e l'Austria. In Toscana fu istituito un nuovo stato, chiamato nel testo latino del trattato "Universum Hetrueriae dominium". La versione italiana fu: Regno d'Etruria. Il re era Ludovico I di Borbone Parma, bisnipote proprio di quel giovane don Carlos che settanta anni prima Gian Gastone aveva accettato come successore. In cambio Ferdinando III di Lorena, ebbe un principato tra Austria e Germania.

Il giovane Ludovico I di Borbone e la moglie Maria Luisa immaginarono un futuro della Toscana che oggi diremmo fondato sul turismo, la cultura, l'arte. Furono fatte stampare le famose vedute della Toscana del Terreni. A Livorno si ricordano i Bagni della Regina, primo esempio di stabilimenti balneari marini.

Ma una traversata del Mediterraneo in pieno inverno fece crollare la salute di Ludovico I, che morì il 29 maggio 1803. Il titolo di re fu ereditato dal figlio tredicenne Carlo Ludovico, sotto la Reggenza della madre.

Il momento di maggior splendore per il Regno d'Etruria fu il maggio 1805. Dal 6 al 10 del mese sostò in Firenze il Papa Pio VII che aveva assistito a Parigi all'incoronazione di Napoleone Bonaparte a Imperatore dei Francesi. Il papa a Firenze ebbe occasione di feste ma anche di un celebre incontro col vescovo Scipione dei Ricci, dalle idee ritenute innovatrici.

L'intraprendenza della regina fece insospettare Napoleone. Con la promessa di un nuovo regno nel Portogallo il giovane re Carlo Ludovico e la madre il 10 dicembre 1807 furono fatti partire da Firenze. Il Regno d'Etruria era finito per sempre.

La Toscana divenne una parte dell'impero francese, due anni dopo divenne di nuovo granducato e fu assegnata a Elisa Baciocchi, sorella di Napoleone. Col trattato di Vienna del 1815 tornò Ferdinando III di Lorena che con la sua politica diplomatica (potremmo dire davvero pacifista) aveva salvato la Toscana dagli orrori della guerra.

Agli albori del sogno europeo

Un grande Presidente

Negli anni che immediatamente seguirono il secondo conflitto mondiale, l'Europa, anzi i singoli stati europei cercavano disperatamente di ritrovare una propria identità. Due di questi, in particolare, la Francia e la Germania, tale identità perduta la andavano cercando ancor più degli altri. La pseudo-vittoria della prima e la disastrosa sconfitta della seconda, invece di condurre i loro popoli ad una più opportuna riflessione sulle sciagure appena trascorse, lasciavano intravedere, qua e là, sentimenti che assomigliavano pericolosamente a non sopiti rancori e a propositi di un qualche tipo di sopraffazione o di vendetta.

Il Reno, il grande fiume dell'epopea wagneriana e della romantica leggenda di Loreley dai capelli d'oro, scorreva lento tra i due antagonisti di sempre, simbolo incolpevole dei deteriori sentimenti ai quali abbiamo appena accennato. A questo punto appare nel nostro racconto un personaggio senz'altro fuori dall'usato. Questo personaggio era un francese e si chiamava Jean Monnet. Era nato nel 1888 da una famiglia di produttori di cognac. Durante la prima guerra mondiale si occupò dell'organizzazione degli approvvigionamenti bellici, unendo per la prima volta il suo paese e la Gran Bretagna in uno



Jean Monnet

sforzo comune. Dopo il conflitto fu segretario generale aggiunto della Società delle Nazioni. Nella metà del 1940, nel pieno del secondo conflitto, Jean Monnet propose a De Gaulle e a Churchill un progetto d'unione federale franco-britannica, che non poté essere attuato per la repentina e catastrofica disfatta francese. Ma Monnet non si dette per vinto.

Qualche anno dopo la fine del grande scontro, nel 1949, nel preciso intento di evitare ulteriori ostilità tra le già citate sponde del Reno, propose al governo di Parigi un piano di eccezionale portata. Di parlare di alleanza tra il suo paese e la Germania, in quei giorni non c'era neppure da pensarci. Troppe le ferite ancora aperte e l'atavico odio, inasprito da cinque anni di guerra, era lungi dall'essere spento, pensò allora a qualcosa di diverso, che fosse ben più determinante del pezzo di carta di un accordo di amicizia o di un patto di non aggressione. Si trattava di mettere in comune le due materie prime che a quei tempi erano i principali elementi alla produzione bellica: il carbone e l'acciaio.

L'allora ministro degli esteri francese Robert Schuman, un uomo di Stato di quelli di cui oggi si è ormai perso il seme e lo stampo, accettò con lungimirante entusiasmo la proposta e la fece sua. Dall'opposta riva del grande fiume rispose affermativamente un altro statista di vaglia: Konrad Adenauer, cancelliere della parte occidentale di una Germania geograficamente divisa ed economicamente a pezzi.

Così il 9 maggio 1950, con il documento che prese il nome di *Dichiarazione Schuman*, fu posta la prima pietra della futura costruzione europea. Infatti, successivamente Francia e Germania, di comune accordo, chiesero ad altri paesi del continente di aderire ai postulati del documento stesso. Risposero in maniera positiva e, bisogna ammettere, visto lo scarso slancio europeistico di oggi, con un certo fervore, Italia, Belgio, Olanda e Lussemburgo. La Gran Bretagna, riluttante a cedere parte della sovranità nazionale, dapprima nicchiò e poi finalmente oppose un rifiuto.

Il diciotto aprile 1951 venne firmato a Parigi il trattato che istituiva la Comunità Europea del Carbone e dell'Acciaio. A questo sarebbero seguiti nei tempi le conferenze di Messina e di

A sinistra: Robert Schuman



A destra: Dino Del Bo



Venezia, il Trattato di Roma che sancì la nascita del Mercato Comune e dell'Euratom e infine il deprimente seguito dei parametri di Maastricht, dell'opinabile moneta unica e dell'altrettanto opinabile allargamento a venticinque Stati. Ma queste furono solo conseguenze logiche o quasi logiche. Il vero avvenimento europeo in assoluto rimane senz'altro il Trattato di Parigi, creatura primigenia di Jean Monnet e Robert Schuman.

La C.E.C.A., con il suo esecutivo definito Alta Autorità, fu il primo (e l'ultimo) organismo comunitario veramente sovranazionale. Il suo presidente aveva, pur nei suoi limiti, rango di capo di Stato e negli atti ufficiali usava il *pluralis maiestatis*, cosa, quest'ultima, che mandava in bestia il generale De Gaulle.

Dopo qualche anno, nel 1963, a presiedere l'Alta Autorità venne chiamato un uomo politico italiano, Dino Del Bo. Politico sì, perché era uno dei parlamentari di spicco della Democrazia Cristiana, più volte sottosegretario e ministro, ma soprattutto uomo di cultura. Professore di filosofia del diritto, economista, scrittore, cattolico fervente. Egli fu senza alcun dubbio un presidente diverso dagli altri. La Comunità Europea del Carbone e dell'Acciaio era un organismo nuovo, appena uscito da alcuni anni di rodaggio ed occorre, oltre a conoscenze tecnico-economiche fuori dall'ordinario, una grande prudenza e un estremo *savoir faire* per non urtare le suscettibilità nazionali, nonostante tutto ancora ben radicate.

Del Bo capì subito il problema e sin dai primi mesi del suo mandato ebbe saldamente in pugno la situazione. Mi capitò più volte di assistere ai suoi interventi, specie davanti agli industriali dell'acciaio e siderurgici in genere d'Europa e d'America. Parlava sempre in piedi, con le mani in tasca, sciorinando dati su dati, cifre su cifre, senza consultare l'ombra di un foglietto, con

voce piana, forse un po' monocorde, ma mai noiosa, attenuando a momenti l'eccesso tecnico dell'argomento con citazioni di elevata cultura. Coltissimo, infatti, e, come abbiamo già detto, cristiano di fede assoluta, ci ha dato, con il suo "Dio della felicità" uno dei libri italiani di soggetto religioso ed umano più belli.

L'incipit di quest'opera sembra legare, in un'unica interpretazione, il destino spirituale dell'uomo al più laico sogno europeo: "A volte l'uomo è assalito da un dolore profondo, un'angoscia incombente, quasi, si direbbe, l'inutilità della sua esistenza. Nasce, allora, dentro di lui un'invocazione sincera, la richiesta di uno speciale soccorso, come un miracolo che sia capace di cambiare la vita e le cose che gli si muovono intorno. Se il suo sguardo si rivolge al passato, gli è facile accorgersi come esso sia carico di errori e, forse, addirittura di inganni; ma ecco che la sua fiducia, non ancora scomparsa, si avvinghia, in maniera tenace, al suo stesso futuro e ne scaturisce un'attesa, la certezza di potersi, finalmente, constatare puro e diverso. Sono, queste, situazioni che si manifestano non soltanto per gli individui singoli, ma anche per i popoli nel loro complesso. La storia ne offre una documentata testimonianza. Una professione di spiritualità che conferma quelle stesse radici cristiane della cultura del nostro continente che la stolta ed arida presunzione agnostica degli attuali malinconici tempi ha voluto negare alla neonata Costituzione europea.

Dino Del Bo aveva anche due altre qualità, che nel mondo politico erano e sono tutt'ora peggiori d'un difetto capitale: era testardo e coraggioso come pochi ne ho conosciuti. Rimase epico il suo scontro con Nikita Kruscev, allorché, in qualità di responsabile del dicastero del Commercio Estero, accompagnò a Mosca in visita ufficiale il presidente Gronchi. Il capo del

Cremlino si lanciò in una dura e becera critica sulla condotta dei nostri soldati durante l'ultima guerra. Del Bo lo affrontò a viso aperto: "Non le permetto di offendere il soldato italiano che in Russia si è battuto valorosamente in circostanze tragiche e che, soprattutto, si è comportato con grande umanità nei confronti del suo popolo". Il segretario del Pcus tacque rabbioso e allibito. La delegazione italiana tremò sino all'ultima vertebra.

E ancora. Nel programma di visite protocollari nelle varie capitali, dopo l'assunzione della presidenza dell'Alta Autorità, Dino Del Bo venne ricevuto a Parigi da Charles De Gaulle. Quest'ultimo, nel salutarlo, lo apostrofò con ironia: "Mi sorprende che un professore di filosofia diriga un organismo così tecnico come l'Alta Autorità". "Anch'io sono sorpreso nel vedere un generale presidente della repubblica" ribatté immediatamente Del Bo. Nonostante il suo carattere autoritario e suscettibile, De Gaulle incassò e stette zitto.

I rapporti del presidente Del Bo con i nostri governanti furono inesistenti durante tutto il periodo del suo mandato. In risposta a un parlamentare italiano, che gli aveva fatto una domanda su questo tema, rispose: "Quando venni nominato presidente dell'Alta Autorità della C.E.C.A. giurai dinanzi alla Corte di Giustizia delle Comunità Europee che avrei esercitato le mie funzioni in piena indipendenza, nell'interesse dell'Europa, senza accettare istruzioni da alcun governo nazionale, ma nel mio caso quel giuramento fu inutile, in più di tre anni di attività non ho ricevuto neppure una telefonata da Roma e nessun politico ha mai chiesto il mio parere su questioni di mia competenza".

Nei mesi che precedettero la fusione dei tre esecutivi comunitari, che sarebbe dovuta avvenire il primo luglio 1967, le cancellerie dei sei Paesi cominciarono serrate consultazioni sul nome di colui che sarebbe stato il presidente

della futura Commissione Unica e apparve subito chiaro che la carica sarebbe toccata a Dino Del Bo. Addirittura l'Eliseo lo presentò come suo candidato ufficiale. Il governo italiano, invece, brillò per la sua assenza.

Ormai non vi erano dubbi sulla sua nomina, quando improvvisamente, il due marzo 1967, il presidente dell'Alta Autorità rassegnò le sue dimissioni: per ragioni di salute. Niente affatto vero. Le cause di tale gesto furono ben altre. Scrive Francesco Mirabile, che del presidente della C.E.C.A. fu capo di gabinetto, nel suo "Dino Del Bo, un Presidente dimenticato": "Perché si dimise Del Bo? Il Presidente, con l'approssimarsi della fusione degli Esecutivi non riusciva a capire se il governo di Roma lo avrebbe o no sostenuto come candidato. Eppure egli occupava, insieme con il tedesco Hallstein (Mercato Comune) e al francese Chatenet (Euratom) uno dei tre posti più elevati della gerarchia comunitaria. Alla fine di febbraio il Presidente, spazientito, si recò a Roma e cercò un colloquio con Moro, presidente del Consiglio. Quest'ultimo lo lasciò attendere una settimana con la scusa che era molto impegnato. Del Bo ebbe la chiara percezione che il governo lo avrebbe lasciato cadere. Di ritorno a Lussemburgo prese la decisione di rassegnare le sue dimissioni".

Con Dino Del Bo uscì dalla scena europea il miglior rappresentante in assoluto che l'Italia vi abbia mai avuto. Un grande politico, un tecnico eccezionale, ma soprattutto un signore. Fino in fondo. Ebbi ad incontrarlo l'estate successiva. Ero stato un suo funzionario nel settore dell'informazione. Nel corso del nostro incontro mi disse: "Finché ero presidente della Ceca non potevo permettermelo, ma oggi le chiedo l'onore di darmi del tu". Un signore, appunto.

Bernardo Pianetti della Stufa

Olinto Marinelli e l'Atlante dei Tipi Geografici

Il 23 novembre 2004 si è tenuta a Firenze, nel salone dei Cinquecento di Palazzo Vecchio, una manifestazione tanto attesa dalla comunità geografica italiana: la presentazione dell'opera "Italia. Atlante dei Tipi Geografici", pubblicata dall'Istituto Geografico Militare. La riunione è stata onorata dalla presenza del Presidente della Camera dei Deputati onorevole Pierferdinando Casini, del Sottosegretario di Stato alla Difesa senatore Francesco Bosi, del Capo di Stato Maggiore dell'Esercito Generale Giulio Fraticelli e del sindaco di Firenze Leonardo Domenici. Il mondo universitario nazionale era ampiamente rappresentato, ed altrettanto ampiamente erano rappresentate, con i rispettivi Presidenti, le società e le associazioni geografiche: la Società Geografica Italiana, la Società di Studi Geografici, l'Associazione dei Geografi Italiani e l'Associazione Italiana Insegnanti di Geografia. L'Accademia dei Geografici e l'Accademia Italiana di Scienze Forestali, istituzioni vicine al mondo della geografia per consolidata tradizione e per competenze disciplinari, erano presenti nelle figure dei rispettivi presidenti, Franco Scaramuzzi e Fiorenzo Mancini. Questa affluenza così numerosa ed autorevole

era ben motivata dalla rilevanza dell'evento: l'"Atlante dei Tipi Geografici" dell'Istituto Geografico Militare si è imposto per decenni come il supporto più efficace per la didattica della geografia nelle università italiane e la nuova e terza edizione, dopo oltre mezzo secolo dalla precedente, non poteva non suscitare un così vivo interesse. La prima edizione dell'opera venne data alle stampe nel 1922 e rappresentò una delle iniziative più importanti promosse e messe in atto dall'Istituto Geografico Militare per celebrare il cinquantenario della sua fondazione. L'opera riscosse subito grande successo negli ambienti accademici e culturali del tempo e la sua risonanza in ambito nazionale ed internazionale fu pari al prestigio dell'autore, Olinto Marinelli, docente del celebre Istituto di Studi Superiori di Firenze. Olinto Marinelli era succeduto giovanissimo al padre Giovanni, senatore del Regno e fondatore della Società di Studi Geografici quale titolare della cattedra di geografia, mettendo in luce un grande sapere ed una fervida ed appassionata operosità. Si era distinto anche come geografo esploratore, seguendo le orme di altri eminenti geografi, animato da quello spirito pionieristico e di apertura al mondo, che era esploso nel nostro Paese dopo l'unificazione nazionale. Con la sua autentica passione per le indagini sperimentali prese parte nel 1905 all'esplorazione geologica e geografica dell'Eritrea con Giotto Dainelli, nel 1914 si spinse nell'alto bacino dell'Indo con la spedizione De Filippi e partecipò con Dainelli alla spedizione nel Grande Tibet per l'esplorazione del Karakorum.

Ma col trascorrere degli anni si rafforzò in lui, che pure aveva esemplari doti di geografo esploratore, la convinzione che fosse assolutamente prioritario lo studio del nostro Paese rispetto a quello di altre realtà geografiche e pertanto concentrò il suo impegno di uomo e di scienziato sull'Italia, imponendosi per autorevolezza nello scenario nazionale delle discipline geografiche in questo specifico campo di ricerca ed analisi.

Firenze era in quegli anni animata da grande vivacità intellettuale e da concreto fervore realizzativo. Forte delle sue accademie, fra le più prestigiose che l'Italia potesse vantare, e delle società scientifiche, che in Firenze si erano



La nuova edizione dell'Atlante dei Tipi Geografici.
(foto A. Faiazza – IGM)

costituite, nonché orgogliosa di alcune sue imprese industriali d'avanguardia, che primeggiavano in ambito mondiale, la città era il terreno fertile per operazioni coraggiose e innovative. In questo scenario cittadino, nel quale operavano uomini e istituzioni pronti ad offrirgli suggerimenti e appoggi, Olinto Marinelli incontrò nell'Istituto Geografico Militare il cardine indispensabile, sul quale imperniare il suo progetto.

Infatti in quegli anni l'Istituto Geografico Militare poteva vantare il merito di aver realizzato in mezzo secolo di attività ben 4000 elementi cartografici a media scala del territorio nazionale; su questi documenti Olinto Marinelli, incoraggiato e sostenuto dal Generale Nicola Vacchelli, direttore allora dell'Istituto Geografico Militare, costruì il suo atlante. Fu un felicissimo connubio, dal quale non potevano sortire che grandi cose: da una parte la prestigiosa scuola geografica fiorentina col suo inestimabile patrimonio di conoscenza scientifica e rigore metodologico, dall'altra l'Istituto Geografico Militare con le sue carte topografiche, frutto di una intensa produzione e di una incessante operatività fuori sede, che aveva portato i cartografi dell'IGM in tutti i lembi del territorio italiano ed anche oltre, in Africa, in forza delle mire geopolitiche nazionali perseguite nei decenni a cavallo del 1900.

Dopo la sua scomparsa, avvenuta a Firenze il 14 giugno 1926, la figura di Olinto Marinelli venne solennemente commemorata il 23 gennaio 1927 nell'aula magna dell'Università di Firenze. In quella cerimonia il Generale Nicola Vacchelli, nelle vesti di direttore dell'Istituto Geografico Militare e di presidente del Comitato Geografico Nazionale, sottolineava con queste parole di sincero e profondo apprezzamento l'importanza di quella grande realizzazione della geografia italiana, che era l'Atlante dei Tipi Geografici:

... "L'Atlante dei Tipi Geografici può davvero considerarsi monumento nel campo degli studi geografici ... Per chi sa leggerla, la carta topografica è un vero trattato che mediante il graficismo esprime tutti i fatti salienti della geografia generale, dalla storica alla fisica alla economica, alla umana, e quindi le carte topografiche dell'IGM sono il miglior documento per conoscere le condizioni effettive del Paese".

Ma quali erano gli aspetti peculiari dell'Atlante dei Tipi Geografici di Olinto Marinelli? Che cosa lo rendeva così diverso dai tanti atlanti che vennero pubblicati in quegli anni in tutto il mondo?

L'Atlante era nato dalla felice intuizione dell'autore di catalogare la realtà geografica in *tipi*, intesi come gli elementi caratteristici della superficie terrestre per quanto attiene sia alle sue manifestazioni fisiche (le montagne, le pianure, i fiumi, i laghi, i ghiacciai, le coste, ecc.), sia alle realizzazioni operate dall'uomo nell'ambiente naturale mediante la sua azione modificatrice e plasmatrice della natura (le bonifiche, gli



insediamenti urbani, le vie e le reti di comunicazione, i porti ecc.). Questa impostazione metodologica, che si colloca in una visione positivista tanto cara agli uomini di scienza dell'Ottocento, apriva nello studio delle discipline geografiche nuove vie, che erano destinate a raccogliere concreti risultati ed il più ampio consenso. Per lo studio dei *tipi* geografici Olinto Marinelli trovò nella carta topografica il supporto più efficace ed il documento più eloquente. La carta topografica è infatti una rappresentazione fedele della realtà territoriale: da un lato è obbiettiva sotto l'aspetto geometrico, fornendo dati corretti sulle posizioni dei particolari, sulle loro reciproche distanze e sugli angoli di orientamento, dall'altro è completa sotto l'aspetto contenutistico, in relazione ovviamente alla scala impiegata. L'Atlante dei Tipi Geografici conquistò una posizione di assoluta centralità nelle discipline geografiche e la sua rilevanza sul piano scientifico e formativo indusse l'Istituto Geografico Militare a pubblicare nel 1948 la seconda edizione aggiornata e ampliata. La direzione scientifica venne affidata ai tre eminenti geografi Roberto Almagia, Aldo Sestini e Livio Trevisan: questi ampliarono il numero delle tavole, adottarono una diversa impaginazione dell'opera, separando la parte testuale da quella iconografica, ed inserirono, nella illustrazione di alcuni *tipi*, immagini aerofotogrammetriche, essendosi in quegli anni affermata la aerofotogrammetria come nuova e vincente tecnica di rilievo. Ma non modificarono l'originaria impostazione metodologica della prima edizione. Ma col trascorrere degli anni anche la seconda edizione risultò non più attuale: la realtà geografica, che costituisce l'oggetto di studio, analisi ed interpretazione dell'Atlante e che è naturalmente soggetta ad un continuo ed ineluttabile divenire, è mutata profondamente negli ultimi decenni soprattutto per effetto dell'azione modificatrice dell'uomo. Bisognava provvedere ad una terza edizione dell'opera, come la comunità geografica nazionale ripetutamente e coralmemente sollecitava; ma per

Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento in occasione della presentazione dell'opera. (foto A. Faiazza – IGM)



Presentazione dell'opera. Da sinistra: Avv. Edoardo Speranza, Presidente dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze; Gen. Renato De Filippis, Com. dell'Istituto Geografico Militare; On. Pierferdinando Casini; Ing. Salvatore Arca, Direttore della Scuola Superiore di Scienze Geografiche "G. Boaga" dell'Istituto Geografico Militare; Leonardo Domenici, Sindaco di Firenze; Gen. Michele Corrado, Ispettore Logistico dell'Esercito. (foto A. Faiazza – IGM)

realizzarla erano necessarie risorse adeguate. Il momento determinante fu quando l'Ente Cassa di Risparmio di Firenze nel 2002 stabilì di erogare il necessario contributo finanziario, dando così l'avvio alla realizzazione dell'opera. Alcuni dati sono particolarmente eloquenti per mettere in evidenza gli aspetti qualificanti dell'attività svolta. È stato costituito un apposito comitato scientifico, che ha delineato la struttura dell'Atlante, individuato gli autori dei saggi e delle tavole, provvedendo affinché fosse garantito il massimo rigore disciplinare, mentre un comitato editoriale ha curato l'allestimento grafico del volume. Alla redazione dei saggi e delle tavole tematiche hanno prestatato il loro contributo scientifico 116 docenti di 39 università italiane e 16 specialisti di enti e istituzioni nazionali. L'opera, che è stata intitolata "Italia. Atlante dei Tipi Geografici", 868 pagine in formato A3, è articolata in tre parti. La prima di carattere propedeutico illustra gli strumenti, di cui dispone oggi il geografo nell'affrontare lo studio della realtà territoriale, dalla documentazione cartografica alle tecnologie avanzate di monitoraggio; fornisce una rassegna sintetica dei principali agenti

climatici, che svolgono un'azione fondamentale sui *tipi* geografici e la loro evoluzione, e delle norme toponomastiche in vigore in ambito nazionale ed internazionale. La seconda parte raccoglie le 154 tavole dei *tipi* geografici, ripartite in venti temi, che sviluppano le tipologie considerate, coprendo una vasta e articolata gamma inerente alla geografia sia fisica sia antropica. La terza parte è costituita dal complesso di indici ed elenchi ed è funzionale ad un'agevole consultazione del testo.

La documentazione iconografica, impiegata per illustrare i *tipi* geografici, consta di circa 2000 figure ed è in gran parte costituita da cartografia dell'Istituto Geografico Militare; sono presenti anche un considerevole numero di immagini aereofotografiche e da satellite, carte tematiche di vario tipo ed in particolare carte geologiche, catastali, nautiche; non mancano infine le carte storiche, tratte dagli archivi dell'IGM, indispensabili in alcuni casi per mettere in risalto gli aspetti salienti dei processi di trasformazione della realtà territoriale.

"Italia. Atlante dei Tipi Geografici" è un'opera fondamentalmente destinata all'insegnamento della geografia nelle università, ma rappresenta un prezioso testo di riferimento per quanti, nell'ambito delle istituzioni pubbliche, sono impegnati nelle attività volte alla pianificazione, gestione e salvaguardia delle risorse ambientali. Non è un manuale, né ai manuali vuole sostituirsi, ma è la rassegna dei *tipi* geografici, che, quali tessere di un delicatissimo mosaico, sono i molteplici elementi, nei quali si concreta la realtà ecologica e si conserva o si perde il suo prezioso, ma precario stato di equilibrio. Sotto questa prospettiva la consultazione del volume non mancherà di tradursi in una più viva e consapevole sensibilizzazione del lettore verso le problematiche ambientali.

L'opera è consultabile gratuitamente sul sito internet dell'Istituto Geografico Militare www.igmi.it.

*Salvatore Arca**

** Salvatore Arca, ingegnere, giornalista pubblicista, è direttore della Scuola Superiore di Scienze Geografiche dell'Istituto Geografico Militare. È professore a contratto presso la Facoltà di Ingegneria dell'Università degli Studi di Firenze e svolge una intensa attività in ambito internazionale quale membro dell'Associazione Internazionale di Geodesia e membro dell'Associazione Cartografica Internazionale, inoltre ricopre la carica di presidente della Divisione Romano-Ellenica nel Gruppo di Esperti delle Nazioni Unite sui Nomi Geografici. È autore di oltre cinquanta pubblicazioni su riviste scientifiche di diffusione internazionale. È accademico ordinario dell'Accademia dei Georgofili e dell'Accademia di Arti Lettere e Scienze degli Incamminati; è accademico corrispondente dell'Accademia Italiana di Scienze Forestali.*

Firenze capitale della bibliografia aeronautica italiana

Biblioteca virtuale di aeronautica

Un volo di ricognizione, una mappatura del mondo editoriale aeronautico più completa e dettagliata possibile. Questo è la *Bibliografia Aeronautica Italiana 1937-2000* recentemente pubblicata dall'editore Olschki di Firenze. Un lavoro ponderoso – 8226 schede per altrettanti titoli in un volume di 612 pagine (Gherardo Lazzeri, Leo S. Olschki, Euro 72,00) – un lunghissimo elenco di autori, titoli di monografie e periodici, editori e date che a prima vista, come spesso accade per i cataloghi specializzati, sembra essere destinato solo agli addetti ai lavori. E sicuramente lo scopo principale è proprio questo. Ma è anche vero che a guardarla più da vicino una bibliografia si rivela come l'affresco della memoria, l'insieme delle tante tessere di un grande mosaico che ci aiuta a riconoscere le tappe di una storia ben più ampia e complessa. A poco più di cento anni dal primo volo dei fratelli Wright, adesso possiamo guardare al passato aeronautico anche in chiave editoriale, per conoscere meglio chi siamo e cosa abbiamo fatto sotto il profilo della pubblicistica tecnica, storica e anche letteraria.

Un aspetto meno evidente, ma fra i più curiosi, è che questo sguardo panoramico e storico abbia occhi tutti fiorentini. Con questo volume infatti si completa, proprio qui a Firenze, la cultura aeronautica nazionale che disponeva fino a oggi del pregevole lavoro di Giuseppe Boffito, la *Biblioteca Aeronautica Italiana Illustrata del 1929* e del suo *Primo supplemento decennale (1927-1936)*, uscita nel 1937 (i due volumi sono stati recentemente ristampati da Olschki grazie al Museo Caproni di Trento). Boffito, grande studioso di varie discipline e appassionato di aeronautica, visse qui a Firenze, ove morì nel 1944, presso il Collegio Alla Querce e dedicò almeno trent'anni alle ricerche sul volo che furono pubblicate in decine di saggi e articoli. Ma se Boffito fu testimone diretto dei primi voli ed il suo approccio all'aeronautica fu vissuto con i primi protagonisti e con i pionieri che lui stesso conobbe – si pensi alla sua corrispondenza con Umberto Nobile – il lavoro appena concluso ha invece l'impostazione del catalogo organizzato per disciplina scientifica e l'aspetto molto più moderno di una "banca dati", con un indice autori e un indice analitico ampio e dettagliato, ma soprattutto completo di un Cd-rom per ricerche più personalizzate.

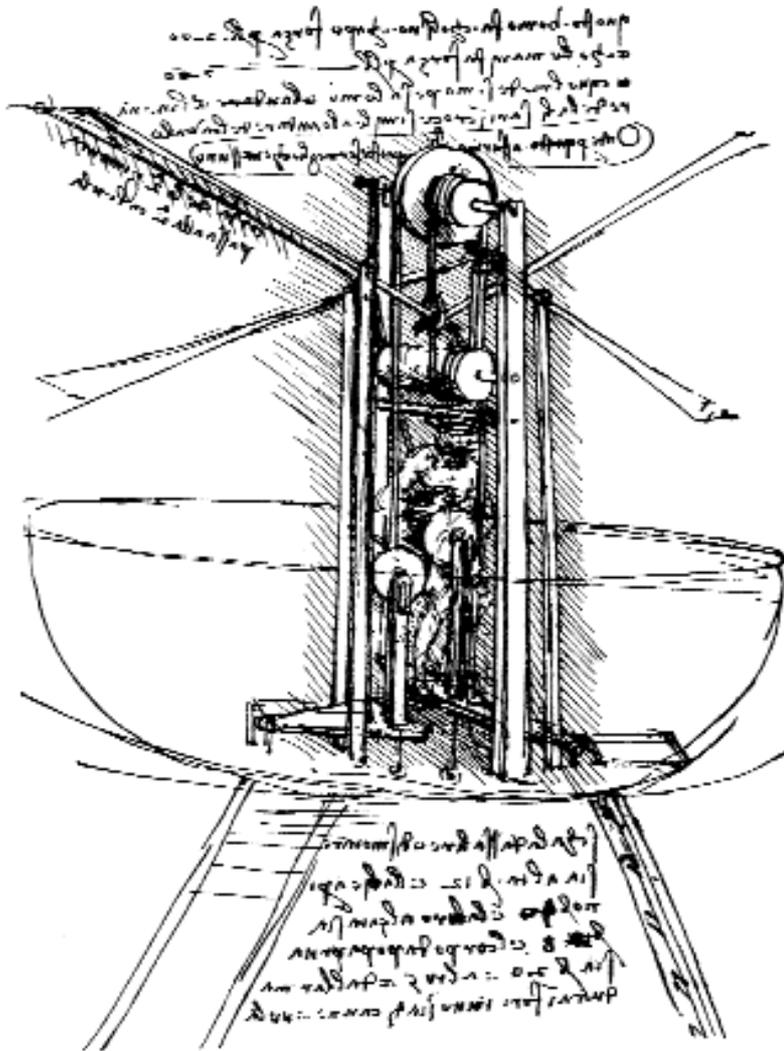
Questo lavoro di ricostruzione del vasto panorama di pubblicistica aeronautica ha preso inizio proprio nelle stesse stanze e nelle stesse sale della Biblioteca che fu intitolata a Giuseppe Boffito presso il Collegio Alla Querce – oggi chiuso – perché in quelle stesse stanze restavano le ultime tracce del suo lavoro e, forse, anche un po' del suo spirito di grande e paziente ricercatore. Ma questo aggiornamento doveva colmare una lacuna di molti decenni, affrontare le tante evoluzioni del volo che hanno portato l'uomo sulla Luna e anche oltre, e doveva soprattutto riorganizzare una materia spesso trascurata o addirittura ignorata dagli stessi bibliotecari.

Vari anni di lavoro sono serviti per delineare e ricomporre un quadro il più unitario possibile dell'aeronautica italiana, una disciplina che oggi merita a pieno titolo il suo posto d'onore in ogni biblioteca. Perché di libri aeronautici ce ne sono un po' ovunque, soprattutto in ambiente militare. Ma la maggior parte delle pubblicazioni si trovano catalogate sotto la voce 'ingegneria' o piuttosto 'esercito' o ancora 'storia della seconda guerra mondiale', evidenziando quanto poco spazio si sia dato alle discipline aviatorie e quanto poco ci si sia accorti della loro costante crescita e diversificazione. Fra le librerie e biblioteche pubbliche nessuna può dunque definirsi "biblioteca aeronautica", e svolgere perciò un ruolo importante per lo studio della materia, o fungere da centro studi o scambio di informazioni che sia riferimento per tutti gli addetti ai lavori.

La *Bibliografia Aeronautica Italiana 1937-2000* è in un questo senso il nuovo strumento informativo del settore, una sorta di vera e propria biblioteca virtuale di quanto è disponibile in Italia. Pur con le immancabili lacune di tutti i lavori che si propongono come enciclopedici, questa opera si pone come la prima pietra di qualsiasi costituenda biblioteca della materia o l'elemento attorno al quale riorganizzare quelle attuali. Ma soprattutto, con questo inventario di quanto è reperibile oggi, fra biblioteche pubbliche, private, civili e militari, comprese le librerie antiquarie, si offre uno strumento di informazioni aeronautiche al quale rifarsi e dal quale ripartire per tenere costantemente aggiornato il progredire degli studi e delle

Copertina della
Bibliografia
Aeronautica Italiana
(Leo S. Olschki
Editore, Firenze)





I taccuini di Leonardo da Vinci contengono circa 150 progetti di macchine volanti. Questo è rappresentato con il pilota in piedi

future pubblicazioni. Uscendo dalla Biblioteca Boffito la ricerca ha avuto come tappe fondamentali la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e la Biblioteca della Scuola di Guerra Aerea che ha sede anch'essa a Firenze, per poi passare dalla Biblioteca Nazionale di Roma, la Biblioteca dell'Ufficio Storico dell'Aeronautica Militare, quella dell'Accademia Aeronautica di Pozzuoli, e tante altre piccole o grandi biblioteche sparse un po' ovunque in tutta Italia presso enti e istituti che hanno a che fare con gli studi aeronautici, dai Dipartimenti di ingegneria e costruzioni aeronautiche e aerospaziali delle Università, ai Politecnici, ai Reparti aeronautici e alle Scuole di specializzazione, fino alle associazioni private e gli aero club.

Nell'offrire un così variegato quadro d'insieme dell'aeronautica italiana, oggi ben lontana dallo spirito pionieristico dei tempi di Boffito, era necessario fornire nuovi criteri di approccio, di ricerca e di consultazione, quindi bisognava operare una nuova catalogazione per discipline – molte delle quali oggi sono divenute vere e proprie discipline a se stanti – dall'Aerodinamica al Volo a vela, dalla Medicina aeronautica al Paracadutismo, dall'Avionica all'Astronautica, facendo sempre maggior attenzione anche ad un *sogettario*

specificatamente aeronautico che veniva assumendo sempre più consistenza e specificazione.

Ancora oggi l'aeronautica viene considerata un argomento e un mondo per 'addetti ai lavori', sebbene siano sempre più evidenti gli enormi sforzi divulgativi da parte di tutti gli enti preposti, da parte delle riviste di grande diffusione e degli ambienti militari stessi che hanno acquisito oggi un diverso atteggiamento nei confronti del pubblico e della società civile. Alle tradizionali pubblicazioni delle grandi case editrici, come le enciclopedie degli aeroplani, compendio di modelli e prototipi che fino a pochi anni fa soddisfacevano la curiosità degli appassionati di militare, si sono affiancate numerose iniziative di periodici, libri tecnici e di sport del volo che permettono all'aeronautica di rivolgersi al grande pubblico.

La *Bibliografia Aeronautica Italiana 1937-2000* contribuisce a sfatare questa ottica di settore specialistico prendendo in considerazione pubblicazioni quanto mai varie per provenienza (editoria civile, editoria militare, pubblicazioni accademiche, manualistica industriale, stampati commerciali, pubblicazioni commemorative di enti e associazioni, pubblicazioni politico-amministrative, etc.), ma anche per argomento. Una diversità di pubblicazioni che se da una parte ci permette di definire meglio il concetto di "scienza aeronautica", dall'altra ci offre una visuale d'insieme sullo scibile aeronautico illustrato da discipline apparentemente lontane fra loro ma che interagiscono con le attività e le scoperte in campo aviatorio e aerodinamico come, a esempio, la tecnica e lo studio degli 'origami volanti' – altrimenti conosciuti, per intendersi, come aeroplanini di carta –, che costituiscono un piccolo laboratorio di sperimentazione sui limiti dell'aerodinamica e dei materiali. Oppure la pittura, più specificatamente l'aeropittura e la pittura futurista, che ci offrono lo spunto per un approccio all'epoca pionieristica dell'aviazione se si pensa che la spinta enfatica del progresso aeronautico dei primi anni arrivò addirittura a soppiantare il primo futurismo che era stato affascinato dall'automobile e a far nascere, nel 1929, il movimento conosciuto appunto come aeropittura.

Dunque un approccio all'aeronautica che avviene da diverse angolazioni, talvolta nuove e inconsuete. Testi tecnici e specialistici sono accanto alla narrativa di argomento aeronautico e ai libri illustrati per ragazzi, grandi enciclopedie di tecnica aeronautica stanno accanto a cataloghi di filatelia aeronautica, cataloghi di mostre d'arte e pittura aerofuturista e addirittura spartiti di musica aeronautica. E molte altre discipline sono citate in questa bibliografia perché comunque collegate all'Aeronautica, dalla geopolitica alla strategia, dalla sociologia della leadership, alle relazioni internazionali. Così pure i molti testi che trattano di argomenti che nascono in ambiti diversi da quello aeronautico, come la chimica dei materiali compositi aeronautici, l'elettronica della strumentazione, o gli studi di medicina sul corpo umano in assenza di gravità.



L'idraulico Giovanni Battista Luder, è il primo aeronauta fiorentino. Il 16 luglio 1795, davanti a una immensa folla di curiosi convenuti in piazza del Carmine, a bordo del suo "globo" affrontò «la sua maestosa ascensione, dirigendosi a levante verso il Casentino».

Nel ritratto inciso da C. Lasinio, si legge: Giovanni Luder fiorentino ascenso in Aria per mezzo di un Globo Aerostatico diretto dal Sig. D.re Gaet. Cioni dalla Piazza del Carmine di Firenze il dì 16 luglio 1795 ore 17 1/2 pomeridi. e disceso alle 9 nella Pieve di Remole distante 8 mig. da Firenze vicino al Pontassieve.

Il Luder non fu però il primo fiorentino a solcare il cielo perché preceduto da Vincenzo Barletti, un altro fiorentino, che a Madrid, il 15 giugno 1792 compì un'ascensione.

Per ricercare informazioni in tutta questa massa di dati e per esaminare l'opera e la sua funzionalità pratica il parametro più diretto è quello degli indici. Il volume cartaceo è corredata da tre importanti indici alfabetici: l'*Indice analitico*, che elenca gli argomenti trattati, i nomi di persona citati, gli enti e le istituzioni, le città e i loro aeroporti, o i modelli di aeroplano secondo la loro denominazione completa; l'*Indice degli autori*, che comprende curatori, prefatori, illustratori e disegnatori, traduttori delle opere straniere; l'*Indice dei Periodici*. Ma a questi si aggiungono le possibilità di ricerca offerte dal Cd che si trova allegato al volume.

Un quadro così vasto e completo di informazioni che coprono un periodo di circa settanta anni ha in sé anche una imprescindibile caratteristica di storicizzazione della materia trattata. Secondo questa ottica è evidente che non si è tralasciato di segnalare anche il testo di una canzone o il copione di una rappresentazione teatrale o il catalogo di una mostra o il libro di poesie scritto dagli amici in memoria di un pilota scomparso. Si tratta di pubblicazioni spurie, più da archivio che non da biblioteca, ma ognuno di quegli eventi letto a distanza di anni ha contribuito a far compiere all'aviazione il suo primo secolo di vita.

*Gherardo Lazzeri**

* *Gherardo Lazzeri, fiorentino, laureato in Scienze Politiche, si dedica sempre di più al mondo della comunicazione nei suoi molteplici aspetti. Da anni immerso nel mondo del libro fra ricerche bibliografiche, archivi, cimeli storici, fotografie, preparazione di mostre, traduzioni, correzioni di bozze e presentazioni di libri, coltiva la bibliofilia, la bibliografia e soprattutto l'amore per la parola in genere. Ha fondato infatti la casa editrice LoGisma che oltre ad aver pubblicato narrativa e poesia, segue soprattutto la storia aeronautica, avendo fra l'altro promosso e realizzato il 50° anniversario delle Hostess Alitalia 1950-2000, la saggistica musicale e quella archeologico-orientalistica. Si tratta di un servizio di documentazione e consulenza costante con il preciso intento di mantenere sempre vivo lo spirito umanistico fiorentino.*

Dietro quel sorriso

I discendenti di Monna Lisa

Una recente e approfondita biografia di Monna Lisa scritta da Giuseppe Pallanti (Edizioni Polistampa, Firenze, 2004) ci ha fornito numerose notizie inedite sul personaggio. Qui vogliamo dare un seguito a questa affascinante

storia, occupandoci dei discendenti della celebre gentildonna fiorentina.

Quando, nei primi anni del XVI secolo Lisa di Anton Maria di Noldo Gherardini e di Lucrezia di Galeotto del Caccia, moglie di Francesco del Giocondo, posava per essere ritratta da Leonardo, non poteva immaginare che il suo volto sarebbe diventato la rappresentazione femminile più celebre della storia dell'arte di ogni tempo. Tradizione vuole che sia stata dipinta in un palazzo dei Martelli, nell'omonima via, dove Leonardo ebbe lo studio, prossimo all'abitazione dei del Giocondo, in via della Stufa. Il soggiorno di Leonardo nelle case dei Martelli, è ricordato da una lapide murata sulla facciata del Liceo Galileo Galilei.

Chi fosse in realtà Monna Lisa è frutto di un'indagine già molto studiata e riferita, a cominciare dal Vasari, che probabilmente la conobbe; tuttavia della vita di lei, conosciamo solo pochi dati biografici, sui quali hanno da sempre argomentato i critici d'arte, gli storici, i giornalisti, fantastico i romanzieri, accendendo ogni sorta di curiosità; anche la nostra, ammettiamolo.

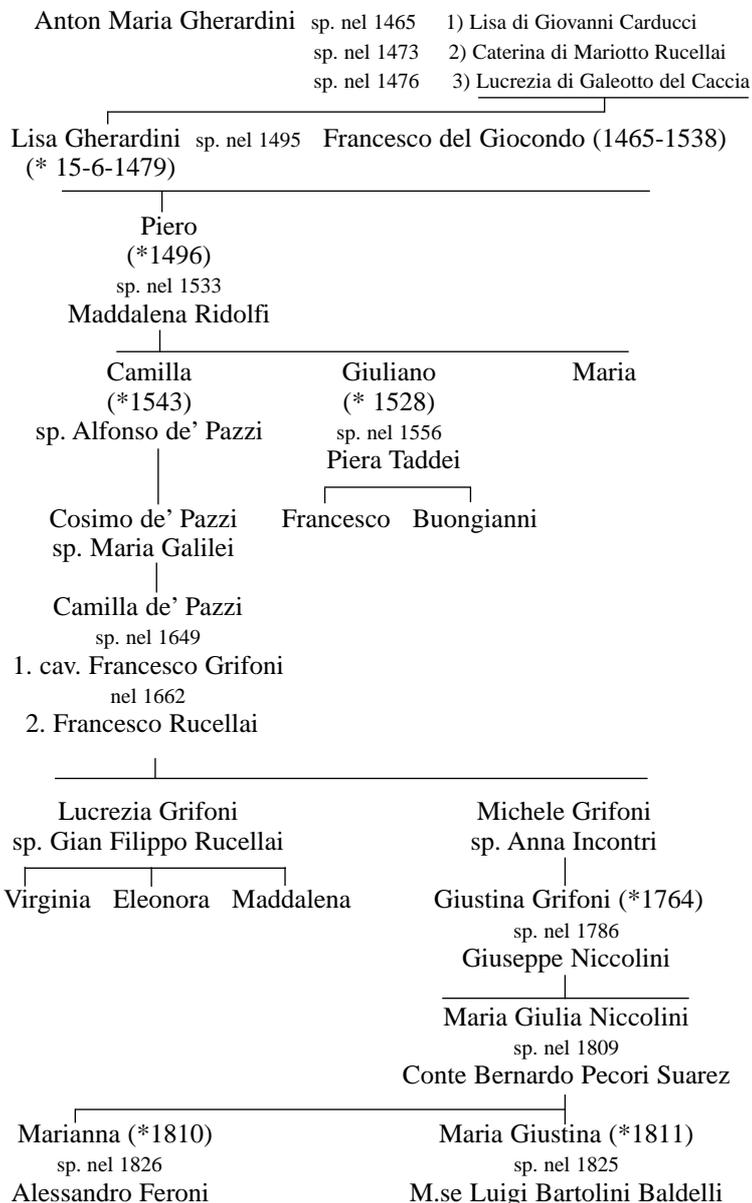
Fino alla pubblicazione della biografia del Pallanti si sapeva poco di Lisa Gherardini. Ora conosciamo anche il suo atto di battesimo, conservato a Firenze nell'Archivio dell'Opera di Santa Maria del Fiore, che la dice nata il 15 giugno 1479.

Sposata giovanissima al vedovo Francesco del Giocondo, gli dette alcuni figli, dei quali solo due ebbero discendenza: Piero e Bartolomeo. Da loro comincia la nostra indagine, volta anche alla conoscenza degli ascendenti materni: i Gherardini, e come e in quali altre famiglie essi si estinsero.

La storica stirpe dei Gherardini, originaria dal XIII secolo, si spense definitivamente alla fine del 1700 con Amidio Domenico, che, con testamento del 13 giugno 1796, aveva istituito suo erede il cugino Giuseppe Pelli, figlio di Maria Maddalena Gherardini.

Dell'ultimo rappresentante di questa casata furono dunque eredi i Pelli, poi Pelli Fabbroni, ora Miari Pelli Fabbroni. Di conseguenza, l'attuale duca Giulio Melzi d'Eryl, insieme con i fratelli e la loro sorella Adelaide, oltre ad essere discendenti diretti di Francesco Melzi – allievo ed erede di Leonardo – lo sono anche, *ex filia*,

Genealogia essenziale della discendenza di Monna Lisa



dei Gherardini, perché figli di donna Bianca Miari Pelli Fabbroni, discendente del sopradetto Giuseppe Pelli, estremo rappresentante dei Gherardini di Monna Lisa.

Il duca Giulio Melzi, autorevole esperto di storia leonardesca, conserva, tra l'altro, nell'archivio di famiglia il passaporto di Leonardo da Vinci, rilasciatogli da Cesare Borgia il 18 agosto 1502. Della stirpe della madre di Monna Lisa, Caterina Rucellai, è tutt'oggi fiorentine la storica famiglia che vive ormai da seicento anni nel palazzo avito, capolavoro di Leon Battista Alberti. Tornando ai del Giocondo, troviamo che dei figli generati da Lisa e Francesco, solo due, come abbiamo detto, ebbero discendenti. La famiglia poi si estinse in tutti i suoi rappresentati maschili nel 1676 con Giacomo del Giocondo. Egli fu sepolto in Santa Maria Novella, con l'arme ai piedi.

Piero, figlio di Lisa e Francesco del Giocondo sposò Maddalena Ridolfi ed ebbe tre eredi: Camilla, Giuliano e Maria. Da Giuliano, nato nel 1528 e sposato nel 1556 con Piera Taddei seguì l'ultima generazione maschile del suo ramo, perché i loro figli Francesco e Buongianni non



Leonardo da Vinci: La Gioconda



ebbero discendenza, mentre il sangue di Monna Lisa continuò a scorrere per mezzo della discendenza di Camilla di Piero.

Camilla di Piero del Giocondo, accasatasi con Alfonso de' Pazzi, generò Cosimo, sposo di Maria Galilei. Dalla loro unione nacque una

figlia, battezzata col nome della nonna: Camilla, che nel 1649 sposò il cavalier Francesco Grifoni, e quando nel 1662 rimase vedova Francesco Rucellai.

Dal matrimonio di Camilla de' Pazzi con Francesco Grifoni nacquero tre figli: Michele, Maddalena e Lucrezia. Michele sposò Anna Incontri, dalla quale ebbe Francesca (entrata in casa Capponi) e Giustina (entrata in casa Niccolini). Il matrimonio di Francesca Capponi fu infecondo, mentre sua sorella Giustina Niccolini generò Maria Giulia, che nel 1809 sposò il conte Pecori Suarez. Loro figlie furono Maria Giustina e Marianna: quest'ultima entrò in casa Feroni nel 1826; Giustina, invece, nata nel 1811, sposò nel 1825 il marchese Luigi Bartolini Baldelli, la cui discendenza continua tutt'ora. Lucrezia di Francesco Grifoni, sopra accennata, dal matrimonio con Gian Filippo Rucellai generò Maria Maddalena (che si unì al cavalier Raffaello Alamanni), Virginia, ed Eleonora, moglie di Jacopo Mannelli.

Attraverso la discendenza Rucellai, tre volte innestata nella prosapia Gherardini e del Giocondo, per essere Monna Lisa figliastra di una Rucellai, per aver Francesco del Giocondo sposato in prime nozze una Rucellai, e per essere a loro volta i Rucellai discendenti da Camilla del Giocondo, si può dire che questa storica casata fiorentina rappresenti più di ogni altra – insieme con i Bartolini Baldelli – la discendenza diretta di Monna Lisa, la Gioconda leonardesca.

Domenico Savini

A sinistra: Via della Stufa. Sullo sfondo la basilica di San Lorenzo. Il numero civico 7 (illuminato della luce del sole) e sue adiacenze, corrispondono all'area del palazzo dei del Giocondo (foto di R. Mascagni)

Villa Peyron

Il bosco di Fontelucente

“Villa Peyron – Il Bosco di Fontelucente” a pochi chilometri da Fiesole, di proprietà della “Fondazione Parchi Monumentali Bardini e Peyron”, è riconosciuta quale bene di ampia valenza storica-paesaggistica, per l'importanza delle architetture e stili presenti, con la loro tipicità legata ai primi anni del Novecento e per l'ampiezza del complesso “verde” del Giardino-Parco e del sistema agricolo-forestale che insiste per quasi 40 ettari di superficie su una pendice rivolta tutta verso l'abitato di Firenze. Il suo impianto attuale rappresenta il risultato di scelte architettoniche originali compiute dalla famiglia Peyron: Angelo l'acquistò il 4 aprile 1916 avviando quelle fondamentali opere che donarono alla Villa l'attuale immagine; successivamente il figlio Paolo, con instancabile passione, creò il Giardino-Parco che oggi possiamo ammirare.. Gli edifici della proprietà si trovano ad una altitudine di 383 metri s.l.m. e sorgono su uno sperone roccioso orientato Nord-Sud nel versante fiesolano del Monte Fiano. Della Villa non si conoscono le origini. Fonti sicure descrivono degli immobili in quest'area, nota col toponimo di “Bosco” intorno al 1830. La storia recente ed il nome attuale sono legati strettamente alla famiglia Peyron. Questa, di origine piemontese, si trasferì da Cesana Torinese (TO) a Firenze, nel 1865. Qui avviò fiorenti affari commerciali nel settore dei tessuti e tappeti fino alla fondazione del complesso

Villa Peyron: un gentile maniero



industriale “Lanificio Val di Bisenzio” nell'anno 1896 a Mercatale di Vernio (20 km da Prato), ove si fabbricava ogni sorta di coperte e di tappeti. L'opera del Lanificio raccolse crediti dalla Casa Savoia, dallo Stato Vaticano e dal Sultanato turco.

Fu Angelo Peyron (Torino 1864-Roma 1919) che acquistò la Villa ed i terreni circostanti nel 1914, avviando lavori di trasformazione ed ampliamento affidati all'ingegnere e architetto Ugo Giovannozzi (Firenze 1876-Roma 1957), allievo dell'architetto Riccardo Mazzanti. Sempre ad Angelo Peyron si deve l'acquisto dell'antica sorgente di Fontelucente, fonte naturale appartenuta alle suore Mantellate e già documentata, nelle cronache del Cinquecento, come immersa nel rigoglioso bosco. La costruzione intorno al 1915 di una galleria voltata molto ampia, descritta come “faraonica”, consentì di portare l'acqua alla Villa Peyron, attraverso la collina che la separava dalla sorgente. Tale opera rappresenta l'unico approvvigionamento idrico per i vari usi e consente oggi il funzionamento delle numerosissime fontane presenti nel Giardino e nel Parco, oltre ad alimentare il Lago, posto sul lato est del Parco.

Il Giardino, articolato su tre terrazzamenti degradanti verso sud, è sistemato con parterre di bosso, lungo l'asse sud della Villa. Il primo terrazzamento risale all'epoca di trasformazione della Villa compiuta da Angelo Peyron, mentre gli altri interventi nel circostante Parco, furono realizzati successivamente dal figlio Paolo. È a Paolo Peyron (Firenze 1911-Fiesole 2003) che si deve, ad esempio, la realizzazione del Lago e del soprastante complesso monumentale delle scalinate. Le statue, quasi tutte provenienti dalle ville venete del Brenta, sono di pregevole fattura, e furono disposte in sostituzione ed aggiunta a quelle distrutte durante l'ultima guerra.

La proprietà intera fu donata nel 1998 da Paolo Peyron all'Ente Cassa di Risparmio di Firenze, già impegnata nel restauro del fiorentino Giardino Bardini. Per l'occasione e con finalità di salvaguardia e valorizzazione dei giardini storici, la Fondazione assunse il nuovo nominativo di “Fondazione Parchi Monumentali Bardini e Peyron”.

A seguito di questa donazione, la Fondazione si attivò per il riconoscimento e la notificazione della Villa Peyron secondo le volontà dello stesso donatore Paolo Peyron, e con atto del 22 luglio 2000, ai sensi del Decreto legislativo 29 ottobre 1999 n. 490 “Testo unico delle disposizioni legislative in materia di beni culturali e ambientali”, il complesso della Villa e del Giardino-Parco risultò notificato quale esempio valido di “Giardino del Novecento”.

Poche cose identificano la civiltà mediterranea come la villa che, per quanto concepita come il nucleo di un’azienda agricola, si distingue dalla fattoria per la struttura edilizia capace di finalizzarvi *l’otium cum dignitate* del proprietario. È dal modello romano della “Villa e *otium cum dignitate*”, che si diffondono gli edifici in posizione paesaggistica, con caratteristiche monumentali, rampe, giardini, proiezioni studiate sull’esterno.

Nell’evoluzione del Paesaggio e dell’Arte giardinistica si deve raggiungere il periodo storico che caratterizza Villa Peyron ed il suo contesto territoriale per rilevare come dalla fine del 1800 nasca una nuova tendenza alla vita in villa che porta a Firenze personaggi di varia nazionalità, estrazione culturale e di ampia capacità economica a investire in proprietà, spesso di origine agricola, per trasformarle e costruirvi un giardino che ancora rispecchia influenze formali di più antica origine (anche l’architettura in questo periodo ‘soffre’ alla ricerca di uno stile proprio riproducendo modelli medioevali o rinascimentali).

Nei primi anni del Novecento comunque si avverte l’esigenza di modificare l’ideale di giardino strutturato e formale, ed è il giovane architetto fiorentino Pietro Porcinai che, intorno al 1930, medierà la conoscenza dei modelli formali italiani, come villa Gamberaia, con il nuovo giardino funzionale e razionale del futuro producendo il passaggio dal giardino “*ornamento da vedere*” al giardino “*da vivere*”, si inventa una nuova maniera di vivere: la nuova villa sarà la casa di campagna e gli spazi attorno ad essa saranno resi funzionali nel massimo della semplicità senza rinunciare alla spontaneità ed alla poesia.

Parallelamente a questo sviluppo storico del giardino, Paolo Peyron, personaggio eclettico e stravagante, conosciuto e conoscitore della borghesia tra i due secoli (1800-1900), che amava attorniarsi di amici con i quali condivideva gusti e momenti gioiosi, amplia il proprio Giardino sulla via di Vinci giungendo portandolo all’attuale sviluppo definitivo. Egli si aggiorna continuamente e diventa un conoscitore autodidatta capace di costruire da sé il proprio giardino italiano formale, arredandolo con statue per riprendere la tradizione del giardino-collezione all’aperto. Una passione che diventerà una ragione di vita: realizzare il proprio Eden personale.



Sopra, l’antica rampa d’accesso alla Villa Peyron

A fianco, la cappella

Nel mutamento d’indirizzo specifico Peyron riconduce anche la coltivazione agraria a fini estetici e paesaggistici – fase successiva al 1950 circa – facendo così nascere il vero “Giardino del Novecento”, inteso quale complesso interagente fra edificio signorile (villa), giardino formale, parco naturaliforme e campagna. All’inizio della propria ‘avventura’ nella costruzione dell’attuale giardino – un giardino di modeste dimensioni, articolato nel piazzale davanti alla Villa e nei due terrazzamenti verso Firenze, che esistevano già – Peyron racconta: “*La prima cosa che ho pensato è stata quella di realizzare uno squarcio nel bosco, per aprire la vista verso il paesaggio*”. Solo dall’anno 2002 la Fondazione ha iniziato la gestione totale sulla proprietà essendosi riservato tale diritto il donatore Paolo Peyron, ed è solo dopo la sua morte che la proprietà ha assunto un carattere museale, aprendosi a visite di appassionati e cultori dell’arte e della natura che qui giungono da ogni parte del mondo. Paolo Peyron ha profuso il suo spirito nella sua opera come bene evidenza con questa frase incisa su una lapide sopra la trentesima fontana del Giardino: “*Fermati! / E, se riesci a liberarti per un momento dalle preoccupazioni di ogni giorno, / guarda la Natura intorno e scoprirai che è musica e poesia / e, se ancora non l’hai trovato, incontrerai Dio!*”.

Saverio Lastrucci*

* L’autore svolge l’attività di paesaggista dal 1983. Ha ideato giardini, terrazzi e parchi privati realizzando inoltre arredi, impianti d’irrigazione, fontane e piscine. Nel settore pubblico, oltre alla Pianificazione paesaggistica, ha realizzato l’arredo di molte manifestazioni o il restauro di ambiti urbani, extraurbani, storici e di aree sportive. È socio della Società Toscana di Orticultura e membro di commissioni ed istituzioni. Ha pubblicato numerosi lavori, saggi e articoli; è curatore di Villa Peyron.

Anatomisti favoriti dal Granduca

Coltelli chirurgici del XIII secolo. Roma, Museo della Storia della Medicina dell'Università La Sapienza



Come si può vedere nel libro di Gio. Targioni Tozzetti, nel primo trentennio del 1600, vi furono tanti famosi studiosi di Anatomia in Toscana e cioè Marcello Malpighi, Claudio Aubriet, Carlo Fracassati, Silvestro Bonfigliuoli, Niccolò Stenone, Giovanni Finckio, Lorenzo Bellini e Tilmanno Truttwyn. Piace soffermarmi anche su di un certo Dott. Belluca, lettore di Notomia, di cui fu data notizia al Ser.mo Cardinale Leopoldo, in data 29 marzo 1656, da Filippo Magalotti con queste parole: *“Ebbero principio fino a lunedì passato dopo desinare le lezioni di Notomia, con grande*

frequenza al solito e maggiore talvolta del consueto, per quanto dicono, così perché già molto tempo non se n'erano fatte, come forse per curiosità ancora di sentire il nuovo Possessore pro interim il sig. Dott. Belluca. Egli ha cominciato con buon cuore, dimostrando ancora di non aver perdonato a fatica per riuscir bene; se poi sia per dare intera soddisfazione in materia, che se niun'altra gli richiede, questa crederei io che volesse Uomini consumatissimi, non saprebbe finora la mia debolezza giudicare. Col continuare ad assistere, e col parere di quelli, che io stimerò intelligenti e non appassionati, potrò farne facilmente inverso la fine a V.A. più accertata Relazione, dandole intanto questo cenno, perché così ho reputato esser debito del mio Uffizio.”

Per quanto tempo fosse stato lettore il suddetto non è risaputo, sebbene nello Studio di Pisa del 1661 si legge che fosse stato Lettore Ordinario di Notomia l'inglese Giovanni Finckio (*Tomo I, a c. 272 e mss. della Bibliot. Magliabechiana, Epigramma a D. Joannem Finckium Anglum Anatomicae Artis Professorem Celeberrimu*). Altro nominativo è quello di un certo Maier Ginevrino, Anatomico di Santa Maria Nuova, rammentato da Filippo Balducci, che tratta delle sue preparazioni colle quali Lodovico Cardi Cigoli modellò la Miografia per la Scuola dei Pittori (*vedi Vita di Lodovico Cardi Cigoli a c. 29*). Egli operò a Firenze al tempo dello Spedalingo Lodovico Incontri e sembra che ritirasse 36 scudi di paga (provvigione) dalla cassa dell'Ospedale.

L'Ospedale di Santa Maria Nuova ha sempre avuto una floridissima Scuola di Medicina e Chirurgia a Firenze.

Agostino Lucarella



La cura dei pazienti in un ospedale. Miniatura in un manoscritto del XV sec. del Canone di Avicenna. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana.

L'opera di Anna Anni a Palazzo Pitti

Il lavoro di una costumista

Le interessanti iniziative promosse dalla Galleria del Costume per il prossimo biennio (2005-'06) prevedono due mostre dedicate al teatro e ai suoi protagonisti. La prima mostra si promette la riscoperta della celebre cantante lirica Ebe Stignani attraverso l'esposizione dei costumi e dei gioielli di scena (in collaborazione con il Maggio Musicale Fiorentino), mentre la seconda è dedicata alla costumista fiorentina Anna Anni. Mi soffermerò a parlare del secondo evento, non solo perché ne sono personalmente coinvolta e in quanto credo meriti di essere conosciuto per le importanti tematiche di cui si fa portavoce.

Il progetto nasce quasi tre anni fa proprio per far conoscere il lavoro di Anna Anni ad un vasto pubblico, nella sua città ed anche per approfondire le tematiche che caratterizzano il costume per lo spettacolo. In altre parole è un'occasione unica per poter apprezzare quanto sta dietro la realizzazione di un costume: dallo studio del figurino fino alla realizzazione nella sartoria specializzata, la "Casa d'Arte" e, naturalmente, la messinscena. Tutto ciò sarà possibile anche grazie all'aver potuto usufruire di un materiale davvero unico e prestigioso, per molta parte inedito.

L'esposizione mostrerà un'accurata selezione di costumi di straordinaria bellezza, usciti dalle sartorie fra le più prestigiose al mondo: Tirelli, Brancato, Cerratelli, Scala ecc. insieme con i bellissimi bozzetti, figurini e disegni preparatori, molti dei quali sono esposti per la prima volta, altri provengono dagli archivi dei teatri in cui la costumista ha lavorato.

La mostra è stata ideata e curata dal dott. Paolo Fondi e da chi scrive, potendo contare sulla fondamentale e generosa collaborazione della Galleria del Costume nelle persone della dottoressa Caterina Chiarelli e del dottor Carlo Sisi.

Devo perciò spendere un giusto riconoscimento verso coloro che, con grande sensibilità, hanno promosso il progetto aderendovi con entusiasmo, riconoscendone il carattere culturale, mettendo a disposizione, generosamente, spazi e strutture proprie dell'Ente che si è assunto il carico dell'organizzazione. D'altra parte la Galleria del Costume conosce da tempo il valore della costumista di cui ha sperimentato la grande professionalità attraverso un importante rapporto di collaborazione basato sul reciproco apprezzamento.

Per chi conosce e stima Anna Anni la mostra non risulterà perciò una sorpresa. Era tempo che, proprio nella sua Firenze, si organizzasse un'iniziativa che valorizzasse a pieno il suo lavoro e la sua personalità. Infatti, non è solo un'apprezzata costumista di talento, un'eccezionale professionista, ma anche una persona generosa, sempre pronta ad elargire consigli ed insegnamenti a chiunque le si rivolga. Una peculiarità che si è espressa pienamente attraverso l'insegnamento, affrontato con grande dedizione e passione, come è nel suo stile, senza dimenticare che si è svolto contemporaneamente alla sua ascesa professionale nel campo della costumistica. Questa professione si è rivolta, quasi interamente, al servizio della formazione dei giovani stilisti ed artigiani della moda presso l'Istituto Lucrezia Tornabuoni di Firenze.

Anna Anni nutre da sempre un rapporto privilegiato con la città (nonostante i suoi numerosi impegni, vive e lavora a Firenze), ciò è quanto ci ha condotto a scegliere una prestigiosa sede fiorentina per l'esposizione come Palazzo Pitti. Firenze le fornì i natali artistici attraverso la formazione presso l'Istituto d'Arte di Porta Romana ed il suo precoce debutto al Teatro della Fiaba (lodevole iniziativa ideata da Donna Flavia Farina Cini). È stato fondamentale anche l'incontro e l'amicizia, nata a Firenze (già sui banchi di scuola), con altri eccezionali artisti fiorentini dello spettacolo quali: Franco Zeffirelli, Piero Tosi e Danilo Donati. Inoltre, la tradizione artistica ed artigiana di Firenze è presente in ogni sua opera. Elementi che il visitatore potrà facilmente scoprire come aspetti fondamentali nel suo lavoro e della mostra.

Si tratta di un'attività intensa (in un cinquantennio ha creato costumi e scene per un centinaio di spettacoli) che l'ha vista affiancare i nomi più prestigiosi dello spettacolo italiano e straniero dal '53 in poi. Debuttò direttamente alla Scala con la "Cenerentola" di Rossini e la regia di Zeffirelli. Con il regista fiorentino si è stabilito con gli anni quasi un sodalizio artistico, insieme hanno realizzato con successo diverse opere per il teatro e per il cinema.

Quest'importante collaborazione

Anna Anni in una immagine recente



Anna Anni: figurino di "Escamillo" per Carmen di Bizet. Regia di Franco Zeffirelli. Realizzazione per Arena di Verona, 1995 (prima rappr.) e 2003 (ultima rappr.)



A destra: Carla Fracci in Aida di G. Verdi. Regia di Franco Zeffirelli. Realizzazione per la Fondazione A. Toscanini, Teatro Verdi, Busseto 2001 (celebrazioni per il centenario verdiano); 2002 (ultima rappr.) Arena di Verona



caratterizza anche la sua ultima produzione. Ha lavorato, inoltre, assieme ad una schiera impressionante di nomi illustri dello spettacolo di cui si ricorda: Maria Callas, Anna Magnani, Carla Fracci e Beppe Menegatti, Luciano Pavarotti, Valentina Cortese, Plácido Domingo, Rudolf Nureyev ed altri; fra i registi: Orson Welles, Mauro Bolognini, Sandro Sequi. Nella sua lunga carriera Anna Anni ha avuto numerosi ed importanti riconoscimenti sia di ambito locale che internazionale. In questa sede ricordiamo solo i più famosi come: l'Emmy Award, il Bafta Award ed anche una *nomination* all'Oscar. Mentre in ambito locale sono: il Nastro d'Argento, il Premio Prezcolini, il Premio Firenze Donna ed il Fiorino d'Oro Città di Firenze.

I costumi da lei creati sono caratterizzati da realismo, cura del dettaglio ed un'attenta ricostruzione filologica che può contare su una conoscenza approfondita delle tematiche insite nella storia del costume. Per la realizzazione si avvale di sapienti artigiani che quasi ci fanno dimenticare il carattere effimero, di "finzione", per cui sono stati realizzati.

Infine, anche la sua opera grafica, i bozzetti ed i figurini, pur concepiti rigorosamente in funzione della loro realizzazione (privilegiano l'uso della linea come strumento di sintesi e di esemplificazione), mostrano un carattere artistico non banale, tanto che spesso potrebbero essere considerati delle piccole opere d'arte in sé concluse. L'intento artistico supera quasi, in qualità, quello puramente funzionale che rappresenta oggettivamente lo scopo per cui sono stati concepiti.

L'insieme di tutte queste caratteristiche ci ricorda come il lavoro del costumista sia complesso, presuppone un bagaglio culturale assai ampio che va oltre il proprio lavoro e soprattutto ben oltre il naturale talento artistico

che da solo non può rappresentare quest'attività. È, invece, dall'insieme di tutte queste conoscenze: artistiche, culturali e quelle più specifiche che riguardano lo spettacolo con le sue problematiche, che si delinea la figura ed il lavoro del costumista. Perciò, per parlare di costume per lo spettacolo si devono sempre tenere presenti questi presupposti per non correre il rischio di essere approssimativi e superficiali, svilendo l'appassionato ed interessante lavoro che sta dietro ogni creazione.

Anna Anni interpreta meravigliosamente queste caratteristiche. Ogni costume porta con sé ore ed ore di intenso studio condotto con cura fino nei dettagli in modo tale che l'illusione sia completa, ma soprattutto affinché ogni creazione sia storicamente valida e in accordo con le esigenze della regia e del tipo di spettacolo per cui sono stati realizzati. Solo i figurini ed alcune tavole ci aiutano a comprendere il processo di elaborazione, le fonti di ispirazioni usate ed i problemi tecnici affrontati per la loro realizzazione.

Gran parte del lavoro rimane comunque sommerso, sconosciuto, nel momento in cui si alza il sipario o comincia la proiezione. Per ironia della sorte il lavoro sarà invisibile quanto più sarà riuscito, rappresenta una "seconda pelle" per l'attore, quella del personaggio. In altre parole l'illusione è completa in quanto attore e maschera sono una cosa sola e lo spettatore partecipa a questa finzione quasi inconsapevolmente.

Perciò, ecco come la mostra potrà rappresentare un'occasione unica per approfondire l'affascinante e celato lavoro del costumista con le sue problematiche ed il suo mondo fatto di illusione e concretezza. Lo saprà ben mostrare il superbo lavoro di Anna Anni in un'esposizione che speriamo possa risultare gradita ad un vasto pubblico come le opere e l'artista lo meritano.

Silvia Barlacchi

Gli artefici della moda italiana

Quando, dopo la sua scomparsa, dedicai a mia sorella un libro per ricordarne il percorso intellettuale e i molteplici interessi che sono stati parte integrante della sua vita, non potevo trascurare il settore della moda. Per documentare l'importanza che questa ha avuto durante tanti anni della sua esistenza e quanto furono importanti alcune sue intuizioni, riproduco alcuni stralci.

Marcella aveva una straordinaria facilità nel disegnare. Ricordo che, da ragazza, si divertiva a disegnare modelli di vestiti da sera: fu solo l'inizio di una non secondaria componente della sua attività. Mentre la sua laurea in giurisprudenza fu solo un episodio della sua vita, la moda assunse una importanza poliedrica che avrebbe condizionato anche la sua attività futura. Nella sfortunata ma importante parentesi americana, dall'aprile del 1946 al settembre del 1947, incontrò Mario Vannini Parenti e Giovanni Battista ("Bista") Giorgini giunti a New York per mettere le basi per il lancio della moda italiana.

Ha scritto [su «La Città» il 25 marzo 1985]: "[...] A me la moda come moda non interessava affatto, non la vedevo come un mezzo per fare quattrini e ne detestavo il mondo pettegolo e vanitoso in cui si muoveva, ma ero sempre stata sensibilissima ai colori e ai disegni: era soprattutto questo che mi piaceva e mi ero accorta che anche una semplice stoffa, i cui disegni e colori fossero belli e armonicamente fusi, mi dava una forte emozione e produceva in me immediatamente l'immagine di un modello. Non era certo abilità né particolare conoscenza di quel settore: era una cosa che veniva da sé, di puro istinto, senza alcuno sforzo né preparazione: era soltanto un riflesso vivo e immediato".

Tramite Renzo Nissim, "La voce dell'America" trasmise il 29 novembre 1946 una lunga intervista radiofonica da lui stesso organizzata. Marcella fece il punto fra moda americana ed europea dimostrando una precisa conoscenza, sia tecnica che sociologica.

Rientrata in Italia, la consuetudine con i Giorgini, con 'Bista', la moglie e i figli Graziella, Vittorio e Matilde ebbero una grande influenza in questa passione. Ricordo molto bene la personalità gentile, raffinata e determinata di colui che ebbe un merito fondamentale nel dirottare verso il nostro Paese l'attenzione del mondo parallelamente alla consolidata tradizione francese. La chiave di volta fu la storica serata del 12 febbraio del '51 nella villa Torrigiani, in via dei Serragli 146, dove confluirono i nomi più importanti della sartoria italiana e i più celebrati buyers d'oltre oceano.

Se l'attività di scrittrice è quella che meglio delinea la personalità di Marcella anche la sua creatività ha lasciato una traccia non secondaria. In principio fu la moda e, appoggiandosi a esperte lavoranti, trovò una efficace collaborazione nel concretizzare quanto la sua esperienza, il buon gusto e la facilità nel disegno potevano suggerire.

Ci racconta [su «Il giornale di Brescia» del 16 maggio 1994]:

"Tornata in Italia nel 1947 ardevo dalla voglia di buttarmi a corpo morto in quella attività che poi diventò una vera passione. Due anni dopo ero in grado di ordinare le stoffe dei miei sogni: bei cotoni veneti dai colori brillanti e meravigliosi velluti lombardi. In breve tempo misi su le mie prime collezioni di quel genere che allora si chiamava 'boutique' e, oggi, 'casual'. [...] Qualche anno dopo, quando già cominciavo a essere molto conosciuta ai compratori dei migliori 'department stores' americani, mi giunse il colpo di fortuna. Si presentò un signore italo-americano, proprietario di un negozio che si chiamava 'Veneziano boutique' nella Madison Avenue di New York. Mi fece un ordine da sbalordire e, per molti mesi, continuarono ad arrivare ordini a valanghe e, spesso, ordini particolari sui quali spiccava la dicitura 'importante', 'speciale', 'urgentissimo'. Si trattava sempre di un modello da ripetere per dieci volte nello stesso colore e taglia. E così per vestiti, pantaloni e camicie. [Il mistero che incuriosì Marcella fu svelato dal signor Veneziano] ... ci raccontò che la sig. Jacqueline Kennedy, la donna più chic d'America, ordinava dieci capi di ogni modello che le piaceva perché ne fosse spedito un pezzo nei dieci posti di villeggiatura in cui intendeva andare durante l'estate. Voleva, insomma, viaggiare soltanto con il suo beauty-case e trovare in ogni armadio della camera in cui avrebbe soggiornato l'intera scelta del suo guardaroba estivo". Questa esplosione di successi turbò Marcella che si rese conto di non poter più mantenere la propria dimensione artigianale "con tre impiegate e qualche ottima sarta a domicilio" e prese, quindi, una ferma decisione: "Ormai stavo in piedi da sola e qualcos'altro da fare certamente avrei trovato. In due o tre settimane chiusi e ancora non so se fu per colpa o per merito di Jacqueline Kennedy."

Alessandro Olschki

La serata della Moda domani alla Pergola

La moda, questa sorridente dittatrice dai lunghi guanti di velluto che detta al mondo leggi suggerite da un pugno di eminenze grigie, questa moda, dicevamo, è poi veramente universale? È proprio vero che il dominio

Ritratto di Marcella Olschki del pittore Bruno Croatto. Roma, 1935





di lei, di una sola, si estende sul mondo intero, e che il suo volubile cuore batte soltanto a Parigi, mentre in tutte le altre parti del mondo i suoi emissari attendono le inderogabili leggi per imporle per imporle a una sudditanza devota? In questi ultimi anni abbiamo cominciato a dubitare di queste verità. Da secoli, ormai, Parigi è il fulcro di un mondo variopinto in cui la moda nasce e si rinnova ad ogni stagione. Parigi è stato ed è ancora il Verbo anche se per un breve periodo, subito prima e dopo la guerra, il suo dominio sembrò per un momento meno splendido e assoluto. Poi con un abile colpo di timone, soprattutto ad opera di un geniale sartor-artista, la città della moda ha ripreso lo scettro. Ma, intanto, un fenomeno insolito stava avvenendo oltre Atlantico: un'altra moda, più giovane, stava nascendo in America; non in contrasto con la consorella francese ricca di secolari esperienze, non di diverse tendenze, ma pure di un carattere ben definito, e suo. Le eminenze grigie della moda francese, pur sentendosi superiori per tradizioni, non hanno gridato al sacrilegio. Hanno capito quel che di fresco, di nuovo e di giovane, si era fatto strada nel mondo nuovo, e lo hanno accettato senza riserve. Abbiamo assistito così quest'anno per la prima volta, ad un avvenimento eccezionale: i preziosi modelli francesi in viaggio verso l'America, si sono incontrati a mezza strada coi giovani modelli di pretta marca americana che per la prima volta partivano con tutti gli onori verso il santuario stesso della moda mondiale. Attraverso un'abilissima attrezzatura propagandistica, per merito di disegnatori originali e di capacissimi tagliatori e con la collaborazione di un'industria tessile efficacissima e intraprendente, la moda americana ha fatto quest'anno la sua ufficiale "entrée".

Ma la moda in Italia che fa? Nonostante che ogni anno si trovino spunti originali nelle collezioni delle grandi e minori sartorie, non possiamo in coscienza affermare che la moda italiana abbia le sue caratteristiche personali e definite. Il più delle volte la gran sarta si limita ad accorrere a Parigi per la presentazione delle collezioni di stagione, ne compra i modelli e li

ricopia pari pari per la clientela italiana. Di tutto ciò si è assai meravigliato lo stesso Dior, che affascinato dalla esuberanza delle fonti d'ispirazioni di cui è ricca l'Italia, in una sua visita nella nostra città ebbe a chiedere ad una nota sarta fiorentina perché da noi si sentisse tanto forte il bisogno di ricorrere a Parigi quando vi sarebbero qui tutte le condizioni adatte per la creazione di una moda nostra e originale. Non parliamo soltanto dei quadri, delle sculture, degli affreschi, che offrono innumerevoli spunti e idee, ma l'architettura, i colori, e soprattutto la ricchezza dei nostri costumi regionali. Tina Leser, una famosa sarta americana, parte ogni anno per un qualsiasi paese e ne torna ricca di impressioni. Che rinascono poi, ricreate, nelle sue originalissime collezioni. L'anno scorso è stata la Bretagna, a dare il tono alle sue creazioni, quest'anno la Grecia. Noi, qui in Italia non avremmo che da guardarci intorno. Tutto ciò è stato finalmente capito, ed è questo il significato particolare della serata fiorentina della moda che si svolgerà domani sera al Teatro della Pergola sotto l'ègida dell'Azienda Autonoma del Turismo. Sarà un piccolo passaggio, forse ancora una timida prova generale di quello che Firenze sa concepire e realizzare da sé col concorso dell'inventiva delle sarte, dell'abilità degli artigiani, della grazia delle indossatrici. Questa prima manifestazione che per il suo importante significato è stata inserita nel quadro più vasto del Maggio Musicale fiorentino, non che l'inizio della realizzazione di una grande idea: costituire un ente italiano della moda che ne coordini le iniziative locali e ne abbracci tutte le ramificazioni, creare corsi di preparazione e perfezionamento per disegnatori e tagliatori, istituire una vera e propria scuola per indossatrici, per fotografi specializzati ecc. Di tutto questo in Italia c'è urgente bisogno, mentre d'altra parte abbiamo tutto quel che è necessario per creare una moda nostra, forte già in partenza, di una industria tessile che è fra le prime del mondo. Proprio da queste è partita la prima concreta forma di aiuto per la realizzazione di questo vasto piano. La FISAC, "Il Fabbricone", le Cotoniere Meridionali hanno organizzato e finanziato la prima manifestazione della moda fiorentina. Alla riuscita di un sì vasto schema contribuirono tutti gli elementi migliori e più rappresentativi della moda italiana, dal grande disegnatore all'umile artigiano, che è ugualmente importante ingranaggio di un vasto meccanismo. È una strada nuova che si apre in Italia, un'altra possibilità che le si offre di ripresa e successo, un nuovo impulso al turismo e fonte di incremento al lavoro.

Marcella Olschki

Publicato in «Il Nuovo Corriere», Firenze, 21 maggio 1950.

Segni d'autore

Un po' per gioco, un po' per rispetto verso di voi penso ai mille modi in cui potrei esprimere il mio imbarazzo per un erroruccio di qualche tempo fa, ma poi mi viene in mente che forse è più pratico parlare di altro e tagliar corto. Ultimamente, dopo un decennio, sono ritornato nell'Archivio di Stato di Firenze, per poter ricostruire "storie che furno" e ho trovato immutata la Ricerca Gelosa: questa è una statua, che ricorda per certi aspetti la Cappella San Severo e i suoi effetti speciali, ma con una base fatta di gelatinosi tentacoli, che, sempre in movimento, come le corna di una lumaca, ora rischiano di avvilupparla ora di metterla a nudo. Su Internet, al sito dell'Opera del Duomo, sono consultabili i registri dei battesimi dal 1450 al 1920, per la città di Firenze, e vi assicuro che passano le ore prima di poter scovare la data di nascita (23 novembre 1514) di Bartolomeo di Aldobrando Aldobrandi, che diventerà legnaiolo e papà di Aldobrandino, a sua volta legnaiolo. Quest'ultimo nel 1560 assieme alla madre Maddalena, restata vedova nel 1557, appigiona una casa, posta nella via maestra di San Pier Gattolino, da Matteo d'Antonio di Simone d'Antonio Benozzi. Aldobrandino paga la quota dovuta per matricola e torcetti all'Università di Por San Piero e Fabbricanti dal 1578 al 1584 e si sposa nel 1580 con una Molletti (Clementia, il cui padre Matteo fa il sarto e il fratello di lei si chiama Tommaso) e passa a miglior vita nel 1590 e viene sepolto in San Felice in Piazza. I fratelliacquero: Giovanni il 3-2-1535, Paolo il 25-1-1537, Francesco il 20-11-1539, Antonio il 17-1-1541, Filippo il 22-2-1542, Niccolò e Giusto il 14-5-1543, Carlo l'11-10-1547 e Niccolò e Romolo il 3-9-1550. Aldobrandino, l'unico che mi poteva interessare, non c'è, almeno che non sia l'Aldobrandino dell'8-8-1545, ma registrato in mezzo ad un tale scorrere di fiumi di vin santo, che i vapori hanno offuscato le menti degli ufficiali, che hanno storpiato troppe cose per essere lui. Resta però che la madre nel 1562 abita con lui, intestatario dell'appigionamento dal 1560, come già scritto e nel 1562 è lì con altri tre maschi e due femmine. Tutto ciò sarebbero quisquillie, se non fosse che Aldobrandino è il "legnaiolo" di una villa, che forse ricorderete a me cara; grande, questa, come si doveva nella seconda metà del '500 (v. genn.-apr. 2001, mag.-agosto 2002 e sett.-dic. 2002

dei "Fochi").

Certo se mi mettevano un po' di Decima su Internet come anche i Campioni a Parte facevo prima, ma non si può pretendere sempre la luna nel pozzo!

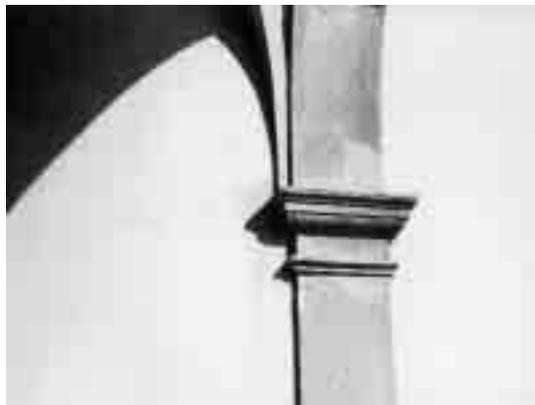
Luigi di Giuliano Capponi (1505-1584) al momento della sua dipartita consegnò agli eredi Capponi, del ramo di Niccolò, uno dei più ricchi patrimoni della città, incrementato dai traffici del fratello Alessandro. La linea infatti con Luigi si estinse, lasciando uno stuolo di donne maritate con le migliori famiglie del tempo, ma che liquidate al momento del matrimonio videro sparire ogni ulteriore bene per via dei fideicommissi e delle priorità delle linee maschiline sulle altre, consapevoli loro che o si riga dritte o si rischia di fare la fine della figlia di Clarice, Luisa, morta avvelenata!

Quindi ereditarono Francesco di Piero di Niccolò (1540-1613), Niccolò di Filippo di Niccolò (1555-1594) e il fratello di questi Neri (1558-1600). Il "Libro di Commercio e di Famiglia" n°1096 dell'Archivio di Stato di Firenze ci rivela alcuni particolari.

Francesco da una parte assume Antonio di Salvatore fornaciaio, Bastiano lavoratore, Domenico di Lorenzo fornaciaio, Alessandro di Chimenti renaiuolo, Filippo (di Nigi?) di Gratia Dio muratore, Giovanni di Francesco Ciatti (legnaiolo d° il Rossino?), Bastiano Bozzolini

*Villa di Varramista
Marti (PI)*





scarpellino, Giovanni d'Antonio imbiancatore, Francesco di Piero Gattai fornaciaio, Bastiano renaiolo, Lorenzo da Settimello fornaciaio, Bartolomeo della Loggia e li sguinzaglia vuoi alla muraglia di Montui, vuoi a quella di Legnaia e ai Sassetti, oggetto quest'ultima di una momentanea zona d'ombra per la confisca del 1576 (a causa della congiura di Orazio Pucci). Niccolò dall'altra chiama Piero di Giovanni Battista Sermei, Antonio muratore, Giovanni di Sandro delli Alberi renaiolo, Andrea di Matteo Punteruolo e Aldebrando di Bartolomeo di Aldobrandino Aldobrandi e altri, per impiegarli nella casa lungo l'Arno (ce ne sono quattro! Credo quella occupata in parte dalla Croce Rossa).

Neri invece vede pagati dal fratello maggiore, oltre il già noto gruppo dei cinque, citato nei "Fochi" del gennaio 2001 e nel maggio 2002, anche Pasquino scarpellino e Jacopo di Domenico di Rimedio dal Poggio alla Malva per conto di pietre.

Ma tutta questa folla sotto l'egida di quale architetto lavorava? Sembra proprio che fosse Alfonso di Santi Parigi, che l'undici aprile del 1589 riceveva da parte della cassa comune degli eredi di Luigi Cappone, tenuta da Camillo del Rosso, 114 soldi: non è detto a che titolo, ma tanto basti!

Al di là di questo preteso filo che collega, sulle carte, committenti, artisti e manovalanze, di cui le notizie su Aldobrandino possono essere un pallido esempio, si trattava di conciliare diversi aspetti che Alfonso riassumeva in sé.

Alle architetture infatti di Alfonso, autore del porticato di Santa Maria del Soccorso di Prato, dei due altari laterali di Santa Maria delle Carceri, di uno dei tre chiostri di Santo Spirito e dell'aggetto ulteriore delle gronde di Poggio a Caiano si può allora annoverare anche Varramista, ma non solo.

Nel passaggio dei beni del 1600 la "mia" villa è definita come costruita "modernamente", con maggior riferimento ai modi piuttosto che ai tempi. E questo potrebbe essere un esempio felice dei modi dell'architettura, che va dagli anni 1580 al 1610 in Firenze, ma ne so troppo poco per continuare.

Comunque Alfonso potrebbe essere proprio la persona che permetterebbe di incarnare gli echi della fusione degli aspetti veneto-palladiani dei trattatisti con quelli romani effettuati dal controriformista Ammannati: ne è il nipote, essendo figlio di Laura Ammannati Parigi, e architetto associato e lo testimonierebbe il salone passante, la planimetria generale e l'uso di bozze angolari e finestre inginocchiate. A ciò si aggiungano gli insegnamenti urbanistici e severi del plenipotenziario Vasari, di cui cita la trabeazione anomala dell'appartamento di Leone X e ne era stato a capo della fabbrica degli Uffizi, alle cui varianti l'Ammannati era molto interessato e adotterà a Varramista l'ideazione di casa, fattoria, cappella con portichetto, che è un tutt'uno insolito per il paesaggio toscano. Inoltre le citazioni proiettivo-stereometriche del Brunelleschi, avendo lavorato a lungo in Santo Spirito e lo ricorda nella volta della cappella di Varramista. Anche le aspirazioni promotor-collezionistiche di Giorgio Vasari il Giovane, che ottiene in anteprima la pianta della villa e propone fra l'altro la porta della facciata interna di Santo Spirito. E infine forse la stima di Santi di Tito, a lungo creduto papabile per il precedente dei Collazzi, seppur lontani, e che in Santa Maria del Soccorso a Prato lavora ad una pittura, mentre lui viene pagato quattordici soldi per il disegno delle logge. I segni del Sangallo per averli osservati in Santa Maria delle Carceri e quelli del Buontalenti per riportarli nelle sovrapposte del salone, ma onestamente con qualche grave incomprensione, a mio giudizio. Basterebbe forse confrontare il rilievo delle colonne del chiostro di Santo Spirito dell'Ammannati e quelle del "Taccuino" dei Parigi con quelle del loggiato tripartito di Varramista per vedere se esistono ulteriori coincidenze! Ma ricordate il piedistallo vischioso?

Ad Alfonso si potrebbero attribuire anche il colonnato interno tripartito di San Felice in Piazza e quello di Sant'Apollonia, ma qui la mia fantasia ha ormai ali da diomede e non il consueto cimiero da pupo Orlando.

Maurizio d'Amato

Borgognissanti

Il teatro di Stenterello

Edificato nel 1778 su progetto dell'architetto Gaspare Paoletti e restaurato nel 1826 e nel 1843, aveva un'ampia platea e sessantuno palchi disposti su tre ordini per una capienza totale di 1400 spettatori. L'ingresso al teatro non avveniva però direttamente dalla strada bensì attraverso l'androne di un bel palazzo di tre piani suddiviso in appartamenti, il cui portone era prospiciente Borgo Ognissanti. La proprietà di questo teatro, che prese nome dalla strada dove si trovava cioè "borgo" in quanto al di fuori delle mura della città e "Ognissanti" per la vicina chiesa e convento dedicati a tutti i Santi, era dei Signori Accademici Solleciti, i quali avevano per impresa un gallo col motto *Anco ai Solleciti il tempo vola*.

Il Borgognissanti rimase celebre soprattutto perché vi recitò l'orologiaio di Rifredi Luigi Del Buono (Firenze, 1751-1832), il creatore di Stenterello. Quest'ultima maschera del Teatro dell'Arte, si presentò per la prima volta all'ignaro pubblico del teatro Cocomero (poi Niccolini), una sera del 1793, probabilmente di Carnevale, per recitare *Fiorinda e Ferrante principi di Gaeta*, con *Stenterello buffone di Corte*, o, secondo altre fonti, *Il diavolo mal maritato di Parigi*, di cui era protagonista e autore il Del Buono.

Questo simpaticissimo attore comico, seppe dar vita ad un personaggio popolare fiorentino, burlone, scanzonato, seguace dell'onesto e del giusto, che pure negli "stenti" della vita quotidiana sapeva tirare avanti spensierato ed arguto.

Dalla parola facile e pungente Stenterello era sempre dalla parte dei più deboli anche se poco o punto coraggioso. La sua figura è singolare fra le altre maschere dialettali, perché, in quanto fiorentino era padrone dell'idioma nazionale ben comprensibile a tutti e le sue commedie, anche se in vernacolo ed ambientate nella città natale del bravo comico, strada facendo diventarono prose letterarie. Il loro carattere "onesto e lieto" proprio per "famiglia" anche se dialettale, fu però di lingua, ed il successo di tali commedie condusse l'autore dopo averle scritte e interpretate, anche a stamparle per la gran voga che riscuotevano.

Del Buono usava presentare al "rispettabilissimo pubblico" le sue commedie in versi, come ad esempio:

*Signori Fiorentini, levatevi il cappello
Nel legger questo invito che a voi fa Stenterello;
E ve lo scrive in versi, con rima assai faceta
Perché in tempo di pioggia anch'egli fa il poeta!*

Il tipico costume che indossava Stenterello, da lui stesso pensato e disegnato privo di maschera, era formato da una giubba azzurra a falde su di una lunga sottoveste in tinta vivace, il panciotto rigorosamente giallo e i calzoni corti neri da cui venivano fuori una calza rossa e l'altra a righe bianche e azzurre che finivano nelle scarpe nere con fibbia di latta; per copricapo una lucerna nera con fregio che copriva i suoi capelli dallo striminzito ed inteccherito codino, legato con un nastro. Sulla sottoveste erano ricamati il motto



Lo Stenterello ideato e disegnato da Luigi Del Buono

Borgo Ognissanti 4:
l'ingresso alla chiesa
Evangelica Battista,
già sede dell'Antico
teatro Borgognissanti



“Posapiano”, un fiasco di vino e il numero 28: simboli della scaltrezza, dell’ubriachezza e delle corna.

In seguito ai moti del 1821, furono emanate nel 1822 disposizioni tassative da parte della Regia censura, per cui solo poche, delle farse di Stenterello, furono tollerate, soltanto se rappresentate nei teatri di Borgognissanti (considerato popolare e tumultuoso) e della Quarconia.

Dal palcoscenico Stenterello, in un bisticcio di parole, lanciava frizzi e lazzi a tutti, scevri però di volgarità; egli rappresentava a pennello la sintesi dell’animo popolare cittadino con libertà di dire e di ridere, tanto che intere famiglie potevano assistere spassosamente al recite dei suoi testi, tra i quali: *La Ginevra degli Almiери sepolta con Stenterello ladro di sepolture spaventato dai morti e giudice spropositato*, *Il morto del mantello rosso*, *La Bacchettona* e la deliziosa *Villana di Lamporecchio*.

Nei pomeriggi e nelle serate di fine Carnevale il vivace pubblico del teatro era specialmente formato da ragazzi soli (o accompagnati da persone di servizio), i quali si divertivano un mondo anche senza i genitori che spesso e volentieri, a loro volta, si recavano ai famosi veglioni del teatro della Pergola.

Nella vita di tutti i giorni Luigi Del Buono, piccolo di statura, magro, fronte spaziosa, sparuto e pallido di carnato, “cresciuto a stento”, era veramente quello che tutti definivano un buono ed onesto uomo, docile, sempre sorridente e religioso.

Il versatile attore e capocomico, ebbe la ventura di sposare la “prima donna” della sua compagnia, Faustina Zandonati, cagliaritana d’origine, prospera, rosa e bizzarra, di carattere

deciso e dominante che lo rese praticamente sottomesso ai suoi capricci, ma comunque, sul palcoscenico, perfettamente in sintonia con il filosofico temperamento, paziente ed incassatore della maschera. Luigi, nonostante tutto, le voleva veramente bene e quando la Faustina morì nel 1821, lui si ritirò dalle scene sempre rispettoso ed ammirato per la sua bontà e per la sua devozione alla Chiesa, vivendo in onesta solitudine nella sua casa di Borgo Ognissanti, poco distante dal teatro. Dopo undici anni, il 30 ottobre 1832, ormai ottantunenne, finì pure lui di vivere e, come avrebbe voluto, venne sepolto nella chiesa di Ognissanti. Da quel meticoloso e previdente che era sempre stato, lasciò perfino scritta la sua epigrafe da apporre sulla tomba:

LUIGI DEL BUONO FUI
CHE DA VIVENTE DESTINAVO QUESTO
MARMO
PER SOVRAPPORSI ALLA MIA FREDDA SALMA
PRESSO QUEST’ARA ALLA GRAN VERGINE
IN CARITÀ PREGO CHI LEGGERÀ DI RECITARE
IL DE PROFUNDIS E LA SEGUENTE
GIACULATORIA
IN LODE DELLA NOSTRA AVVOCATA
MARIA SANTISSIMA
CHE CIÒ SARÀ SOLLIEVO ALL’ANIMA MIA
E DI MERITO A QUEL DEVOTO CHE LA
SUFFRAGHERÀ

Seguitarono a recitare i suoi copioni, vestiti alla stessa maniera del maestro, altri Stenterelli, ma nessuno raggiunse l’arguzia e la vivacità di Luigi Del Buono, rimasto nella memoria cittadina lo Stenterello più corretto e signorilmente comico, che il pubblico seguiva riempiendo la sala.

“Eredi” di Del Buono furono gli Stenterelli Gaetano Cappelletti, l’allievo Lorenzo Cannelli, che si fece scurrile e volgare, e il suo contemporaneo Augusto Bargiacchi, attivo nel popolarissimo teatro della Quarconia. In seguito Amato Ricci si distinse per una corretta comicità. Altri Stenterelli furono Stefano Landini, Ludovico Corsini (che ritroveremo all’Alfieri) e suo figlio Alceste, coetaneo di Raffaello Landini, che alternò spettacoli con drammi storici, opere, operette, balli, lasciando l’eredità della maschera a Andrea Niccòli, che recitava nella sua compagnia.

Il Borgognissanti dopo alterne vicende e la sostituzione del nome in Teatro Rossini avvenuta nel 1866, cessò l’attività nel 1887 per motivi di sicurezza e soprattutto per difficoltà economiche. Nel 1896 il teatro divenne deposito di libri del Gabinetto Vieusseux, poi fu acquistato dalla Chiesa Evangelica Battista che radicalmente lo rinnovò nel 1908 in stile rinascimentale con gioco del grigio e del bianco e nelle decorazioni, in maniera tale da non essere più identificabile salvo in alcuni particolari che ne testimoniano tuttora l’origine. Adesso, in modo indicativo, il luogo in cui ebbe vita il teatro è riconducibile all’immobile contrassegnato dal numero civico 4 di Borgo Ognissanti dove ha sempre sede di culto la chiesa Evangelica Battista.

Luciano Artusi

Memorie di paesaggi

La cultura del 'paesaggio' nell'epoca attuale

Dal 17 di dicembre 2004 al 30 gennaio 2005 si è svolta presso la Sala espositiva delle Reali Poste la IV edizione della manifestazione "I Mai Visti", ossia la mostra che ogni anno accoglie opere d'arte provenienti dai depositi degli Uffizi. È ormai tradizione che la mostra di Natale abbia un tema di riferimento sul quale l'esposizione formata da quadri di autori e epoche diverse possa trovare di volta in volta un ideale momento unitario.

Il tema di quest'anno è stato appunto il paesaggio visto con gli occhi di artisti quali Botticelli, Brueghel, Poussin, Van Wittel, Guercino, Morandi, Balla e tanti altri: cinquanta capolavori che ci hanno accompagnato su e giù per poggi e casali, mari in tempesta e placide lagune, luoghi 'incantati' della memoria nei quali si rispecchiano ideali di bellezza ed armonia.

Con la scelta di soggetti che avessero particolare attinenza con scorcii paesistici di interesse e qualità, autonomi o inseriti all'interno di composizioni figurative, si è voluto stavolta perseguire un obiettivo in più e con esso richiamare l'attenzione del pubblico sul 'paesaggio' non tanto e soltanto come 'genere' pittorico quanto piuttosto come un argomento di grande attualità.

Certo qui non si parla di natura vergine, oggi purtroppo presente solo in poche parti del mondo, ma di quella natura modellata nel corso dei millenni dalla mano dell'uomo che fino a non tantissimi decenni fa poteva ancora confrontarsi in modo accettabile con quello che viene definito lo sviluppo sostenibile. Anche le opere d'arte in mostra offrono l'immagine di una natura frutto di 'invenzione', che però riflette la percezione che gli artisti, nelle diverse epoche, avevano dell'ambiente in cui vivevano, quantificabile in termini di sostanziale equilibrio e di armonia tra attività antropiche ed elementi pertinenti alla natura. In questo senso, come suggerisce il titolo, l'idea di 'memoria' potrebbe malinconicamente alludere ad un paesaggio 'perduto' che ha lasciato il posto a disordinate periferie urbane un tempo luoghi di campagna, alla cementificazione e alla proliferazione di opifici e industrie tese ai soli benefici economici. Di nuovo la mostra dei "Mai Visti", diretta da Anna Maria Petrioli Tofani e curata da Antonio Natali, con la collaborazione di Novella

Barbolani e Andrea Baldinotti, ha voluto essere un regalo alla città (l'ingresso, come di consueto, era gratuito) da parte di istituzioni pubbliche e private, in primo luogo dell'Associazione degli Amici degli Uffizi, che ha deciso di includerla nei propri programmi di intervento annuale, il Polo Museale Fiorentino, la Galleria degli Uffizi, l'Ente Cassa di Risparmio di Firenze, la Fondiaria Sai, l'Editore Giunti e Contemporanea Progetti, che hanno continuato ad assicurare, nei rispettivi ambiti di competenza, il necessario supporto di esperienze e risorse utili al successo di una iniziativa che cerca di rinnovarsi costantemente e di proporsi ai Fiorentini, innanzitutto, ma anche ai turisti e agli appassionati di cose dell'arte.

Oggi certamente vi è una maggiore attenzione ai problemi dell'ambiente di quanta ve ne fosse in un passato neanche troppo lontano. La mostra degli Uffizi ne è una conferma, anche se l'esposizione natalizia non poteva misurare la qualità della nostra maggiore coscienza ambientalista e, soprattutto, la percezione effettiva del nostro rapporto concreto con il paesaggio.

In generale ogni individuo vive a modo suo tale



Giovanni Antonio Bazzi, detto il Sodoma (Vercelli 1477-Siena 1549) San Sebastiano, recto dello stendardo per la Compagnia di San Sebastiano in Camollia a Siena. Catalogo della mostra: Memorie di paesaggi. Capolavori dai depositi degli Uffizi. (Giunti Editore, Firenze 2004)



Attribuito a
Giulio Parigi
(Firenze 1571-1635)
L'Arno a Remole,
inchiostro marrone e
tracce di matita nera
su carta (1629).
Catalogo della mostra:
Memorie di paesaggi.
Capolavori dai depositi
degli Uffizi. (Giunti
Editore, Firenze 2004)

relazione, dando per scontato che il 'paesaggio' produca delle sensazioni estetiche e psicologiche gratificanti, in grado comunque di appagare i sensi, prima di tutto la vista (un bel tramonto sul mare, un saliscendi armonioso di colline toscane con case e cipressi visto da un poggio, una sequenza di boschi e vallate su cui dominano cime dolomitiche, la distesa riposante di isole e isolotti della laguna veneta ecc.), e poi l'odore (il salmastro, le resine degli alberi di una pineta, i fiori di campo, il bagnato dopo la pioggia ecc.), l'udito (i rumori prodotti dagli animali, dai fattori atmosferici e, tramite loro, da soggetti viventi o inanimati: fruscio di foglie, movimento del mare ecc.).

Siamo quindi più o meno tutti in grado di apprezzare il 'paesaggio', come insieme di elementi naturali ma anche antropici che riescono a coesistere in modo equilibrato ed esteticamente significativo. A questo proposito non disturba sicuramente la vista del borgo medioevale di Populonia – che è un'opera umana – sopra il promontorio di Baratti, così come le antiche ville che contribuiscono a formare il tipico panorama dei dintorni di Firenze. Un certo fastidio invece può derivare dall'osservazione dei villini a schiera che troppo spesso compaiono nell'ambito dei villaggi turistici di numerose località della costa italiana, per non parlare degli 'eco-mostri' di cui non di rado si occupa la cronaca nera.

Sostanzialmente, il rapporto con il paesaggio e la percezione che se ne ha in termini di maggiore o minore gradevolezza, sono affidati principalmente – a meno di non voler andare ad avventurarsi in esclusive zone vergini del mondo, come tratti della foresta pluviale dell'Amazzonia, angoli remoti della Polinesia, o

vedute mozzafiato del Gran Canyon – al grado di 'interferenza' che le attività umane hanno sul paesaggio stesso.

Tornando all'aspetto più strettamente artistico, di cui la mostra degli Uffizi non ha lesinato esempi di notevole impatto emotivo, nell'osservare quelle meraviglie mi sono messo un po' a riflettere sulle fortune del paesaggio nella pittura contemporanea. Guardando a ciò che si muove intorno, mi sembra che oggi pochi artisti siano disposti a investire il proprio talento nel 'paesaggio', come sforzo di ricerca di armonie cromatiche e luminose, con quella passione spirituale che aveva caratterizzato i grandi fenomeni artistici del passato. Certo, ci sono state le avanguardie, si è imparato a scomporre le immagini e a sintetizzare i rapporti spaziotemporali in luoghi astratti fino a giungere alle esperienze più estreme dell'informale; nel frattempo il degrado industriale e urbanistico del paesaggio non ha contribuito a risvegliare nuovi stimoli e desideri. Abbagliati dalle tendenze più 'avanzate' e alla moda, si è perso un po' il gusto dell'osservazione 'en plein air', per rifugiarsi in ambiti sempre più circoscritti e introspettivi. Va detto anche che l'analisi sul paesaggio secondo tradizione non è esercizio semplicissimo, primo, perché non tutto ciò che fa paesaggio è immediatamente traducibile in espressione pittorica, a meno di accontentarsi dell'effetto 'cartolina', secondo, è impresa talvolta ardua trovare lo spazio giusto – stavo per dire 'ideale' – che non sia contaminato da 'interferenze' umane troppo invasive. A questo riguardo, mi è capitato in determinate circostanze di estrapolare degli spezzoni paesistici ancora appetibili, quasi delle isole superstiti, da contesti ambientali compromessi e avviliti dal caos edilizio, oppure ho dovuto lavorare su paesaggi in parte già degradati come farebbe chi, operando al computer sul montaggio di un film di ambiente storico o su una singola immagine di carattere naturalistico, toglie a colpi di mouse le 'impurità' costituite da barriere architettoniche indesiderate. Per chi dipinge con l'intento di creare effetti di colori e di luci in spazi ben individuati si tratta di un processo mentale che in qualche modo assomiglia all'antica aspirazione umanistica e rinascimentale del riportare la natura a miglior perfezione. Solo che mentre una volta la 'materia prima' abbondava, oggi bisogna girare molto per trovare qualcosa che si avvicini a quell'antico ideale.

Emanuele Barletti

Elogio dei confini

Il mondo era pieno di confini; tutto finiva e tutto cominciava. Anche le città avevano un loro preciso confine oltre il quale cominciava la campagna. Quel confine non era una linea netta ma una sorta di *terra di nessuno* (né città né campagna) che, a Firenze, aveva l'aspetto di un enorme giardino entro il quale, come fu scritto *la campagna si faceva città e la città, campagna*. Un giardino all'italiana disegnato, secondo la lezione rinascimentale, nel tentativo di ristabilire la perfezione originaria della Creazione e in cui al posto di vialetti, siepi ed aiuole, si alternavano simmetricamente, solitarie stradelle delimitate da muri a secco, oliveti e, qua e là sul declivio collinare, ville e case di lavoro, orti e giardini. Su tutto vigilavano i cipressi. L'abitatore di quella zona si sentiva, ed era – forse – più giardiniere che contadino: per la vicinanza, aveva dimestichezza con la città e con i cittadini con i quali conviveva nei mesi estivi, i mesi delle villeggiature. All'affacciarsi del Novecento questa terra di nessuno conservava per intero la sua specificità anche se l'espansione cittadina aveva cominciato ad aggredirne le parti non collinari trasformandole in zone residenziali – con la costruzione dei villini tardo ottocenteschi, prima, e delle novecentesche *casine a trenino*, poi – e inglobandole definitivamente in città. Era oltre questa zona che cominciava, dunque, la campagna vera, quella la cui trasformazione era iniziata solo a partire dalla seconda metà del Settecento con la realizzazione, vicino ai poderi dati a mezzadria, di case progettate appositamente per l'attività rurale e di una rete di strade carrozzabili (le *strade regie* progettate e iniziate dal saggio governo Leopoldino e portate avanti per tutti i primi trent'anni dell'Ottocento sotto Ferdinando III e Leopoldo II). La trasformazione, profonda, interessò le zone più produttive nelle pianure bonificate e in collina; incise positivamente sulle condizioni di vita dei contadini e disegnò quel paesaggio rurale di cui oggi la Toscana va fiera. Ma fu solo lo sviluppo dei mezzi di trasporto che – alla fine dell'Ottocento – cominciò a cambiare il modo e lo stile di vita anche nelle zone più distanti – a volte distantissime – dalla città: zone prima piccole, poi – e siamo già in pieno Novecento – sempre più ampie, vicino ai paesi più grandi, nelle valli e sulle colline fino a dove queste non diventavano poggi e i cipressi smettevano d'esser compagni dei quercioni e lasciavano il loro posto

ai castagni. Tuttavia, ancora fino alla metà degli anni '70, non era necessario salire in montagna per accorgersi che queste zone conservavano una loro netta differenza da quelle che erano prossime alla città: si aveva la sensazione che le città fossero isole in un mare di campagna (in cui i paesi erano scogli affioranti) e che solo in città il tempo scorresse pienamente trascinandosi dietro i cambiamenti (io, cittadino, classe 1955, l'ho avuta nettamente). Solo in città si viveva nel presente: più ci si allontanava, più pareva di inoltrarsi in una sorta di cammino all'indietro dove ciò che ci era, o ci era diventato, quotidiano sfumava sempre più fino a sparire totalmente, lasciando il posto – là dove i castagni s'addensavano e diventavano bosco e d'inverno i fumi delle case solitarie si mescolavano a quelli delle ultime carbonaie – ad un passato senza tempo. C'era già stato per tutti – in campagna ed in città – il *boom economico*; le “*cinquecento giardiniera*” sostavano sotto gli archi colonici al posto dei rossi carri agricoli e non più solo le fumose sale dei bar di paese ma anche le altrettanto fumose – ma di un fumo più sano – cucine delle case coloniche si illuminavano la sera, della tenue luce bluastra degli schermi televisivi. Tuttavia non c'erano ancora supermercati nei paesi dove il pane aveva un altro sapore e – come diceva mia madre per sottolineare la soddisfazione che le avevano dato i soggiorni estivi di quegli anni in Casentino – “non c'erano ancora i surgelati”. Ma erano le prime avvisaglie di una fine imminente: la fine di un mondo destinato ad estinguersi nell'uniformità.

Oggi, nello stile e nei modi di vita, non vi è più



Carro coi bovi a Chiusdino, 1975. (Foto G.M. Manetti)



Gita dell'UGEF
(Unione giovani
escursionisti fiorentini)
a San Clemente e
Poggio alle Tortore,
1926.

(Foto Mario E.
Manetti)

distinzione fra campagna e città. Anche i luoghi più distanti sono entrati a far parte di una enorme zona residenziale (*Area Metropolitana; Conurbazione Firenze-Prato-Pistoia*, ecc.) che non ha soluzione di continuità. All'interno di questa, penalizzati dalla *civiltà dell'auto*, i centri storici piccoli e grandi rimangono come aiuole da non calpestare. Su tutti, quello fiorentino, già privato della sua funzione di polo esclusivo di commercio e di servizi (non vi è più niente, in città, che non possa trovarsi nei nuovi centri commerciali sparsi dappertutto...fuori città) e che va sempre più svuotandosi anche di tutte le altre funzioni che ne facevano il cuore pulsante del territorio. A quell'intreccio di strade di piazze e di memorie che per secoli (prima dell'espansione Otto-Novecentesca oltre i *boulevard* del Poggio) è stata Firenze, non rimane altra funzione se non quella del *salotto buono*: funzione di pura rappresentanza, di vetrina e, in prospettiva, di parco recintato – una sorta di Disneyland della cultura – in cui si andrà alla ricerca di sensazioni suggerite da un pressante *marketing culturale* (fenomeno, a dispetto del nome, più culturale che commerciale) che si propone di ricostruire il patrimonio di *memoria* e di *identità* dimenticato (e volutamente, per anni, fatto dimenticare in nome del *Progresso*) trasformandolo da *conoscenza* basata su una *comprensione istintiva* dei segni e dei simboli di una cultura (difficilmente esportabile) a *informazione* basata sulla *comprensione razionale* di quei segni e di quei simboli (facilmente esportabile in un mondo *senza confini*). Si spiegano così le azioni e gli interventi architettonici e urbanistici che mirano ad adeguare la città alle esigenze del moderno *turismo culturale* (fenomeno, a dispetto del nome, esclusivamente commerciale) che nasce dalla *crescente domanda di cultura* ... ottenuta attraverso il sopra descritto *marketing culturale*. Vanno in questo senso, sia il progetto di far pagare un pedaggio per l'ingresso in alcune chiese monumentali (a beneficio – s'intende –

della conservazione fisica delle stesse!) sia quello di *risanare* alcuni spazi cittadini affinché siano anch'essi connotati culturalmente ed artisticamente (è il caso della prevista sistemazione della nuova uscita dagli Uffici su Piazza Castellani, con la progettata *tettoia giapponese*, il centro commercial-turistico nell'ex cinema Capitol e le *palle spartitraffico*). Rimangono escluse da questa *fabbrica di scenografie* – per ora – solo quelle zone di ex residenze popolari dove i nuovi flussi migratori hanno riempito i quartieri lasciati vuoti dai vecchi abitanti. Il fatto che questi angoli cittadini siano rimasti residenziali non ne ha, però, diminuito lo stravolgimento. I nuovi abitanti vivono, necessariamente – e loro malgrado – il rapporto con quei luoghi in modo utilitaristico; tentano solo di portarvi qualcosa dei loro lontani luoghi di provenienza: sono venuti alla ricerca di migliori possibilità di vita e non possono coglierne quell'anima di cui non sembra essere rimasta traccia neanche nella memoria dei moderni e troppo indaffarati fiorentini. Ed anche questa è una manifestazione di *assenza di confini*: un'assenza che potrebbe avere effetto di aprire più ampi *orizzonti mentali* (e, con essi, luminose prospettive di comprensione e di pace) ma che finisce, invece, per restringerli. Se, infatti, la progressiva uniformità di stili e modi di vita permette l'affermarsi di migliori condizioni di vita materiale determina anche la perdita della propria *identità culturale* e, quindi, della capacità di scoprire e riconoscere l'identità altrui: quella e questa diventano – nel *villaggio globale* dove ogni luogo è anche un altro luogo, o mille altri luoghi, solo elementi di una *folkloristica scenografia* per una *messa in scena* senza contenuti. I contenuti, cioè *i significati* che dovrebbero manifestarsi attraverso le espressioni artistiche, religiose, civili di ciascuna cultura rimangono muti: chi ne è erede è infatti divenuto sordo (non può – né vuole – per questo, farne partecipi gli altri) e quelle possono essere percepite solo attraverso una *interpretazione puramente storica* ed una *comprensione esclusivamente razionale*, la sola adatta all'*uomo moderno* che vive in un mondo senza confini e confonde la *libertà* con l'*assenza di limiti* (e la propria identità culturale è una *non scelta* e, quindi, un *limite*). L'ultima speranza è che questo *Uomo moderno* – che crede di essere libero perché non ha più confini – possa capire che proprio da quei legami nasceva lo stupore di cui son pieni i ricordi dei padri e dei nonni: memorie di un tempo in cui era possibile *scoprire l'avventura sotto casa* e bastava una passeggiata a Morello, sul Monte Giovi o a Secchieta per vivere un'esperienza oggi difficilmente ripetibile anche nei più sperduti angoli del *villaggio globale*.

Giulio M. Manetti

Al di là della grata

Nella penombra della chiesa veniva verso l'altare una donna avvolta in un velo bianco, dal cui interno traspariva un luce innaturale. Nel suo viso splendeva morbida la luce dei suoi occhi scuri. Si fermò davanti all'altare e dall'interno del velo uscì una mano che sospese nell'aria un anello. Lui sentiva la sua mano attirata verso l'anello mentre il suo sguardo era legato alla morbida luce degli occhi di lei. Sul palmo della sua mano che brancolava nel vuoto sentì posarsi l'anello, che, in pochi secondi, divenne un peso insostenibile e trascinò la sua mano verso il basso. L'anello cadde sul pavimento trasformandosi in un cerchio di fuoco, che rapidamente avvolse ed ingoiò l'altare facendolo crollare con un rumore sordo. Aprì gli occhi smarrito riprendendo contatto con la realtà che lo circondava: la scrivania di legno scuro, la libreria, la finestra con i vetri accarezzati dalla stanca luce del sole d'autunno e fuori gli alberi, dai quali ogni tanto qualche foglia scendeva e, cullandosi nell'aria, andava a perdersi in terra in un silenzioso abbandono. Dall'angolo della stanza il suono ovattato dell'orologio a pendolo batté le quattro. Raccolse il grosso breviario che nel sonno gli era scivolato dalle mani e lo aveva svegliato cadendo sul pavimento. Tentò di riprendere la lettura del breviario. Ma i suoi occhi scivolavano sulle parole come l'acqua sul vetro. La sua mente era fissa su quel sogno che violentemente aveva ravvivato il penoso ricordo di quel tempo lontano di quando, giovane prete al suo primo ministero, era arrivato in quello scialbo paese che, ormai assorbito dalla periferia avanzante della città, la gente abbandonava impaziente al mattino e tornava a riempire la sera, riportando con sé la solita quotidiana stanchezza delle lunghe code del traffico.

* * *

“Ho bisogno di credere, ma non riesco. La prego di aiutarmi”. Al di là della grata, nella quieta penombra del confessionale, la voce sommessa di una donna lo aveva improvvisamente sorpreso. Attraverso i fori che nella grata disegnavano la figura della croce, apparivano il profilo indeciso di un volto e la morbida luce dei suoi occhi scuri. Sorpreso distolse lo sguardo dalla grata. Era imbarazzato e non sapeva cosa dire. Dopo

qualche istante senti il lieve fruscio delle vesti di lei che usciva dal confessionale. Passarono alcuni giorni in cui più volte ripensò a quello strano incontro. Poi nel pomeriggio di un sabato, nella chiesa deserta, vide una figura inginocchiata dentro il confessionale, al quale si avvicinò desiderando che fosse lei. Teneva il capo chino con la fronte accostata alla grata. Non poteva vedere il suo viso, immerso nella massa dei capelli neri. Entrò nel confessionale e, con un sottile, indefinibile senso di piacere, rivide la morbida luce scura dei suoi occhi attraverso i fori della grata. Era turbato da un sottile senso di colpa. “Non sono venuta per confessarmi: come le ho detto non sono credente. Desidero solo parlare con lei così, semplicemente così, non saprei spiegarglielo chiaramente. Anche se non credo, sento il sacerdote come una persona particolare, che vuole essere vicino agli altri, come un amico”. Lui era imbarazzato, non sapeva cosa dire e cercava una frase convenzionale, per portare la situazione su un piano di normalità, mentre lei riprese “Dicono che la fede è un dono e che si deve chiederla a Dio. Ma come posso chiedere una cosa al dio, che io non credo che esista?”. Lui non rispose: si sentiva oppresso e, dopo qualche istante: “Pregherò Dio che l'aiuti a credere in lui” mormorò senza convinzione, mentre fissava la luce scura dei suoi occhi attraverso la grata. Lei rimase in silenzio, poi, con un lieve fruscio, uscì dal confessionale e lui rimase a lungo a guardare la croce della grata vuota del desiderato profilo di lei e provò un insolito senso di solitudine. Passarono molti giorni prima di rivederla inginocchiata dentro il confessionale. Quando entrò vide lei con la fronte appoggiata alla grata. Rimasero entrambi in silenzio. Lui sentiva il tepore del suo respiro e stava quasi per cedere al desiderio di avvicinarsi al suo alito, quando lei disse: “Non volevo più venire. Ma poi ho ceduto. Mi perdoni se la disturbo: vorrei sentirmi vicino qualcuno in questo inutile viaggio”. Lui era confuso da quelle strane parole e, quasi meccanicamente, disse: “Non mi disturbi. Anzi, mi fai piacere. Puoi venire tutte le volte che lo desideri”. Era stupito di averle dato del tu e gli sembrò che un altro avesse parlato per lui. Sentiva, che aveva detto quella frase per manifestare a lei il suo desiderio di rivederla. Era felice, seppure con un acuto senso di colpa: non



Confessionale

aveva parlato come prete dentro il confessionale e ne era spaventato. La sentì mormorare “grazie”. Poi, di nuovo, il turbamento del fruscio delle vesti di lei che usciva dal confessionale, di quelle vesti che frusciano sul corpo di lei. Passarono giorni di contrasto con sé stesso: andava nella chiesa sempre con il desiderio e la speranza di vedere la figura di lei seminascosta nel confessionale, tormentato dal sentirsi in peccato e con il proposito di chiedere a lei di cessare quegli incontri, mentre sapeva che non avrebbe avuto la forza di farlo. La rivide ancora altre volte, seminascosta nel confessionale, e continuarono le loro conversazioni. Lei gli diceva le sue riflessioni in particolare sul problema di Dio e sul perché non riusciva a credere; gli parlava dei libri che leggeva e delle cose che faceva. Lui l’ascoltava, rispondeva alle sue domande, perso nell’ombra scura del suo sguardo attraverso la croce sulla grata. Un giorno, improvvisamente, lei, senza alcuna ragione, gli chiese perché il Dio che aveva creato l’amore può imporre a chi ama di non amare. Lui rimase in silenzio, emozionato

dal possibile significato di quelle parole. Sapeva che cosa come prete avrebbe dovuto dire, ma rimase in silenzio: aveva paura di allontanarla da lui. Ormai il pensiero di lei e della luce scura dei suoi occhi ed il morbido, tiepido respiro attraverso la grata, il fruscio delle vesti sul corpo di lei mentre usciva dal confessionale lo accompagnavano tutto il giorno, anche durante le funzioni religiose che egli svolgeva sempre più freddamente, senza la partecipazione mentale e sentimentale del passato. Riusciva solo a resistere al desiderio di vederla fuori dal confessionale. Ma un giorno, qualche minuto dopo che lei era uscita dal confessionale, quasi meccanicamente uscì anche lui e sulla porta spalancata della chiesa vide una snella figura di donna, quasi irreale, come sospesa contro il bagliore infuocato del sole di luglio: nell’accecante controluce gli sembrò che lei fosse rivolta verso lui. Era felice, disperato, vinto.

Dopo alcuni giorni chiese udienza al vescovo ed ottenne di essere trasferito in una lontana parrocchia, dove tanti anni scivolarono lentamente nell’attesa passiva e rassegnata che scomparisse dalla sua mente quello sguardo al di là della grata. Di quella tormentata vicenda era alla fine rimasto solo un appassito ricordo ed un sottile senso di rimorso accompagnato dal dubbio di non avere capito quanto era successo. Forse lui aveva equivocato: quella donna aveva cercato solo il suo aiuto, come prete, e lui aveva pensato, senza rendersene conto, quello che gli stimolava il suo represso, istintivo desiderio di amore. Ma ora non capiva perché, quando tutto era ormai tanto lontano e divenuto quasi irreale, senza un ragionevole motivo, lei era tornata improvvisamente in quel sogno. Con il breviario in mano rimase a lungo seduto nell’ampia poltrona, mentre sui vetri della finestra la luce si affievoliva nella stanca tristezza della serata autunnale. I tocchi vellutati dell’orologio a pendolo suonarono le sei. Si alzò, prese dalla libreria la Bibbia, cercò nei Salmi il Cantico dei Cantici, che tante volte aveva allora letto e che ora rilesse: “Come sei bella, amata mia, come sei bella! Gli occhi tuoi sono colombe sotto il tuo velo. La tua chioma come un gregge di capre che discendono dai monti di Galaad”. Poi andò in chiesa, si inginocchiò davanti all’altare e rimase alcuni minuti fissando, nell’opprimente, freddo silenzio, le tremolanti fiammelle della candele e poi: “Signore” disse “feci la Tua volontà. E, anche se non ebbi tutta la pace, rispettai il patto con Te”. Ma, ancora una volta, sentì lo sconforto di un’immensa, vuota distanza tra lui e Dio, quel Dio il cui pensiero, ora, di nuovo, non era sufficiente a cancellare dalla sua mente il dubbioso desiderio che lei avesse provato amore per lui.

Pier Luigi Pisani Barbacciani