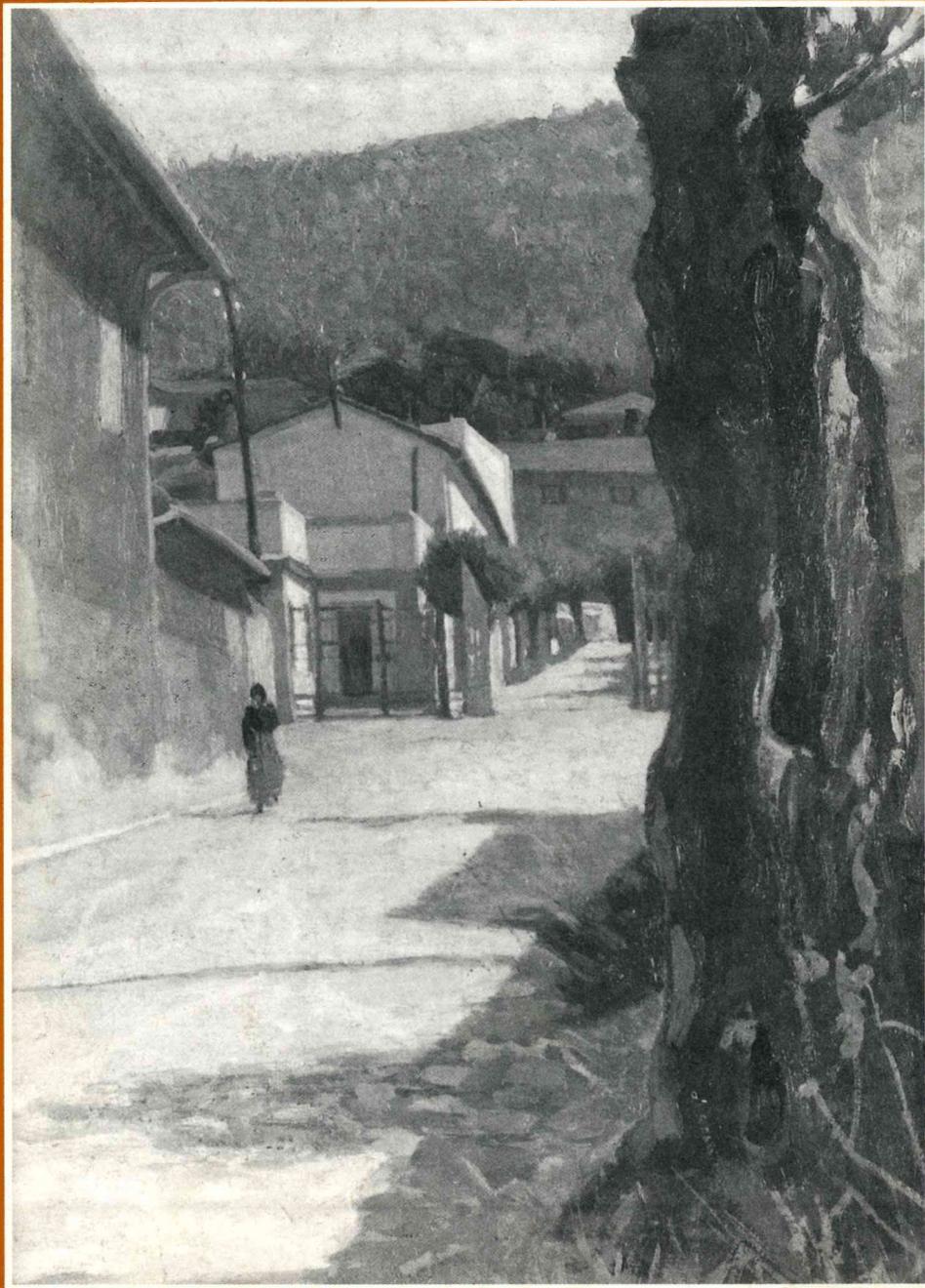


milleottocentosessantanove

bollettino

a cura della società per la biblioteca circolante

sesto fiorentino



Spedizione abbonamento postale - Gruppo IV /70 - Maggio 1992

n. 10



MDCCCLXIX

Società per la Biblioteca Circolante

Riconosciuta con personalità giuridica privata D.P.G.R.T n° 44 del 17 Aprile 1985

Iscritta al n° 432 il 16/12/1991 dell'Albo Provinciale Associazioni senza fini di lucro

Presidente

Claudio Berti

Vicepresidente

Filippo Masi

Segretario

Brunello Danti

Cassiere

Franco Buti

Consiglieri

Luciano Arrighetti, Renzo Arrighetti, Andrea Ballini, Silvio Biagi, Mario Ciappelli, Francesco De Simone, Anna Favilli-Sacchi, Marcello Mannini, Giuseppe Puliti, Vasco Puliti, Paolo Vanni

Sindaci revisori

Andrea Andrei, Tersilio Fontani, Michele Masciello, Patrizia Poli-Pelagotti, Marco Sabatini

Milleottocentosessantanove

Direttore responsabile

Paola Morini

Redazione

Luciano Arrighetti, Andrea Ballini, Lucia Benozzi, Silvio Biagi, Franco Calamassi, Simone Gentili

Hanno collaborato alla redazione di questo numero:

Renzo Bartolomeo, Rossella Bessi, Brunello Danti, Marcello Fantoni, Cinzia Giorgetti, Laura Guarnieri, Roberto Mancini, Marcello Mannini, Filippo Masi, Giorgio Morales, Giancarlo Paba, Piergiacomo Petrioli, Sara Pollastri, Aldo Reggioli, Vinicio Tarli

Redazione

Via Fratti, 1
Sesto Fiorentino
Tel. 4493091 - 44961

Fotocomposizione

Leadercomp S.r.l. - Firenze

Stampa

Tip. Alba - Sesto Fiorentino
Finito di stampare Maggio 1992

Maggio 1992

Numero 10

*Autorizzazione del Tribunale di Firenze
n° 3297 del 19 Gennaio 1985*

In copertina:

Enzo Ceccherini
Mattino (Entrata degli operai
nella fabbrica R. Ginori), 1929
Olio su cartone

✂

✂

Assemblea Generale Ordinaria dei Soci

VENERDÌ 26 GIUGNO 1992

Per il giorno 25 Giugno 1992 alle ore 19 in prima convocazione e il giorno **Venerdì 26 Giugno 1992** alle ore 21,15 in seconda convocazione, presso la sede sociale - Via Fratti 1, in Sesto Fiorentino, è convocata l'Assemblea Generale Ordinaria dei Soci della Società per la Biblioteca Circolante di Sesto Fiorentino per discutere e deliberare sul seguente

ORDINE DEL GIORNO

- 1 - Lettura ed approvazione del verbale della precedente Assemblea;
- 2 - Relazione del Consiglio d'Amministrazione per l'attività del 1991; presentazione del consuntivo al 31 Dicembre 1991;
- 3 - Relazione del Collegio dei Sindaci Revisori;
- 4 - Approvazione della relazione, del consuntivo 1991 e preventivo 1992;
- 5 - Varie eventuali.

In seconda convocazione l'Assemblea sarà valida qualunque sia il numero dei soci intervenuti.

In caso d'impossibilità di partecipare, i soci possono conferire delega ad altro socio, non componente il Consiglio d'Amministrazione e Sindaci revisori. (vedi delega in calce)
Il socio delegato non può presentare più di cinque (5) deleghe.

Sesto F.no 1 Giugno 1992

Il Consiglio d'Amministrazione



*Alla SOCIETÀ per la BIBLIOTECA CIRCOLANTE di Sesto Fiorentino
Via Fratti, 1 - 50019 SESTO FIORENTINO*

Delego il Socio N°

a rappresentarmi all'Assemblea Generale Ordinaria dei Soci della Società per la Biblioteca Circolante di Sesto Fiorentino, che avrà luogo il 25 Giugno 1992 alle ore 19 in prima convocazione e il giorno 26 Giugno 1992 alle ore 21,15, in seconda convocazione, presso la Sede Sociale - Via Fratti, 1 - Sesto Fiorentino.

Il Socio N°

(firma leggibile)



milleottocentosessantanove

bollettino

a cura della società per la biblioteca circolante

sesto fiorentino

Maggio 1992

Numero 10 - Autorizzazione del Tribunale di Firenze n° 3297 del 19 gennaio 1985

Sommario

- | | |
|---|--|
| La città | Etica |
| 2 Firenze verso il 2000
Giorgio Morales | 27 Eutanasia e senso della morte
nella società contemporanea
Simone Gentili |
| Ambiente | Memorie |
| 5 Una proposta per la piana
Giancarlo Paba | 31 A caccia con Fucini
Andrea Ballini |
| Arte | Musica |
| 10 Enzo Ceccherini pittore
Silvio Biagi | 35 Enrico Caruso a Sesto
Aldo Reggioli |
| Anniversari | Territorio |
| 16 Lorenzo de' Medici
nel V centenario della morte
Rossella Bessi | 37 I muri poderali nella trama viaria
della periferia fiorentina
Marcello Mannini |
| Storie di corte | Sport |
| 18 Diacinto Maria Marmi
e le "Norme per il guardaroba" di Pitti
Marcello Fantoni | 42 Danilo Innocenti, un atleta sestese
Vinicio Tarli |
| Teatro | 44 Attività della Biblioteca |
| 21 Trotzky e Don Giovanni
nel <i>Rosales</i> di Mario Luzi
Lucia Benozzi | 48 Recensioni |
| | 53 Scaffale |



MDCCCLXIX

Firenze verso il 2000

Nel 1963, dopo l'approvazione del Piano Regolatore di Firenze, Edoardo Detti, urbanista ed assessore della giunta La Pira, scrisse un articolo sulla rivista «Urbanistica» intitolato «Il faticoso salvataggio di Firenze».

«In un ambito — scriveva — dove la città è paesaggio — ambedue forme create dall'uomo — dove l'espressione dialettale e quella dell'architettura hanno assunto i termini di un equilibrio eccezionale (...) non sono accettabili gli sviluppi vegetativi di massa che tendono a liquidare la struttura aperta ed annullare le capacità di riserva che un comprensorio come questo abbisogna per il suo ruolo qualificato di ganglio della regione».

E proseguiva: «Ma al tentativo di fissare le coordinate della pianificazione economica del territorio (...) stanno di fronte (...) le componenti che fanno di un processo di evoluzione e di crescita un processo irrazionale (...). Le componenti sono, come al solito, la speculazione, il suo professionismo di servizio, l'ambizione campanilistica di Amministrazioni le quali, sulle stesse imposte dei materiali da costruzione, cercano il modo di migliorare le condizioni di bilancio».

E poco prima affermava: «Per comprendere meglio la situazione della città, va ricordato che quasi per un secolo, e cioè dal periodo di Firenze capitale, la città si è sviluppata sulle vecchie strutture ottocentesche, senza realizzare in questo frattempo quegli elementi di un più grande disegno urbano che ad essa erano necessari e che avrebbero reso oggi i problemi della città meno drammatici, meno preoccupanti e meno onerosi».

Detti indicava poi, tra quegli elementi, la modifica del tracciato ferroviario, l'asse di scorrimento est-ovest, lo spostamento dell'aeroporto, il centro direzionale, i parchi territoriali esterni, principalmente quello di Monte Morello.

Rileggere queste righe oggi, alla vigilia del nuovo Piano Regolatore che sostituirà quello di Detti trent'anni dopo, fa riflettere.

Il salvataggio di Firenze era affidato, allora,

alla difesa della città dalla speculazione edilizia, in un'epoca, quella dei primi anni '60, del «miracolo economico» della fiducia nello sviluppo incessante e quindi delle pressioni immobiliari che misero a sacco molte città italiane, a cominciare da Roma.

Il piano Detti riuscì a predisporre questa difesa cosicché il centro storico e le colline, a parte qualche limitato episodio, sono stati salvati, anche a seguito di ulteriori provvedimenti urbanistici che, nel corso degli anni successivi, le varie amministrazioni di diverso colore, hanno adottato. E di ciò va dato atto alle forze politiche fiorentine, indipendentemente dai loro ruoli di governo o di opposizione.

Dove invece il piano Detti fallì fu nella attuazione di quel grande disegno urbano che, pur tracciato nelle carte, trovò nelle amministrazioni successive, insensibilità od ostacoli mai superati: dallo spostamento dell'aeroporto a S. Giorgio a Colonica, liquidato dalla Regione Toscana nei primi anni '70, al tracciato ferroviario rimasto immutato, alla nuova viabilità di attraversamento o di circonvallazione mai realizzata, al centro direzionale che, in altra forma, sembrava aver preso corpo nella variante FIAT-Fondiarìa bloccata dalla famosa telefonata di Occhetto, al sistema dei parchi. I campanilismi dei Comuni vicini, denunciati da Detti, impedirono poi una pianificazione intercomunale che fu allora imposta, ma fallì definitivamente nella seconda metà degli anni '70, quando ormai l'occupazione del territorio della piana centrale si era quasi completamente consumata, al di fuori di qualunque disegno razionale, con la crescita, talora smisurata, della edificazione nei Comuni limitrofi.

A distanza di trenta anni la giunta comunale di Palazzo Vecchio, e la maggioranza che la sostiene, ci riprovano. Le due questioni affrontate dal piano del '62 sono le stesse: difendere la città storica e il paesaggio collinare che la circonda e tracciare nuovamente il grande disegno urbano

rimasto sulla carta per trenta anni.

La prima questione non è scontata anche perché mutamenti profondi, nel centro storico, sono certamente avvenuti: non nelle configurazioni architettoniche e urbane appartenenti, ma in un processo strisciante di mutamento di funzioni che ha accentuato la terziarizzazione con la perdita di notevoli quote di residenza e di tradizionali attività artigiane, sostituite, anche senza alcuna ristrutturazione edilizia, da banche ed uffici, e di conseguenza, con la espulsione di molte migliaia di abitanti.

Governare questi processi ed invertirne le tendenze è questione assai complessa anche perché non è affrontabile soltanto con gli strumenti urbanistici, ma richiede una molteplicità di approcci: traffico, trasporto pubblico, decentramento di funzioni direzionali, razionalizzazione degli insediamenti universitari, culturali e museali, arredo urbano, estetica cittadina e quant'altro.

Naturalmente anche la normativa urbanistica è importante: si tratta di trovare un punto di equilibrio tra il rigore del restauro conservativo e una ragionevole flessibilità che consenta il massimo recupero delle funzioni da privilegiare come quelle abitative, artigianali e culturali.

Ma la questione decisiva è la seconda e cioè quella della trasformazione di Firenze in una città che possa funzionare per l'uomo contemporaneo.

A ben guardare è questa la scelta che contrappone due diverse concezioni della città, una conservatrice ed una innovativa. La prima non è priva di suggestioni e di motivazioni culturali rispettabili, specialmente in una città come Firenze. È una concezione tutta finalizzata al recupero, al restauro, alla conservazione di ogni funzione nel centro storico, alla contrapposizione tra ambiente e sviluppo. La seconda, pur senza negare esigenze fondamentali di difesa dell'ambiente naturale ed urbano, punta sulle grandi infrastrutture e sul decentramento come condizioni per rendere più vivibile la città e, in definitiva, anche per preservarne i valori storici, culturali e artistici. Un sistema di mobilità fondato su metropolitana, nuova circonvallazione, funzione intercomunale della ferrovia, parcheggi, è l'unico che può allentare la morsa del traffico privato e sviluppare il trasporto pubblico. Il decentramento a nord-ovest, da Novoli a Castello a Sesto Fiorentino di funzioni direzionali, del Palazzo di Giustizia, degli uffici comunali e di ulteriori insediamenti universitari oltre al polo scientifico di Sesto Fiorentino, già in corso di realizzazione, è un modo per decongestionare il centro storico e favorirne il recupero. Il potenziamento dell'aeroporto di Peretola, la realizzazione e lo sviluppo del sistema espositivo-congressuale alla Fortezza

da Basso e nell'area adiacente alla Stazione di Santa Maria Novella, sono condizioni per assicurare alla città lo sviluppo di attività economiche e turistiche di pregio. E si potrebbe continuare.

Vorrei insistere su un punto: la trasformazione di Firenze in una città moderna non è in contrapposizione alla sua conservazione come città antica. Al contrario, ne è la condizione. Diversamente, piegare una città antica, con i suoi delicati equilibri, con i suoi tesori d'arte, d'architettura, di cultura, alle esigenze dei tempi contemporanei senza cambiare niente, significa farle violenza, costringerla a subire il traffico, l'inquinamento, il turismo di massa, ridurla insomma ad un grande museo mal tenuto, da sfruttare e da consumare da parte di orde di turisti.

Ma va detto, a questo punto, che il grande disegno di rinnovamento urbano sopra descritto non si realizzerà automaticamente con il Piano Regolatore. Anzi occorre far tesoro della esperienza negativa del Piano Detti che rimase, per la parte propositiva, un disegno mai attuato. Il Piano deve essere accompagnato e per quanto possibile preceduto, da iniziative di progettazione, finanziamento ed attuazione delle grandi infrastrutture e strutture su cui si incardina. Si



Il sindaco Giorgio Morales nel suo ufficio di Palazzo Vecchio (Sala di Clemente VII affrescata da G. Vasari, sec. XVI).

tratta, nella maggior parte dei casi, di strategie complesse già avviate o da avviare subito: è così per la metropolitana, in fase di progettazione esecutiva quasi ultimata per il primo tronco, il cui finanziamento potrà essere assicurato subito dalla legge approvata in *articulo mortis* dal Parlamento; è così per la nuova circonvallazione, in parte già in appalto, ma in gran parte ancora da definire nel tracciato e nella progettazione e soprattutto da finanziare con una operazione in corso di studio con l'IRI; è così per l'area della FIAT e per il Palazzo di Giustizia, con la variante che ha preceduto il piano e che troverà attuazione con investimenti privati dell'ordine di centinaia di miliardi; è così per l'Aeroporto, fortunatamente già in pieno sviluppo e in via di adeguamento grazie agli investimenti della *Meridiana*, la compagnia dell'Aga Kan. E si potrebbe proseguire negli esempi: area di Castello della Fondiaria, area di Porta al Prato delle Ferrovie, parco degli scambi nell'area della Fortezza, del Palacongressi, del Palaffari, della Dogana, piano dei parcheggi e così via. Tutte operazioni di grande complessità che richiedono la partecipazione dei privati o comunque di soggetti imprenditoriali, anche pubblici, diversi dal Comune.

Il piano dunque non deve essere un libro dei sogni. Va riempito di progetti credibili, per le modalità e i tempi di attuazione. Certo ci vorranno alcuni anni, ma non ne potranno passare troppi. La sfida di Firenze alla contemporaneità deve compiersi entro il 1995, alla scadenza del mandato amministrativo.

Ci saranno poi altri cinque anni per fare le inaugurazioni. E saremo nel terzo millennio. Sarà nata allora la Firenze del 2000, non diversa da quella costruita nei secoli passati, dal medioevo all'ottocento. Anzi, quella Firenze potrà essere meglio recuperata e goduta di quanto non sia possibile oggi.

Ma occorre chiederci, infine, a quali condizioni questa sfida potrà essere vinta.

La prima condizione è la stabilità e la volontà politica. E ciò dipende dalla maggioranza che governa Palazzo Vecchio e dalle forze politiche che ne fanno parte. Se esse saranno adeguate alla sfida non lo so. So però che se la dovessero perdere non ci saranno prove di appello per nessuno, a cominciare dal sindaco. Perché il tempo è stato ormai consumato nei decenni trascorsi e quello che resta a disposizione non potrà essere prolungato. Le altre condizioni stanno in una convergenza di impegni che oltrepassano le possibilità dell'amministrazione comunale: l'impegno delle forze economiche, culturali e sociali della città, l'impegno del governo nazionale che riconosca il ruolo fondamentale di Firenze

in tutto il «sistema Italia», l'impegno di forze economiche e culturali sul piano internazionale che riconoscano l'appartenenza di Firenze al mondo intero.

Nella crisi di tutte le città di una certa dimensione, la crisi di Firenze assume un duplice rilievo. È più drammatica perché mette in discussione la sopravvivenza stessa di una città unica al mondo, ma è più carica di potenzialità positive. Forse solo Firenze, tra le città italiane, può ancora trasmettere al mondo un messaggio e un'immagine di grande suggestione. Forse i fiorentini non se ne rendono conto, ma gli stranieri sono pronti da sempre ad accogliere quel messaggio e quell'immagine.

Giorgio Morales

Una proposta per la piana

Contro l'eco-catastrofe della piana

La situazione attuale della piana è quella di un'eco-catastrofe in corso; e forse si è già superato il punto di reversibilità. La piana è oggi un territorio povero e infelice: uno spazio contaminato dallo sviluppo, guastato dallo spreco e dal consumo di suolo, violentato dalla crescita edilizia illimitata e senza confini. Un luogo troppo pieno, troppo abitato, troppo costruito, troppo trafficato, troppo inquinato.

La piana è utilizzata semplicemente come la grande discarica di Firenze e dei comuni dell'area metropolitana. Vi viene gettato ciò che è nocivo, e non si sa mettere altrove (oppure ciò che disturba i luoghi centrali di abitazione e di consumo): inceneritori, immondizie, immigrati, fabbriche, magazzini, capannoni, edilizia di massa, aeroporti, officine ferroviarie, snodi e spagheti stradali, rumore, acqua sporca, rifiuti.

Proprio per questo carattere estremo, il *Laboratorio di progettazione ecologica degli insediamenti umani*, ha scelto la piana come cantiere di verifica delle proprie ipotesi di lavoro (¹). In particolare come luogo di sperimentazione di un metodo di progettazione sociale, basato sul seguente ciclo di operazioni:

— l'affetto delle comunità per il proprio territorio e il desiderio di "abitare poeticamente" sono il punto di partenza del progetto;

— il sapere tecnico e progettuale è un servizio dovuto alla collettività per interpretare e dare forma a questi sentimenti;

— la verifica e il controllo dei progetti e della loro concreta attuazione da parte delle comunità interessate sono il provvisorio punto di arrivo, dal quale riparte ogni volta la progettazione ecologica e sociale.

Il primo risultato di questa attività è stato oggetto di un'esposizione e di un dibattito alla SMS di Peretola il 13 dicembre 1991, e di lì circolerà in altre situazioni simili.

Un resoconto completo dell'esperienza (e lo stesso catalogo della mostra) sono in corso di pubblicazione. In questo articolo vengono pubblicati due momenti parziali di questo resoconto: il riferimento iniziale ad alcune antiche suggestioni iconografiche per una diversa organizzazione della piana; il testo della *carta della piana*, che riassume verbalmente le ipotesi di trasformazione pensate nel Laboratorio.

Figure della piana

La carta del corso dell'Arno, elaborata da Alessandro Manetti nel 1844, è costruita secondo un disegno quasi violento: il bacino del fiume è scolpito in modo marcato come un grande insieme di territorio distaccato dal resto del mondo. La valle dell'Arno appare come uno spazio organico e confinato: l'immagine, possiamo dire olistica, di un vero e proprio individuo geografico.

Questa idea unitaria e globale, persino forzata, dell'albero fluviale (che la carta articola internamente nei minori sottosistemi vallivi, disegnati sempre con esagerata nettezza di contorni) costituisce un riferimento di valore simbolico del lavoro del nostro gruppo di ricerca. Questa prima immagine suggerisce infatti l'idea di un territorio inteso come sistema di sistemi, dove tutte le cose si tengono assieme. Identificando inoltre i singoli sottosistemi vallivi, la carta suggerisce la consapevolezza che la riconquista di senso e vivibilità dei sistemi locali può essere garantita solo dal rispetto delle connessioni, geografiche naturali antropiche, del sistema ambientale di riferimento.

Un altro aspetto della carta del Manetti è ancora interessante: essa precisa infatti l'estensione di una delle tante alluvioni delle quali l'Arno è stato protagonista nel corso della storia. Risulta in tal modo delimitato, con un acquerello bluastro, il fondo più basso ed esposto del bacino

dell'Arno. Ed è allora curioso — e triste — constatare come quel perimetro coincida più o meno con l'area di maggiore attuale saccheggio e distruzione del territorio toscano: appunto il Valdarno medio e inferiore, sul quale il meccanismo consumatore di suolo dell'edificazione e dell'industrializzazione diffusa ha agito con forza travolgente negli ultimi decenni. I "laghi" del Manetti sono diventati oggi i luoghi dell'infamia urbanistica toscana.

Un altro ordine di suggestioni proviene dai molti disegni di Leonardo sulla Toscana, ed in particolare da alcuni schizzi sulla valle dell'Arno.

Leonardo coglie il principio morfologico della piana di Firenze e degli altri territori di pianura: l'equilibrio tra domesticazione e natura; la difficile conciliazione di insediamenti e governo delle acque; l'adeguamento delle strutture abitative e dei segni antropici alle misure dell'*universale bassezza*, per utilizzare l'espressione che Leonardo adopera nei confronti del mare (2).

I disegni leonardeschi dei "mari" interni della Toscana, dove riposano talvolta le acque intermedie dei fiumi, costituiscono appunto una lezione sui rapporti tra idraulica, urbanistica e ingegneria del territorio. Essi invitano ad uno sguardo sottile e prudente. Anche quando prevedono nuovi canali, tagli di anse, percorsi di attraversamento, persino la deviazione completa del corso dell'Arno, i disegni di Leonardo suggeriscono di collocare i nuovi interventi nel sistema complesso di

relazioni del quadro ambientale: ogni nuovo intervento è sempre un consapevole progetto, come integrazione giudiziosa di natura, opere umane, insediamenti (3).

I progetti sono governati da questa regola fondamentale della sensibilità spaziale: più il territorio è piatto, appunto universalmente basso, più sottile deve essere il grado di risoluzione della conoscenza e del progetto. I territori di pianura, paradossalmente, pongono una sfida più difficile all'intervento dell'uomo: richiedendo una microgeografia delicata nell'analisi e nel governo delle componenti naturali (morfologiche, idrologiche, biologiche) e insediative.

Nella pratica corrente dell'ingegneria del territorio avviene oggi esattamente il contrario: il territorio piatto sembra infatti realizzare le condizioni di indifferenza perfetta richieste dal modello dell'edificazione violenta e dispiegata. I territori di pianura sembrano eccitare il carattere bidimensionale e superficiale (in senso letterale e metaforico) della peggiore (in)disciplina di piano: l'utilizzo banale come supporto orizzontale, l'ignoranza della *profondità* del territorio (profondità storica, geologica, biologica, antropica ecc.).

Il territorio metropolitano fiorentino sembra quindi soffrire di questo disastroso dualismo: allo spessore del centro storico e del sistema collinare ("una civiltà collinosa, ondosu e verticale", secondo le parole di Roberto Papi (4)) si contrappone un territorio periferico esterno che è divenuto nel



Immagine della Piana: sullo sfondo nuovi insediamenti abitativi in costruzione.

tempo un luogo destrutturato e infelice. La piana è oggi un grande retro spaziale, funzionale e sociale, nel quale si sono depositati e continuano a depositarsi, in una logica di indifferenza e di aggressione, i segmenti peggiori e più nocivi dell'espansione metropolitana.

È proprio questo retro spaziale della città di Firenze ad essere da alcuni anni al centro di una dialettica intensa di proposte di conservazione e di trasformazione.

Figure (verbali) di un desiderio di trasformazione (la carta della piana)

Il giardino (d'asfalto) del palazzo di San Clemente, sede della facoltà di architettura, il 20 marzo 1991 è diventato per un giorno un luogo di reciproco ascolto e di effettiva comunicazione tra soggetti molto differenti, persino distanti.

Il "Laboratorio di progettazione ecologica degli insediamenti umani" ha organizzato un incontro sui problemi della piana di Firenze (ma chiamarla così è già un errore: è la piana di Sesto, di Campi, di Prato, e così via). L'andamento esteriore sembra ancora quello di un convegno, di un seminario; in realtà è un flusso di esperienze, anche disordinato, che viene rovesciato sugli studenti (6).

Individui, gruppi spontanei, associazioni, organizzazioni agiscono su un fascio molto complesso di piani di lavoro e, potremmo dire, di rappresentazione, di espressione: perpetuano un ricordo, inseguono la storia di un fiume risalendone la corrente, interpretano un sito, difendono una memoria architettonica, adottano uno spazio trascurato, autogestiscono un giardino, organizzano una biblioteca popolare e locale, ostacolano un progetto nocivo, inventano una produzione alternativa, piantano i primi esemplari di un rinnovato bosco di pianura, rinaturalizzano un tratto di torrente, creano il germe di una nuova solidarietà interetnica e interculturale, ecc.

Talvolta questo flusso di esperienze si muove su crinali di comunicazione difficili e gergali, ciascuno portando intero un proprio universo compiuto, in un linguaggio spesso intraducibile. A volte il dialogo avviene appunto solo per accostamento, quasi una semplice relazione di contiguità, l'appartenenza a uno spazio comune costituendo l'unico tratto d'unione: contiguità di esperienze entro un comune orizzonte spazio temporale ed esistenziale. E tuttavia un insieme di orgogliose differenze e specificità è alla fine ricomposto in una mappa, una prima iniziale cartografia di comportamenti conflittuali alternativi, una eco-grafia di piccoli progetti — o

desideri — di trasformazione.

Una geografia di comportamenti sociali alternativi viene così scoperta, significativa solo nel suo insieme; questo è forse un carattere specificamente toscano: ad un carattere disseminato della distruzione sociale e ambientale, costituito dalla somma di mille aggressioni, corrisponde un carattere ugualmente frammentato e disperso di iniziative e opposizioni.

L'incontro di San Clemente ha quindi fornito gli input necessari per la definizione del lavoro successivo. Nei confronti di questo reticolo minuto di microconflittualità e di progettualità territoriale, il laboratorio si è posto i seguenti obiettivi:

— istituire uno spazio di confronto e di relazione: spazio deideologizzato, fuori dalla dialettica formale e partitica (incontri, collegamenti, costruzione di un archivio, elaborazione e restituzione delle informazioni pervenute);

— scoprire, valorizzare e potenziare gli elementi progettuali presenti nelle diverse iniziative;

— restituire l'insieme dei desideri di trasformazione in un progetto, aprendo un ciclo di proposte e di successiva verifica collettiva.

In una prima fase del lavoro l'idea delle trasformazioni desiderate viene riassunta in una sorta di decalogo, chiamato appunto *carta della piana*. Ecco i punti di questa nuova figura (verbale) del territorio di pianura.

1. Porre il blocco del consumo di suolo e dello spreco di risorse naturali ed umane come il perno del progetto.

2. Assumere il territorio come insieme di differenze, come sistema multipolare di luoghi di vita, costituito di molte realtà specifiche, locali, strutturato in modo plurale e non gerarchizzato.

3. Ricostruire un luogo acquoso, leonardesco, naturale e domestico insieme; anche wild, anche molto "vuoto" (pieno di semplice assenza di edificazioni, impermeabilizzazioni del suolo, brutture); mantenendo l'attesa della città lontana, ripristinando l'affaccio delle città sul "lago", arretrando il "porto" di Edoardo Detti (perché nel frattempo anche il "lago" si è ristretto, occupato da piattaforme costruite) in modo tale da schiacciarlo sul fronte dei perimetri già edificati; scomponendo quindi il minacciato grande porto di Castello negli approdi esistenti di Firenze, di Sesto, di Prato. La piana appunto come "distesa del mare" (Papi), come "universale bassezza" (Leonardo), essenzialmente non costruita, sulla quale si affacciano i borghi e le città.

4. Risalire i fiumi e i territori, ricreando il sistema di continuità tra pianura e collina; pulendoli gradualmente, e contemporaneamente naturalizzandoli: una risalita ambientale nella quale l'agnello di pianura stana progressivamente i lupi

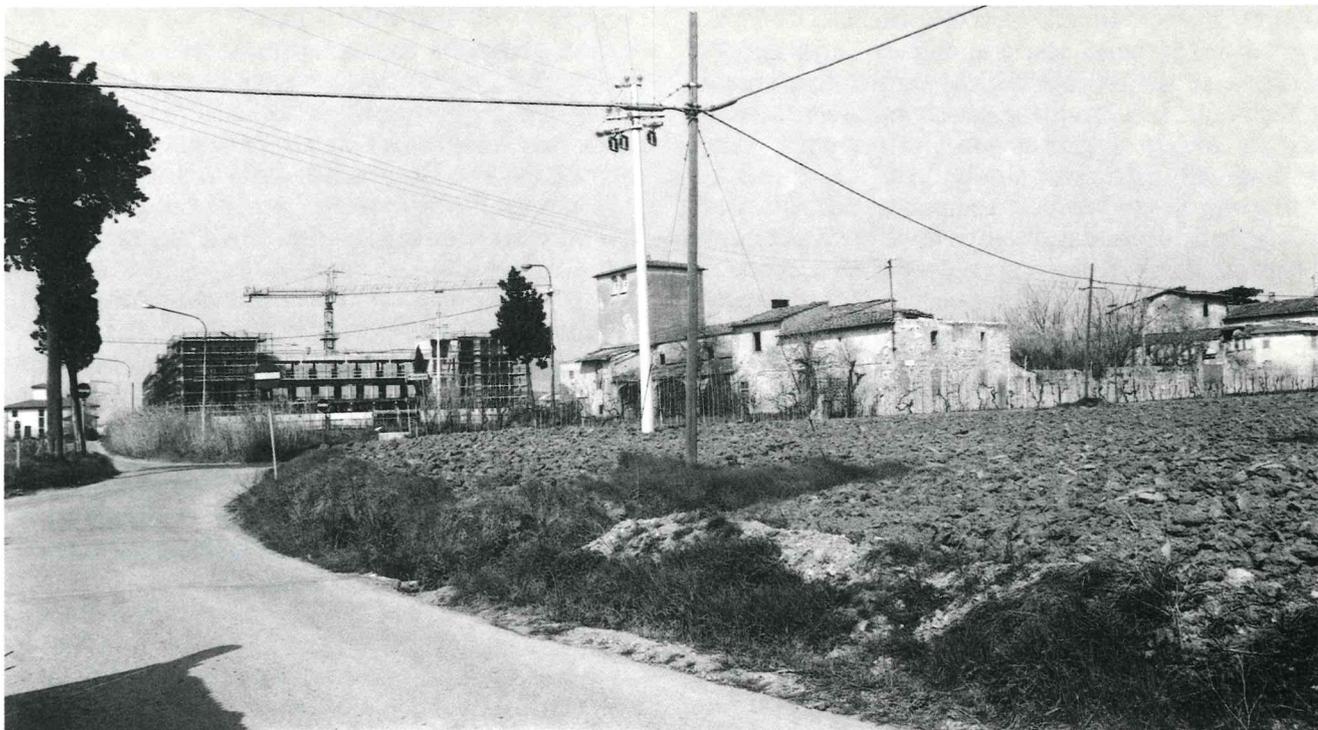


Immagine della Piana: i nuovi fabbricati dell'Università in costruzione a fianco di antiche case coloniali.

che sporcano l'acqua.

(E sperimentare la costruzione di micro-equilibri ambientali locali: la comunità insediata controlla il bilancio energetico e naturale del proprio territorio di insediamento, chiudendo il circuito globale/locale).

5. Ricostruire la trama dei borghi, dei villaggi, dei raggruppamenti solidali di case (e di laboratori); assumerla, questa maglia minuta, come base del progetto: "controgeografia" delicata e sottile, da opporre alla geografia forte delle piattaforme produttive e commerciali e delle onde compatte di edificazione residenziale di massa.

(Semmai, nella riprogettazione dei piccoli sistemi insediativi, assumere un compito da "morfologo urbano": completare il sistema dei borghi utilizzando la grammatica edilizia locale: case a schiera, "trenini", corti, case-laboratorio, case uni-bifamiliari con orto-giardino; ripristinare le relazioni degli abitati con la strada, i sentieri di campagna, la piana ineditata, il ponte, il canale).

E rafforzare, o inventare, un sistema di nuove centralità: a partire dal riconoscimento di quelle tradizionali (la piazza, la chiesa, la villa, la casa del popolo e qualche altro luogo pubblico, l'angolo commerciale), che potrebbero essere sottolineate, con una complicazione e un allargamento delle attività, magari con uno spostamento dai luoghi centrali dell'area metropolitana di qualche servizio o di qualche struttura amministrativa.

6. Riscoprire il reticolo locale delle percorrenze, dei passaggi da luogo a luogo, dei guadi e delle "navi": difendere questa rete dai tagli ostili delle infrastrutture pesanti, dai segni violenti degli "assi di scorrimento", che attraversano la piana secondo una logica interna, indifferente al territorio concreto.

Nascondere viceversa e disinnescare i tagli più offensivi e violenti (interrandoli, isolandoli, allontanandoli, schermandoli e disarmandoli almeno come impatto visivo, escogitando possibili alternative di percorso): ripensando al sistema di strade dal punto di vista dei luoghi attraversati, non dei punti estremi da congiungere.

7. Riconoscere e ricostruire il territorio delle comunità: i sistemi di interazione sociale fondati sul vivere in comune, attorno ad uno spazio riconosciuto come proprio (incoraggiando le nuove forme di socialità, di reciprocità di relazione, di aiuto e di solidarietà; rafforzando il tessuto della condivisione e dell'integrazione — anche etnica e culturale —). Ripristinando, laddove possibile, il "potere di chi abita".

8. Risanare le isole di edificazione residenziale di massa, i gruppi di condomini e di case collettive adiacenti al sistema dei borghi (le Piagge e le altre periferie residenziali monofunzionali); considerando questi brani di città come parti di territorio malato, dove vive un'umanità vittima della logica della metropoli: queste sono le vere "zone di recupero", aree che nascono già degra-

date e che dovranno essere oggetto appunto di "piani di recupero e di risanamento" urbanistico, edilizio e sociale. "Bonificare e risanare il moderno", in una manifestazione di compassione collettiva.

9. Ricostituire la trama vegetale (e animale), abbandonando l'idea del grande parco metropolitano iperattrezzato e quindi anche alla fine molto pieno, molto costruito. Quella del "grande" parco (in realtà territorio residuale attrezzato da realizzare *dopo* l'edificazione massiccia prevista dai molti voluminosi piani comunali) è un'idea solo apparentemente seducente, e però pericolosa: il parco come grande sistema, altra piattaforma monofunzionale, da sistemare accanto alle altre aree monofunzionali, in quel mosaico di grandi subsistemi separati che è all'origine del collasso del sistema ambientale, con centinaia di migliaia di persone che si spostano freneticamente da un sistema all'altro.

Proponiamo viceversa di recuperare la trama storica e la continuità biologica dei sistemi del verde e dell'acqua, che è una trama grande perché continua, perché insieme globale e locale. Ricostituendo questa trama nei punti in cui si è spezzata, collocando in zone strategiche superfici boscate, riprendendo allineamenti vegetali, rafforzando le alberature e i filari, sottolineando le trame di verde più sottile, ricostituendo la vegetazione ripariale lungo la linea verde dei fiumi e dei canali; e nelle superfici che restano intercalando agricoltura, orticoltura, acquacoltura (magari con sperimentazioni biologiche e biodinamiche), ed anche naturalmente i giardini (quelli più piccoli delle case, quelli un po' più grandi dei gruppi di case, magari autogestiti, e quindi piccoli parchi di paese, e qualche struttura più importante, naturalmente, quando sia legata ad un bisogno effettivamente delle comunità). Insomma: spazi verdi effettivamente legati al sistema della residenza e della vita dei cittadini.

10. Individuare, almeno a livello metodologico e procedurale, uno spazio, anche istituzionale, per la progettazione alternativa e per la sperimentazione di forme partecipate di disegno del luogo di vita delle comunità.

Con l'obiettivo di aprire un cantiere di progettazione e di realizzazione, per esempio in una simbolica Repubblica di Brozzi (o Peretola, o Quaracchi).

(Magari disegnando i contorni possibili di un vero e proprio cantiere di trasformazione — che richiede partecipazione, energia, intelligenza, denaro — puntando anche a qualche forma di partnership tra pubblico e privato).

Giancarlo Paba

Note

1. Il laboratorio riunisce docenti e ricercatori della facoltà di architettura di Firenze; al lavoro sulla piana hanno partecipato Daniela Anceschi, Michelangelo Caponetto, Cristina Ghiandelli, Alberto Magnaghi, Rita Micarelli, Giancarlo Paba, Raffaele Paloscia, Giorgio Pizzuolo, Daniela Poli, Claudio Saragosa, assieme ad un centinaio di studenti dei quali non è possibile riportare i nomi.

2. "Mare, universale bassezza e unico riposo delle peregrinanti acque de' fiumi", dice appunto Leonardo; per analogia è possibile definire in questo modo anche gli acquosi e depressi territori interni, le molte "maremme" che la Toscana contiene.

3. Una buona scelta di disegni leonardeschi sulla Toscana è riprodotta in A. Vezzosi, *La Toscana di Leonardo*, Becocci, Firenze 1984.

4. In un saggio sulla Cascine, per alcuni versi bizzarro, Roberto Papi coglie la sfida che l'affacciarsi della città sul bordo della pianura pone alla disciplina di piano: [Nelle Cascine] è il senso del perfettamente piano e a livello che s'inserisce e in che modo, nell'anima e nella storia della nostra città. [...] Ma questo senso del piano un'autentica novità. [...] In una civiltà collinosa, ondosa e verticale come la fiorentina, dove il senso prospettico è una riprova indiretta di questo carattere [...]; il senso del piano e poi in questo significato moderno come già a metà settecento cominciava a darsi, e oggi si chiama piano storico, piano infinito, piano anonimo, piano tempo, piano folla, piano pianificante, non si era mai dato. È una materia nuova che giunge o che vi è giunta: il piano o la misura orizzontale. [...] Questa piccola pianura è la materia che trabocca dall'Europa e s'insinua tra Arno e Mugnone, perché i fiorentini imparino a passeggiarvi. [È] in questo terreno in piano, in questa apparentemente libera aria che i fiorentini devono fare i loro esercizi per mostrarsi Europei. Ora, naturalmente, per vedere se vi riuscirono non abbiamo che da guardare come seppero restare fiorentini. E a prima vista dobbiamo dire di sì: passeggiarono con grazia. Ce lo dice questo paesaggio: la sua calma, la sua trasparenza. Ci dice che restarono allegorici, interiori, prospettici: arrivati alla ringhiera dell'Indiano, avevano l'illusione di essere dinanzi alla distesa del mare"; cfr. R. Papi, "Le Cascine e l'Ottocento", in *Libera Cattedra di Storia della Civiltà Fiorentina, L'Otto-Novecento*, Sansoni, Firenze 1957, pp. 174-175. Ma se si escludono appunto le Cascine, i fiorentini non impararono a passeggiarvi in quel paesaggio; la "misura orizzontale" è perduta, ed oggi non esiste più quell'affaccio sul "mare", e neppure "la sua calma, la sua trasparenza".

5. All'incontro hanno partecipato: Comitato contro l'ampliamento dell'aeroporto di Peretola; comitato anti-traffico di via Pratese/via Baracca; Amici della Terra; Biblioteca circolante di Sesto Fiorentino; Gruppo di studio Nord-Ovest; Comitato di Novoli; Consiglio di Quartiere n. 5, Verdi Arcobaleno; Lega per l'Ambiente; Laboratorio Idee Piana; Associazione difesa delle minoranze; Lega per l'Ambiente di Firenze; W.W.F./L.I.P.U.; La città umana; Lega per l'Ambiente circolo di Signa; Comitato per la realizzazione del parco fluviale Isola dei Renai; Lega tutela ambiente Signa/San Mauro; Comitato del Ponte a Signa; Fondazione Giovanni Michelucci; Consorzio Risorse Idriche Schema 23; Lega per l'Ambiente di Firenze, settore Educazione; Associazione Natura Trekking, Comitato contro l'inceneritore di San Donnino; Comitato contro l'inceneritore di R.S.O.; C.S.A. ex-Emerson.

Enzo Ceccherini pittore

Enzo Ceccherini nacque a Sesto Fiorentino il 26 agosto 1894. Il padre Luigi, grafico ed acquerellista, era dotato di gusto e sensibilità ed anche di un buon bagaglio di nozioni accademiche; amante della decorazione su ceramica, svolgeva la sua attività nei laboratori che circondavano la grande Ginori e che trovarono particolare sviluppo a partire dall'ultimo decennio del secolo scorso (1). Enzo si trovò, quindi, fin dall'infanzia, a contatto con un ambiente in cui 'si respirava' la pittura e che indubbiamente assecondò lo sviluppo delle sue doti naturali.



Enzo Ceccherini - Autoritratto, anni trenta. Disegno a matita.

I primi studi specifici risalgono al quadriennio 1908-1912, periodo in cui frequentò l'Istituto d'arte di Porta Romana (2). Proprio allora ebbe inizio la sua carriera di pittore: dall'esame dei disegni risulta infatti che i più vecchi risalgono al 1909-1911 (3). Nel 1913 espose per la prima volta dei propri lavori alla Mostra Internazionale del Bianco e del Nero a Firenze, nella quale ottenne anche un premio (4). In questo periodo — è difficile dire quando, ma quasi certamente prima dello scoppio della guerra — entrò nella 'bottega' di Ruggero Focardi, pittore macchiaiolo allievo di Telemaco Signorini. Molto probabilmente il Focardi conobbe il padre Luigi per motivi politici: infatti entrambi erano socialisti (5). Comunque questa conoscenza sia avvenuta sta di fatto che, durante il secondo decennio del secolo, Ruggero Focardi visitò spesso Querceto, traendovi ispirazione per i suoi quadri; qui scoprì e istruì due giovani talenti della pittura: il Ceccherini e Algero Cantini, di pochi anni più giovane (6).

Sotto la guida di Focardi, Ceccherini consolidò le sue capacità nel disegno, a cui il settignanese teneva molto (impondeva, secondo il ricordo dello stesso Enzo tramandato dal figlio Focardo, due o tre anni di 'tirocinio' prima di giungere ad usare il colore), apprese la tecnica della macchia ed anche quella del divisionismo, che il Focardi stesso dichiara di aver insegnato a suo figlio Piero. Il contatto con il pittore macchiaiolo durò, probabilmente, fino alla metà degli anni Venti e caratterizzò il periodo artisticamente più fecondo di Ceccherini. Neppure l'interruzione causata dalla guerra — cui partecipò come soldato prima, come sottotenente poi, dopo aver frequentato la scuola per ufficiali a Modena nel 1917 — gli fu nociva. Restano anzi numerosi schizzi e disegni legati all'ambiente bellico, che testimoniano la sua vitalità di disegnatore, capace di descrivere e, talvolta, di tradurre in arte alcuni tratti di questa sua esperienza. Sono raffigurazioni di soldati (commilitoni, ufficiali, talvolta anche nemici),

oppure aspetti di vita nei paesi vicino al fronte (per lo più donne in costume locale), fatti dove capitava, spesso sulle cartoline che i militari usavano per mandare a casa notizie di sé. A testimonianza dell'attività svolta durante questo periodo bellico resta, oltre ai documenti pittorici, il ricordo dell'amico Roberto Ragionieri, che il Ceccherini conobbe allora sul fronte alpino ed a cui fece anche un ritratto (?). Alcuni degli schizzi eseguiti *in loco* furono poi trasformati in quadri a olio: nella Mostra del Soldato tenutasi a Firenze nel 1917 furono premiate due sue opere: *Il soldato ferito* e *I cavalli stanchi*; in una successiva con il maestro (1922) espose due dipinti a olio e un disegno raffiguranti soldati nel momento del riposo (*Soldato che dorme*, *Soldati che dormono*, *Soldato che sonnecchia*).

Dopo la guerra partecipò ad una Biennale di Venezia, nel 1920, con il quadro *Bosco* (8). Nel frattempo, oltre a proseguire l'attività di pittore a olio e disegnatore, intraprende, sulle orme paterne, quella di decoratore ceramista, che lo accom-

pagnerà poi per tutta la vita. Nel 1922, come già è stato accennato, fu presente con numerose opere (dipinti a olio, disegni, acqueforti e vasi in ceramica decorati a gran fuoco) alla mostra di Ruggero Focardi e allievi tenutasi presso la Galleria d'arte antica e moderna Alfredo Materazzi a Firenze (?). I lavori presentati — quarantaquattro più tutte le ceramiche esposte nelle varie sale e realizzate presso la manifattura Conti — rappresentavano quanto di meglio il Ceccherini aveva prodotto fino ad allora. Ferdinando Paolieri, presentando la mostra, scrive tra l'altro: "Enzo Ceccherini è pittore facile e che deve frenare il proprio estro perché l'espressione della sua sensibilità sia più netta; quando riesce a farlo dipinge delle cose bellissime e, soprattutto originali, perché se Dio vuole! nessuno di questi allievi somiglia all'altro, né, tutti insieme, somigliano al maestro illustre che li ha guidati soltanto sulla via più diritta per accostarsi al vero, lasciandoli del resto completamente liberi. E il Ceccherini, sciogliendosi da certe formole scolastiche che lo



Enzo Ceccherini - Strada di campagna tra Querceto e Colonnata, 1914. Disegno a matita.

imprigionavano, se n'è giovato per il substrato del disegno e del colore, seguendo il suo estro che lo ha condotto perfino a creare un nuovo genere di ceramiche dipinte a gran fuoco con un indiato gusto di modernità" (10). Questa mostra ebbe una certa risonanza e le qualità del Ceccherini trovarono apprezzamento anche all'estero: due suoi quadri vennero acquistati dalla Galleria di arte italiana di Lima in Perù (*La veglia e La raccolta delle olive*), un altro (*Mattino sulle colline di Querceto*) entrò a far parte della collezione di M.me Leni Ruf Pletscher ed il critico francese Clement Morro riconobbe le sue doti artistiche (11). Nel 1923, dopo aver lavorato in varie manifatture di ceramica, impiantò per proprio conto, probabilmente a Querceto, una piccola fornace cui dette nome Alma. Nel 1925 fu a Parigi, in occasione dell'Esposizione Universale, dove venne chiamato a decorare il padiglione italiano, ed espose poi in una mostra di pittura toscana tenutasi al Teatro Verdi di Pisa (12).

Negli anni Trenta, tuttavia, questo periodo così intenso e ricco di occasioni andò progressivamente declinando, in corrispondenza con l'ingresso nel laboratorio degli Alinari (come anche Cantini farà), che gli offriva una garanzia dal punto di vista economico, ma pochi stimoli alla creatività artistica. Tuttavia anche in questa attività di riproduzione di grandi capolavori dimostra la sua abilità tecnica: resta, nella collezione del figlio una bella copia su ceramica della *Deposizione* di Fra Bartolomeo. Rimase presso gli Alinari fino al 1935, quando fu assunto dalla Ginori, ove lavorò fino al 1955. Durante la seconda guerra fu in servizio a Fiume (dove dipinse l'attraversamento del ponte di Susak in occasione dell'invasione delle truppe italiane nell'aprile del 1941) (13).

Nella Ginori fece parte, fin dai primi tempi, dei 'maestri' che occupavano la prima fila nella grande sala di decorazione, 'posizione' riservata solitamente a coloro che, dopo un lungo tirocinio di disegno e decorazione, giungevano ad essere 'pittori' e che a lui, pittore per natura, spettava di diritto. Lo troviamo insieme a Tossani, Frilli, Antimi (che lui stesso contribuì a scoprire), Batistoni, Guido Pozzi ed altri a formare un vero e proprio 'cenacolo' di pittori. Dopo il 1955 lavorò nella fabbrica del figlio fino a pochi anni prima della morte, avvenuta nel 1971. In questi ultimi anni, pur senza raggiungere l'intensità espressiva dei periodi precedenti, continuò a coltivare la sua più autentica passione, la pittura ad olio, che esercitava nel tempo libero dipingendo dal vero; resta ancora (come Cantini) nel ricordo di molti sestesi mentre cerca angoli suggestivi da fissare andando in giro con la panchetta.

Schivo e modesto di carattere, l'ambito in cui

fu conosciuto restò limitato, ma all'interno di esso si meritò la stima e l'apprezzamento sincero di molti, tra i quali anche Antonio Berti. Diverse sono le esposizioni ed i premi cui Ceccherini ha partecipato; oltre a quelle già citate si possono ricordare le seguenti: IV Mostra regionale d'arte toscana (svoltasi a Firenze nel 1930: vi partecipò con i quadri *Colline toscane* e *Casolare rustico*), collettiva presso la Biblioteca di Sesto (1946); I Mostra provinciale di pittura a Palazzo Vecchio (1948: vi partecipò con *Paesaggio*), Collettiva presso il salone Rinascita a Sesto (1953), Mostra in occasione del gemellaggio Sesto-Bagnolet (maggio 1963); viene inoltre riportata dal Comanducci la sua partecipazione ad una Quadriennale di Torino, ad una Quadriennale di Roma, ad una Esposizione Artistica Industriale di Firenze, ad un Concorso Stefano Ussi di Firenze e ad un Concorso Baruzzi di Bologna (14).

Di Enzo Ceccherini è già nota la produzione come pittore ceramista, settore in cui egli segue, per lo più, tecniche 'moderne', che gli garantiscono "soluzioni decorative estremamente dinamiche" (Cefariello Grosso). Nel campo della decorazione della ceramica, in ambito sestese, egli svolge in effetti un ruolo importante in quel processo di



Enzo Ceccherini - *Profilo muliebre*, 1919. Olio su cartone.



Enzo Ceccherini - *Diligenze in Piazza Ginori* (senza data). Olio su tela.

rinnovamento in atto nei primi decenni del secolo di cui recentemente sono state tracciate le linee⁽¹⁵⁾. In un panorama in cui è operante il contrasto tra tendenza verso un repertorio accademico consolidato dalla tradizione (per motivi soprattutto economici) e spunti di rinnovamento, il Ceccherini si colloca decisamente sul secondo versante. Il riferimento può esser fatto al vaso decorato nel 1926 (con le due immagini intitolate *La veglia* e *Paese antico*), in cui viene ampiamente utilizzata la fitta puntinatura tipica del divisionismo, oppure alla produzione propriamente futurista (piatto *Il buon pastore* e *Zuccheriera*) in cui “risulta piuttosto evidente il richiamo a certe opere di G. Balla” per il ricorso a motivi geometrici e per i forti contrasti cromatici⁽¹⁶⁾.

Non si può con questo dire che Ceccherini sia stato un pittore 'modernista', perché la sua arte è essenzialmente riconducibile al verismo postmacchiaiolo di Focardi; su questa base, però, si inseriscono talvolta tracce di divisionismo o timbri cromatici fauvisti, che caratterizzano personalmente le sue opere, conferendo loro una vitalità espressiva assai interessante. Nell'ambito della ceramica egli porta, accentuandoli, aspetti particolari della sua esperienza di disegnatore e

pittore ad olio degli anni Dieci e Venti, ma talora giunge anche a delle soluzioni di rottura. Questa scelta è spiegabile da una parte con il gusto personale (lo testimonia la realizzazione, per il suo matrimonio, di una cassapanca in “aeropittura”, spiccatamente futurista), dall'altra come una vera e propria reazione ad un ambito all'interno del quale le libere capacità espressive non erano per niente valorizzate. Non a caso la migliore — e più innovativa — produzione su ceramica si colloca proprio nel primo periodo di attività (anni Venti e primi Trenta), quando il Ceccherini aveva una propria manifattura, prima dell'ingresso nella fabbrica Ginori.

Per comprendere i presupposti dell'arte del pittore di Querceto è interessante partire dal giudizio che Focardi dà, nel 1922, del suo discepolo (e che l'osservazione di Paolieri prima citata riecheggia): “Il Ceccherini era già preso in un dedalo inestricabile di formole scolastiche, onde il mio intervento valse a modificarlo e a rimmetterlo sulle buona via”⁽¹⁷⁾. È possibile riconoscere, in quel “dedalo inestricabile di formole scolastiche”, sia la vera e propria formazione scolastica degli anni 1908-1911 sia l'influenza del padre ceramista, che risentiva, nel suo lavoro, di imprevedibili

regole accademiche⁽¹⁸⁾. L'intervento del Focardi, oltre a valorizzare le capacità espressive di base (disegno e colore), svolge il compito di *pars destruens* rispetto a tutto ciò che è di ostacolo all'espressione naturale e spontanea. In un passo in cui chiarisce la natura della sua scuola e in cui sembra alludere proprio ai due pittori di Querceto così si esprime: "Ecco come si è formata la mia scuola: se scuola si può chiamare. Scuola non racchiusa dentro le quattro pareti del mio studio, ma aperta sul vasto *Vero*, negli ambienti locali stessi dove questi miei giovani abitavano e vivevano, dove abitualmente andavo a trovarli ed a consigliarli sul posto, tra quei caratteri vivi che essi respiravano, sentivano ed amavano"⁽¹⁹⁾. È evidente, in questa posizione del Focardi, un'eco delle polemiche contro le accademie (definite dal Grinta "caserme di invalidi, fabbriche di organini, cimiteri dell'arte, semenzai di mediocrità") condotte nel secondo Ottocento dal gruppo di macchiaioli cui appartenevano, tra gli altri, Telemaco Signorini e Giovanni Fattori⁽²⁰⁾. È altresì evidente la piena adesione dell'artista di Settignano a quella poetica verista che fu propria dei macchiaioli e che negli ultimi decenni del secolo XIX permeò di sé larga parte della cultura italiana.

Sulla falsariga di questa poetica si muove, seguendo le orme del maestro, anche il Ceccherini. Osservando le sue opere si può notare, infatti, una chiara comunanza tematica con la produzione del Focardi e, più in generale, dei macchiaioli. Assai spesso si trovano in Ceccherini soggetti come paesaggi con ulivi e cipressi, strade di campagna, donne al lavoro, scorci di paese, scene, insomma, di carattere rigorosamente realistico. Tale comunanza, tuttavia, non deve far pensare ad una pedissequa dipendenza: infatti il Ceccherini fu in grado da una parte di sviluppare tematiche autonome, come dimostra il filone delle opere di guerra, che permettono al Ragionieri di definire l'amico "il soldato pittore delle due guerre", dall'altra di rendere in modo personale temi consueti. *Il Mercato a Sesto*, per esempio, dimostra una sua originalità dovuta alla cura di costruzione. In realtà, più che una scena di mercato il quadro coglie, in primo piano, tre figure disposte in semicerchio e crea, a partire da una quarta figura — collocata in secondo piano ma che completa idealmente il cerchio — una fuga prospettica obliqua che lascia immaginare, più che descrivere, la vitalità e l'animazione del mercato. Dal punto di vista coloristico il Ceccherini fonde qui la tecnica della macchia con quella del divisionismo. Lo studio attento dello spazio e la valorizzazione degli 'oggetti' che vi si trovano dentro è una costante dei migliori quadri di

Ceccherini: basti vedere *Le diligenze in piazza Ginori* (che ha delle analogie, nella costruzione prospettica, con il quadro di Fattori *La diligenza*) e soprattutto il *Paesaggio*, con le macchie scure dei cipressi in rilievo (veri e propri colori-ombra), che individuano diversi piani spaziali e un'apertura sullo sfondo — ottenuta con colori chiari (i colori-luce) e valorizzata dalla macchia dei monti — che suggerisce l'indefinitezza dello spazio. Siamo, certamente, di fronte a produzioni di realismo minore, provinciale, ma pur sempre nella tradizione migliore dei macchiaioli che, come sottolinea Argan "eliminano le abituali applicazioni scenografiche della prospettiva ma, ritornando così alla formulazione originaria, quattrocentesca, compiono una scelta storica, perché la prospettiva e la chiara situazione dei corpi nello spazio sono qualità fondamentali del linguaggio figurativo toscano dal Quattrocento in poi"⁽²¹⁾. Trovo che questa tendenza a semplificare "per bisogno di chiarezza, la visione tradizionale, cioè la visione a struttura prospettica" (Argan) senza tuttavia giungere a banalizzarla, sia uno dei più grandi pregi dell'arte di Ceccherini. Su questa via, attraverso un uso sapiente dei colori-luce e dei colori-ombra, giunge talvolta ad un'altra 'conquista' degna della migliore tradizione macchiaiola: la rivalutazione del disegno, inteso come "sintesi che ordina e costruisce nella forma le sensazioni coloristiche e luminose" (Ar-



Enzo Ceccherini - Ritratto, 1923. Disegno a matita.

gan). Magistrale, in questo senso, è, nel *Profilo muliebre*, il gioco delle linee curve, che conferiscono al ritratto una morbida simmetria ed una dinamicità carica di suggestione. Anche *Mattino* si segnala, infine, per gli effetti prospettici (molto belli l'albero in primo piano e la luminosità della strada) e per l'uso dei colori (in un'interpretazione quasi fauvistica della tecnica macchiaiola); quest'opera ben sintetizza, nel suo soggetto realistico (uno scorcio storico di Sesto) e nella maestria tecnica (capace di innovare moderatamente una tradizione cui, tutto sommato, Ceccherini è sempre rimasto fedele) l'arte di un pittore che avrebbe meritato una fortuna migliore di quella avuta.

Silvio Biagi

Note

1. Le notizie su Luigi Ceccherini sono tratte da *Una città la sua fabbrica. Pittori su porcellana del secolo XX*, Catalogo della mostra tenutasi a Villa Corsi Salviati dal 19/5 al 3/6 1984, a cura del Comune di Sesto Fiorentino e dell'Assessorato allo Sviluppo Economico. La scheda su Enzo Ceccherini è stata curata da Luciano Banchelli.

2. Risulta la sua frequenza dall'archivio dell'istituto, allora denominato "Scuola professionale delle arti decorative industriali".

3. La più ampia raccolta di quadri, disegni e ceramiche di Enzo Ceccherini è posseduta dal figlio Focardo, che ha proseguito la tradizione familiare di decorazione della ceramica lavorando in una fabbrica di sua proprietà. Nella sua collezione vi sono anche alcuni pezzi del nonno Luigi.

4. L'informazione è contenuta in R. RAGIONIERI, *Via degli artisti: Antonio Berti scultore, Enzo Ceccherini pittore* in "La scena illustrata", anno 70, n. 4, aprile 1955.

5. Su Ruggero Focardi, le caratteristiche della sua pittura e i tratti del suo carattere sono da leggersi le gradevoli pagine di ANNA FRANCHI ne *I macchiaioli toscani*, Milano, Garzanti, 1945, pp. 231-238. L'autrice descrive il Focardi come un tipo assai battagliero e polemico, dedito spesso ai comizi politici, per cui il Signorini, suo maestro, lo rimproverava. Egli fu comunque coerente con le sue idee, tanto da rifiutare addirittura una onorificenza offertagli dalla Casa Reale per un suo quadro acquistato (*La vita capagnola*), con conseguenze facilmente immaginabili.

6. Dal *Catalogo dell'Esposizione Personale del Pittore Ruggero Focardi e suoi allievi*, Firenze, Spinelli, 1922, risultano, tra gli altri, i seguenti quadri: *Vecchia che taglia la treccia*, *Querceto* e *Colline di Querceto* (1916).

7. Cfr. R. RAGIONIERI, *art. cit.* I due si conobbero nel 226° Reggimento di fanteria.

8. Cfr. *Catalogo della XII esposizione internazionale d'arte della città di Venezia MCMXX*, Casa Ed. d'arte Bostetti e Tumminelli, Roma-Mi-Ve, pag. 97. Il catalogo riporta, per errore di stampa, il nome Ezio invece di Enzo.

9. La Galleria si trovava in via dei Servi. L'esposizione si sviluppava lungo dieci ambienti. Enzo Ceccherini fu, tra gli allievi (oltre a lui esponevano Piero Focardi, Algero Cantini, Desiderio Tanfani e Maria Rosai), quello che espose il maggior numero di lavori.

10. Cfr. *La Nazione* del 23 marzo 1922.

11. Cfr. R. RAGIONIERI, *art. cit.*

12. Cfr. "Illustrazione toscana", anno III, n° 3, marzo 1925.

13. Cfr. R. RAGIONIERI, *art. cit.*

14. A.M. COMANDUCCI, *Dizionario illustrato dei Pittori, Disegnatori e Incisori Italiani Moderni e Contemporanei*, Milano, Patuzzi, 1971 (IV), vol. II, pag. 672.

15. Cfr. GILDA CEFARIELLO GROSSO, *Rinnovamento e tradizioni nella ceramica sestese dal 1890 al 1940* in *La ceramica sestese* (catalogo della Mostra storica della ceramica sestese — Sesto Fiorentino — Villa Corsi Salviati 31 marzo-29 aprile 1990), Firenze, Opus libri, 1990.

16. Cfr. *La ceramica sestese*, cit., pag. 83.

17. Cfr. *Prefazione al Catalogo dell'Esposizione Personale del Pittore Ruggero Focardi* cit., pag. 8.

18. In effetti i laboratori di ceramica che, proprio nell'ultimo decennio del XIX secolo, fioriscono nell'area sestese risultano permeati di "valori estetici ormai consolidati da una secolare tradizione"; il repertorio decorativo "è costituito, nella maggior parte dei casi, dalla produzione di copie, in genere tratte da modelli rinascimentali"; cfr. G. CEFARIELLO GROSSO, *Rinnovamento e tradizione* cit., pag. 15.

19. Cfr. *Prefazione al Catalogo dell'Esposizione Personale* cit. pagg. 8-9.

20. Cfr. A. FRANCHI, *I macchiaioli toscani*, cit., pag. 26 e passim.

21. Cfr. G.C. ARGAN, *L'arte moderna 1770/1970*, Firenze, Sansoni, 1977, pag. 204. Anche le due successive citazioni sono tratte dal medesimo luogo.

Si ringraziano sentitamente il Sig. Focardo Ceccherini, per le informazioni fornite ed il materiale cortesemente messo a disposizione, il Sig. Ruggero Vangucci e il Sig. Filippo Masi per gli utili suggerimenti offerti.

Lorenzo de' Medici nel V centenario della morte

L'8 aprile 1492, poco più che quarantatreenne (era nato infatti il 1° gennaio 1449) moriva, nel silenzio della sua villa di Careggi, Lorenzo de' Medici.

Al suo capezzale, oltre al figlio Piero e agli altri familiari, tre uomini: Angelo Poliziano, poeta, filologo, professore universitario, vicino a Lorenzo, a parte una breve interruzione tra 1479 e 1480, fin dal 1473; Giovanni Pico della Mirandola, filosofo, approdato stabilmente a Firenze, dopo una vita assai turbolenta, nel 1480 e, — forse inaspettatamente per un lettore moderno — Girolamo Savonarola, priore del Convento domenicano di San Marco dal 1491: colui, cioè, che una storiografia di maniera — smentita da una rilettura non preconcepita delle fonti — avrebbe in seguito dipinto come mortale nemico di Lorenzo, ma che, in realtà, Lorenzo stesso aveva prima voluto a Firenze come predicatore e ora, in punto di morte, fatto chiamare per essere confessato e assolto.

Tre uomini che ben rappresentano i punti forti degli interessi culturali di Lorenzo: la poesia, innanzi tutto, come forma elettiva della sua pratica letteraria, la filosofia e la religione come sostanza e insieme legittimazione del fatto poetico, se le giovanili prove liriche — sonetti e canzoni e, di poco più tarde le *Selve d'amore* — sono senza sforzo interpretabili allegoricamente, e se l'esperienza della poesia (e della prosa) filosofica (*De summo bono*, *Comento dei sonetti*) lasciava, infine, il posto alla pratica non più equivoca di una poesia dichiaratamente religiosa: laudi, capitoli morali, una *Sacra rappresentazione*.

E accanto a questi testi, una produzione solo apparentemente 'stravagante', fatta di poemetti classicheggianti a carattere eziologico (*Ambra*), mitologico (*Apollo e Pan*), pastorale (*Corinto*); di poemetti satirici (*Simposio*); di canzoni a ballo e di canti carnascialeschi: sintomo forse di eclettismo, non, come pur si è detto e si ama ripetere, di diletterantismo, se tutto questo può essere agevol-

mente ricondotto nell'ambito di una sperimentazione tesa a provare le forze e la tenuta di una lingua, quella volgare, che, dopo le grandi prove trecentesche, si era per un verso arenata nelle secche di un dettato artificioso ricostruito lessicamente e sintatticamente sul latino, per l'altro fortemente schiacciata sul fiorentino municipale, talvolta gergale. Un eclettismo, cioè, non — o non soltanto — riconducibile a caratteristiche individuali, caratteriali, di Lorenzo, ma, piuttosto, ad un preciso programma culturale: accanto al recupero dell'antico (nella doppia forma della produzione originale in latino e in greco e del restauro e dell'interpretazione dei testi classici, sia letterari che filosofici) stava cioè, nell'ottica laurenziana, il recupero e il rilancio di quei moderni (vale a dire di Dante, Petrarca e Boccaccio) che, nella comune coscienza, più si erano avvicinati alla misura degli antichi.

Affidati ad altri gli incarichi relativi a latino, greco, filologia e filosofia, Lorenzo sembra aver tenuto per sé (e, in parte, per Poliziano) quello relativo al volgare; e sul buon esito dell'operazione non possono sussistere dubbi, quando si consideri il debito che con lui (e con Poliziano) contrasse buona parte della matura lirica tardoquattrocentesca e cinquecentesca.

Il debito, naturalmente, aumenta a dismisura quando dalla considerazione di ciò che egli stesso produsse lo sguardo si sposta verso ciò che egli ispirò, diresse e coordinò: nella sua orbita si muovono infatti, fin dai primi anni, poeti volgari come Luigi Pulci, autore del *Morgante* e della *Giostra* (dedicata, quest'ultima, alla vittoria riportata da Lorenzo nel torneo del 7 febbraio 1469) e, un po' più tardi, come Poliziano, autore delle *Stanze* (dedicate alla vittoria riportata nella giostra del 27 gennaio 1475 dal fratello di Lorenzo, Giuliano) e dell'*Orfeo* (pièce teatrale di fisionomia classicheggiante ritenuta tradizionalmente — ma probabilmente a torto — il primo esempio di teatro profano); si muovono autori latini come

Naldo Naldi e Ugolino Verino; umanisti e professori come Cristoforo Landino, Giovanni Argiropulo, Bartolomeo della Fonte, per non parlare, dal 1480 in poi, dello stesso Poliziano; si muovono musicisti come Heinrich Isaac; architetti, scultori e pittori come Giuliano da Sangallo, Andrea del Verrocchio, Antonio Pollaiuolo, Filippo Lippi, Sandro Botticelli, Michelangelo.

Un tessuto fitto di personalità di grande rilievo che incarnano, con maggiore o minore approssimazione, i vari aspetti e le diverse fasi del mecenatismo, o, per meglio dire, della politica culturale laurenziana, costantemente rivolta alla promozione di un'immagine di Firenze in grado di reggere il passo, e, se possibile, di affermare la propria supremazia, rispetto agli altri centri italiani: Napoli, Milano, Roma e Venezia, naturalmente, ma anche le corti cosiddette minori di area padana e feltresco-romagnola. Una supremazia fatta anche di priorità, se Firenze poteva vantare, in ambito volgare, robuste radici duecentesche e trecentesche, e, in ambito umanistico, le precoci esperienze del circolo salutatiano e, nel corso della prima metà del Quattrocento, l'attività di uomini come Leonardo Bruni, Niccolò Niccoli, Poggio Bracciolini.

Ed è nell'ottica di questa promozione — della famiglia, ma, anche, e forse in misura maggiore, della città — che si dovrà interpretare la massiccia presenza, in età laurenziana, di testi autocelebrativi; l'utilizzazione, in altre parole, della letteratura come strumento di propaganda di singoli e ben individuati episodi di carattere politico o culturale: del successo dell'operazione, e della bontà del prodotto, testimonia, a tutt'oggi, la prospettiva storiografica 'fiorentinocentrica' con cui si guarda all'intero, e certo più complesso e più geograficamente articolato, movimento umanistico-rinascimentale.

Lorenzo come uomo-simbolo, insomma, e Firenze come città-simbolo: consegnati ambedue — se più o meno giustificatamente non è qui il caso di discutere — all'immaginario collettivo come discrimini cronologici e culturali tra due epoche, il medioevo e il rinascimento, il gotico e il classico, l'antico e il moderno:

Se dunque c'è un'età che dobbiamo chiamare d'oro, essa è senza dubbio quella che produce dovunque ingegni d'oro. E che tale sia questo nostro secolo non metterà in dubbio chi vorrà prendere in considerazione i mirabili suoi ritrovati. Questo secolo, infatti, come aureo, ha riportato alla luce le arti liberali già quasi scomparse, la grammatica, la poesia, l'oratoria, la pittura, la scultura, l'architettura, la musica e l'antico suono della lirica Orfica. E ciò a Firenze.

Così scriveva, nel 1492, Marsilio Ficino all'a-

stronomo Paolo di Middelburg, consegnando alla storiografia un modello interpretativo destinato a godere di secolare fortuna. A cinquecento anni di distanza, la straordinaria vitalità di tale modello si misura, una volta di più, sul metro delle imponenti e capillari manifestazioni promosse per ricordare la morte di Lorenzo: mostre, spettacoli, convegni, itinerari, edizioni di testi, numeri speciali di riviste; iniziative cui spetta il compito di verificare il modello interpretativo generale e, insieme, quello di ridefinire, di smentire, di confermare, di illuminare singoli aspetti della civiltà fiorentina del secondo Quattrocento e della personalità di chi la determinò, determinando contemporaneamente buona parte del successivo sviluppo culturale italiano ed europeo.

Rossella Bessi

Nota bibliografica

Tutte le *Opere* di Lorenzo si leggono nell'edizione curata da A. Simioni, Bari, 1913-1914. Solo alcune di esse sono state edite, separatamente, in tempi recenti (*Simposio*, a cura di M. Martelli, Firenze, 1966; *Ambra*, a cura di R. Bessi, Firenze, 1985; *Stanze* [= *Selve d'amore*], a cura di R. Castagnola, Firenze, 1986; *Laude*, a cura di B. Toscani, Firenze, 1990; *Canzoniere e Comento*, a cura di T. Zanato, Firenze, 1991). Per un inquadramento generale della situazione letteraria fiorentina quattrocentesca, e per Lorenzo in particolare, basti qui il rinvio a M. Martelli, *Firenze*, in *Letteratura Italiana*, a cura di A. Asor Rosa, *Storia e geografia. L'età moderna*. II/1, Torino 1988, pp. 25-123; Id., *Studi laurenziani*, Firenze, 1965; Id. *La politica culturale dell'ultimo Lorenzo*, "Il Ponte", XXXVI (1980), pp. 923-50 e 1040-69.

Diacinto Maria Marmi e le “Norme per il guardaroba” di Pitti

Arredi e gerarchie sociali alla corte medicea del XVII secolo

Diacinto Maria Marmi, membro di una famiglia che da generazioni occupava cariche prestigiose presso la corte fiorentina, nacque intorno al 1625 e in giovane età entrò al servizio della medesima, presso la quale nel 1648 ricopriva la carica di *Sottoguardaroba*, e — dal 1673 — quella di *Guardarobiere dell'Argenteria della Credenza* (1). Fu architetto e disegnatore di arredamenti, di apparati e di giardini, secondo quel *cliché* di ecletticità che aveva già contraddistinto personaggi rappresentativi di questo *milieu* socio-professionale: dalla metà del Cinquecento avevano infatti militato a corte il Vasari, il Borghini, il Buontalenti e l'Ammannati. L'esuberanza ed inventiva artistica di Diacinto, oltre che dedizione alla casa Medici, sono del resto testimoniate e dai codici conservati alla Biblioteca Nazionale di Firenze e da un'abbondante produzione grafica raccolta sotto il suo nome nelle collezioni di disegni e stampe degli Uffizi (2).

In virtù di questi suoi meriti, il 14 agosto 1697 fu eletto “Gentiluomo di palazzo”; l'ambita promozione fu così motivata da un cronista coevo: “havendo dimostrata la sua abilità in tre Bellissime feste, che una, nella traslazione delle ceneri, et ossa del Glorioso S. Zenobi vescovo di Firenze, e della traslazione, del Corpo Santissimo di Santo Stefano Papa, e Martire Protettore della religione dei Cavalieri intitolata del nome di detto Santo fatta nella città di Pisa, et Adobbamento del Palazzo del Ser.mo posto in Roma, nel tempo, che altre degne sue Operazioni, che lo fecero capace d'ottenere per se solo tal Dignità, essend'egli in età d'Anni sopra a settanta” (3).

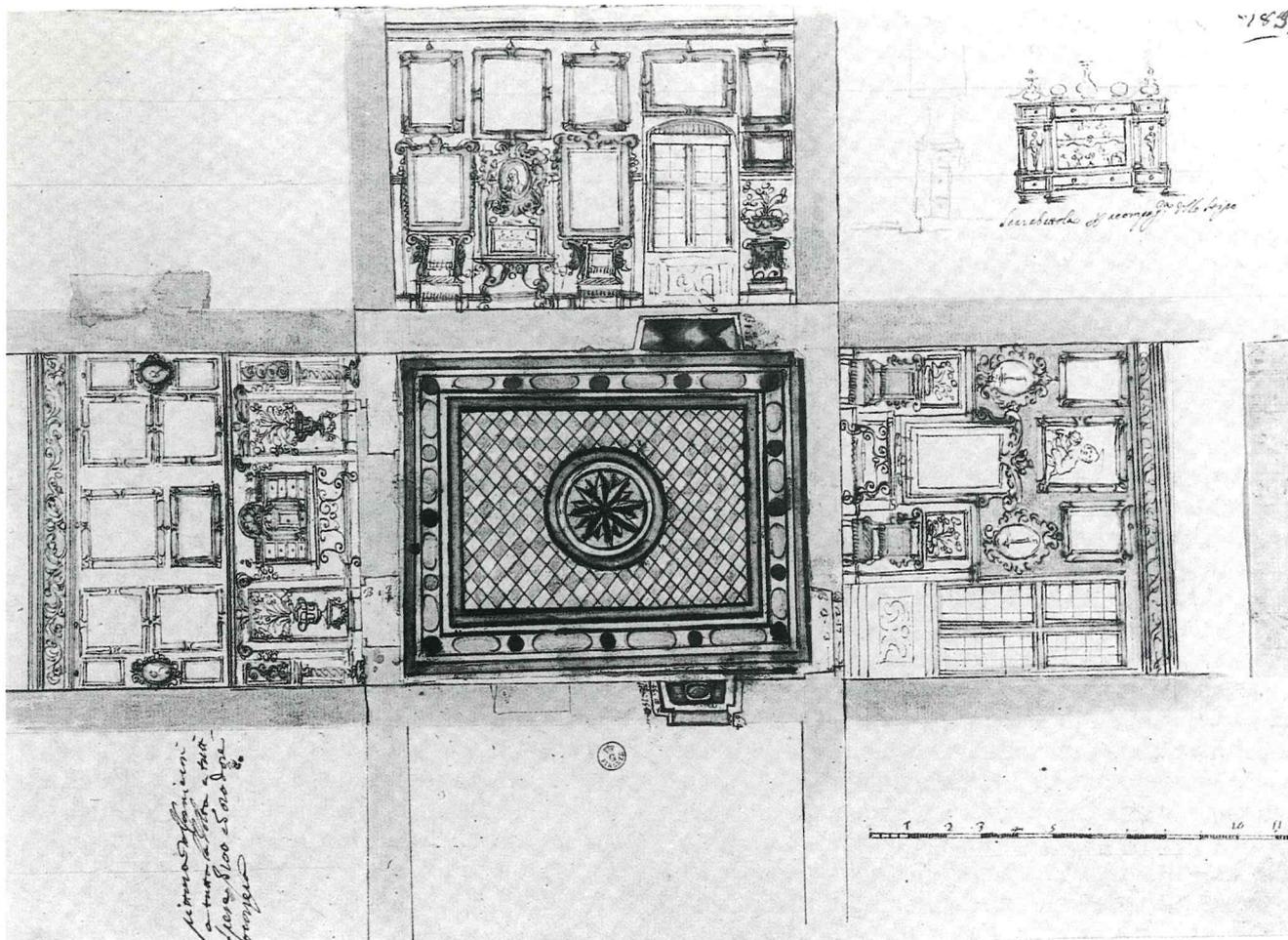
L'importanza degli apparati predisposti dal Marmi nell'ambito della ritualità seicentesca, attestano la fiducia di cui egli godeva, ma ci parlano altresì della sua versatilità e del numero e varietà di mansioni in realtà racchiuse in quel servizio di corte. Grazie al suo talento, il Marmi era riuscito a ritagliarsi un ruolo tutto personale, quello di cortigiano-artefice esperto e responsabile di arredi

ed apparati: un *collage* di mansioni che ben ne stagliano comunque la figura nell'ambito della corte fiorentina tardo barocca, accanto a personaggi forse meno eclettici, ma indubbiamente meglio conosciuti quali Giusto Sustermans o Giovan Battista Foggini.

Nonostante l'indubbio estro, Diacinto Maria Marmi è più uomo di cote che artista, sia per quello che riguarda il suo impegno concreto, che la sfera dei suoi interessi e delle sue aspettative. All'arredo della corte di Pitti egli dedica infatti buona parte della vita, ed è sostanzialmente in questo ambito che si sviluppa ed esaurisce quell'attività di artista, per mettere a fuoco la quale occorre avere ben presente le formule dell'etichetta palatina e la loro importanza simbolica e pratica nel contesto delle dinamiche sociali della corte e delle relazioni diplomatiche.

Con le *Piante degli appartamenti di Palazzo Pitti* (4) datate 10 settembre 1650 — il Marmi fornisce infatti una dettagliata planimetria della reggia medicea specificando, con precise didascalie, l'uso a cui erano adibite le singole stanze; mentre con la *Norma per il guardaroba del Gran Palazzo nella città di Fiorenza* (5) — del 1662 — il sottoguardaroba di Cosimo III, si prefiggeva il ben più arduo scopo di snellire il continuo ricambio di arredi che quotidianamente gravava sulle spalle degli ufficiali della guardaroba medicea. Il Marmi elaborò all'uopo un sistema razionale per lo stoccaggio, il reperimento e lo smistamento di mobili, tappezzerie, quadri, suppellettili, biancheria ecc.: occorre infatti far fronte ad un elaborato protocollo che imponeva di mutare gli arredi dei diversi locali palatini a seconda delle stagioni, dell'uso, e — soprattutto — del rango degli ospiti che in essi si trovavano a risiedere.

La recente parziale edizione dei disegni di Diacinto Maria Marmi (6) — rivolta principalmente all'esemplificazione del rapporto fra pittura ed arredi palatini — costituisce pertanto una visione riduttiva di un fenomeno ben altrimenti



D.M. Marmi - Progetto per un arredo di una sala con variante di una parete. Penna ed acquerelli policromi, GDSV 5268A. Su tre delle quattro pareti ribaltate, il Marmi progetta un arredo per una delle frequenti riconversioni delle sale di Pitti. Foto tratta da "Arredi principeschi del seicento fiorentino" a cura di P. Barocchi e G. Gaeta Bertelà, Torino UTET 1990.

radicato in quello specifico tipo di potere. Della connessione fra spazio e potere l'opera del Marmi offre infatti una testimonianza preziosa, quasi unica nel suo genere, per la concomitante presenza di norme scritte e progetti iconografici.

Al di là del loro innegabile valore di documento artistico, gli schizzi ed i progetti del Marmi rappresentano pertanto un'eccellente fonte per lo studio dell'organizzazione domestica e cerimoniale di una corte barocca, fornendo di questa un'immagine viva ed al contempo inusitata. Scorrendo le pagine ed i disegni dell'artista fiorentino si ha infatti l'impressione di un palazzo in continua e frenetica evoluzione, senza arredi fissi, con stanze che cambiavano completamente la loro fisionomia da un giorno all'altro, per opera di un folto stuolo di servi, i quali — appunto sotto le dipendenze del guardaroba — si industriavano a spostare ed approntare ricoveri sotto l'egida di un cerimoniale che prevedeva una rigida equivalenza fra la qualità dell'alloggio ed il rango sociale

dell'ospite: ogni minima infrazione poteva avere disastrose conseguenze diplomatiche. Gli incartamenti medicei sono disseminati di contese di precedenza e di rimostranze ufficiali di ambasciatori, nunzi o plenipotenziari che reputavano di non aver ricevuto un trattamento consono alla loro condizione o all'importanza dello stato che essi rappresentavano.

L'opera del Marmi viene — non a caso — redatta appena un anno dopo il matrimonio fra Cosimo III e Margherita Luisa d'Orléans, un evento che vide il concorso di migliaia di invitati da ogni parte d'Europa, invitati che si erano trattenuti a Firenze per più settimane e che avevano dato non poco da fare e di che preoccuparsi agli ufficiali della corte medicea.

Spazio, *status* e potere sono i tre cardini che il Marmi si industria a conciliare: lo spazio del palazzo in cui risiede il principe ed in cui vive una corte di diverse centinaia di effettivi, ma al contempo uno spazio dove arrivano e partono

quotidianamente decine di ospiti, dove si svolgono le udienze granducali e dove si raccolgono migliaia di reliquie; uno spazio — in definitiva — il cui arredo esula da mere considerazioni di ordine estetico, poiché sede, luogo di emanazione e di rappresentazione di una specifica forma di potere e luogo di concentrazione di un ceto dirigente che negli indicatori di prestigio curiale trova una delle sue ragioni d'essere.

All'epoca Palazzo Pitti comprendeva 22 "appartamenti principali", per un totale di 399 stanze, "fra le quali si ritrovano numero 17 fra sale, saloni, salotti; n. 11 cappelle da messa, 12 Guardarobbe; 3 segreterie; 2 fonderie; numero 4 credenze; 8 bottiglierie, 2 tinelli, 3 cucine; 3 cantine; n. 3 cortili; 10 fontane sparse in più luoghi del Gran Palazzo non comprendono le logge grandi, piccole, scale, stanzini, scrittoi, anditini e simili, la molteplicità dei quali non è parso conveniente numerarli" (7). È questo immenso labirinto, che il Marmi deve tenere costantemente sotto controllo, preoccupandosi che ogni cosa sia al posto giusto al momento adatto: un'insula curiale di enormi dimensioni, chiusa su se stessa e mossa da ritmi e regole proprie, della quale Diacinto ci offre un'idea dinamica — e non statica, come può essere una pianta o un inventario — e della quale si riesce pertanto a cogliere una logica dietro l'apparente caos di ambienti.

Al fine di razionalizzare e facilitare la distribuzione degli arredi per ogni occasione e personaggio, il Marmi contraddistingue con un emblema i diversi quartieri palatini e con una lettera dell'alfabeto ed un numero le singole stanze che li compongono (specificandone l'ubicazione su tre planimetrie policrome, una per ciascun piano del complesso di Pitti) e contrassegna con questa triplice cifra la posizione della chiave di ciascun locale nell'armadio della guardaroba. Un ingegnoso meccanismo, questo, che rende indubbiamente più agevole l'opera delle manovalanze addette allo spostamento degli arredi, ma fra i compiti del guardarobiere c'è anche quello di conservare accuratamente gli addobbi, "considerato con quanto detrimento venghino maneggiati [...] per le difficoltà che si hanno nell'attaccarsi e staccarsi li parati afin che ogni camera e appartamento resti ben aggiustato" (8). Altra cura del 'funzionario' è d'altronde anche quella di sistematizzare la conservazione ed il reperimento dei medesimi, visto "il tempo che si perde nel ritrovar a stento quello alla giornata occorre per servizio di questi Serenissimi principi e foresterie" (9).

Il compito del Marmi non si esaurisce però neppure nella mera organizzazione materiale degli arredi, anzi, questa è semmai la conseguenza di una serie di fattori che — a livello cerimoniale —

impongono un'incessante opera di riadattamento dei locali palatini in virtù delle celebrazioni curiali, dell'alternarsi dei diplomatici e del cambiamento di rango degli organici della corte stessa. È questa la reale motivazione dei manoscritti conservati alla Biblioteca Nazionale, ed indubbiamente il maggior elemento di interesse che determina e che spiega l'opera del Marmi e di quanti come lui — pur senza arrivare ad analoghi gradi di sofisticazione — erano responsabili della Guardaroba. Lo spazio viene prodotto da un'etichetta e da un protocollo che hanno nella persona del granduca il referente, il trono è il centro del palazzo e la distanza da esso è l'unità di misura fondamentale per stabilire le gerarchie di coloro che risiedono a corte. Ed è ancora questo criterio prossemico a governare il ricevimento di quanti vi si recano per un'udienza: col decrescere del rango dell'ospite il luogo dell'incontro arretra in punti sempre più interni al palazzo. A Pitti tale etichetta si attesta a diverse altezze dello scalone di accesso al piano nobile; al di là dell'artificio progettuale, il trono scorrevole disegnato dal Marmi per la scalinata monumentale del palazzo ha pertanto tutto l'aspetto di essere finalizzato proprio a questa cerimonia, ipotesi del resto confermata da uno schizzo dello stesso in cui si vede la granduchessa fare uso del marchingegno per scendere incontro ad un ospite (10).

Marcello Fantoni

Note

1. Archivio di Stato di Firenze, Guardaroba medicea, n. 779, cc. 486 e sgg.
2. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, nn. 5065 A, 5072 A, 5074-5075 A, 5081 A, 5102 A, 5106-5110 A, 5113-5114 A, 5122 A, 5131 A, 5138-5140 A, 5142 A, 5145 A, 5148 A, 5156 A, 5160 A, 5166 A, 5174 A, 5179 A, 5180 A, 5184 A, 5186 A, 5188 A, 5193 A, 5197-5199 A, 5201-5202 A, 5215 A, 5220 A, 5222 A, 5225-5227 A, 5229 A, 5232-5234 A, 5256-5260 A, 5264-5265 A, 5267-5269 A, 5271 A, 5274-5275 A, 5293 A. Disegni e schizzi del Marmi si trovano anche alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (BNCF), Magliabechiano II. I. 380; sul tema cfr. *La città degli Uffizi*, Firenze, 1982.
3. BNCF, F. BONAZZINI, *Discorso ovvero Diario dei suoi tempi*, Magliabechiano, XXV, 42, c. 278.
4. BNCF, Magliabechiano, XIII, 36.
5. BNCF, Magliabechiano II. I. 284. Sul Marmi si veda anche: *Curiosità di una reggia. Vicende della guardaroba di Palazzo Pitti*, Firenze, 1979, pp. 46-47; S. BELLESI, *Una Vita inedita di Vincenzo Dandini e appunti su Anton Domenico Gabbiani, Giovan Battista Marmi, Filippo Maria Galletti e altri*, in "Paragone", XXXIX (465), 1988, p. 90, note 138 e 139.
6. P. BAROCCHI e G. G. BERTELA', *Arredi principeschi del Seicento fiorentino. Disegni di Diacinto Maria Marmi*, Torino, UTET, 1990.
7. BNCF, D. M. MARMI, *Norme per...*, cit., c. 219.
8. *Ivi*, c. 5.
9. *Ibidem*.
10. GDSU, 5154 A

Trotzky e Don Giovanni nel *Rosales* di Mario Luzi

Nella primavera del 1983 veniva rappresentata a Firenze, al teatro della Pergola, con la pregevole interpretazione di Giorgio Albertazzi, *Rosales*, seconda opera drammatica nella scarna produzione teatrale del poeta fiorentino (1). Egli stesso, in un'intervista concessa alla vigilia della 'prima', giustificava il passaggio dai versi al teatro (prima *Ipazia*, poi *Rosales*) come il frutto di una "maturazione interna" che trova le tappe salienti nella "poesia più concertata" delle ultime raccolte, da *Nel magma* in poi:

La mia poesia è passata dalla monodia che presuppone il giudizio soggettivo del poeta e una poesia più concertata, in cui intervengono più voci e più contrasti, e si sviluppa la dialettica che c'era implicita. Si tratta di una maturazione interna, il teatro come forma morfologica io non l'ho cercato [...] Il mondo ha perso unità, è esso stesso alla ricerca; nulla, neppure la scienza, ha parole sicure e tutto va alla ricerca di un senso. Tutto questo il poeta deve assumerlo. La forma teatrale risponde a quest'esigenza. [...] La poesia rimette l'uomo davanti a se stesso, è la sua funzione, e il teatro moltiplica al quadrato questi poteri, e riesce a mettere l'uomo davanti alla propria coscienza, anche alla propria memoria, anche al proprio desiderio [...] (2).

Rosales, in un'ambientazione anni '30 che non nasconde la sua natura di *fictio* (v. le musiche 'operettistiche', i nomi russo-francesizzati dei personaggi), offre un'originale rivisitazione poetica della misteriosa morte di Trotzky in Messico ed insieme del mito di don Giovanni. Don Juan Rosales, seduttore in declino, viene richiamato improvvisamente in Messico da una vecchia amante, Ester; essa, divenuta membro di un gruppo rivoluzionario, vuole usarlo come sicario per eliminare Markoff-Trotzky; ma Rosales rifiuta ed i rivoluzionari, nonostante il pentimento di Ester, lo fanno sparire dopo aver usato il suo nome per penetrare nell'abitazione di Markoff ed ucciderlo per mano di un sicario (il "visitatore").

Altri personaggi di rilievo sono poi Francisco, che Rosales richiama al suo fianco subodorando una nuova avventura, suor Clementina, che col suo candore lenisce la tormentosa segregazione di Markoff, Vicente, padre di Ester, Alba, giovanissima nipote di quest'ultima e figlia della morta Anna e di Rosales stesso (l'incontro fra i due, con reciproca agnizione, è riservato alla conclusione del dramma).

Al di là della vicenda di violenza politica e morale, si individua come filo conduttore il tema della storia e dell'inafferrabilità del suo senso ultimo, che si traduce poi, sul versante soggettivo, nel motivo della crisi individuale di fronte al mutamento, alla metamorfosi. Dal punto di vista tecnico, la caratteristica forse più evidente risulta essere la presenza di due 'protagonisti' non riducibili alla contrapposizione classica protagonista-deuteragonista: se è Rosales, forte di un'autentica dimensione tragica, l'"eroe che si leva coraggiosamente verso il mistero" e che, con la sua, scrive la "biografia dell'uomo universale con la sua maschera e il suo anelito", Markoff, evocato con parole [...] di capo intelligente, [si staglia] come vero protagonista anche lui"; e se può apparire paradossale "la grande futilità usata come arma contro il grande ingegno", il fascino dell'opera sembra scaturire proprio da questa calibrata ambiguità e fungibilità etica, "che non sappiamo se don Giovanni sia il grano, e Trotzky il loglio, o viceversa" (3).

Il linguaggio è quello poetico dell'ultimo Luzi (già sperimentato in dimensione teatrale col *Libro di Ipazia*), caratterizzato da versi lunghi e irregolari, da un'accentuazione piana e colloquiale e da una naturale disponibilità all'andamento dialogico; ma nell'affrontare questa seconda prova Luzi mostra una maggiore disinvoltura, una più consumata familiarità con gli accorgimenti tecnici atti ad evidenziare la scarnificazione, la riduzione ad essenze (pure voci), cui mira la sua stilizzatissima drammaturgia. Le didascalie sono ridotte al mini-

mo: sembra quasi che i personaggi non si muovano, non gestiscano, non mutino espressione o intonazione; e quanto mai indeterminato è il commento all'uccisione di Markoff, unica azione del dramma ("il visitatore lo abbatte ed esce"); anche le indicazioni scenografiche si limitano alla designazione dei luoghi (riconfermando la predilezione luziana per gli interni) consentendo una scena fissa, magari evocativo-astratta quale è stata realizzata alla Pergola. Ne risulta indubbiamente la centralità della figura umana come essenza e soggetto della teatralità (d'altra parte, il regista, Orazio Costa Giovangigli, è stato un assiduo frequentatore del teatro di Jacques Copeau), ma anche la predilezione esclusiva della vocalità come forma espressiva: l'interazione tra i personaggi è, in definitiva, riconducibile ai dialoghi e le trasformazioni interiori ai monologhi, e l'alternanza dialogo-monologo finisce per essere il ritmo interno del dramma scandito in dilatazioni e contrazioni successive (4).

L'opera risulta come divisa in tre parti: la prima è dominata dalla figura di Rosales, la seconda da quella di Markoff, mentre la terza

vede la consumazione del gesto risolutivo, l'uccisione di quest'ultimo. I punti di scansione che determinano tale articolazione sono dati dai due interventi di una misteriosa voce fuori campo (alla Pergola realizzata dallo stesso Luzi) nella quale, consapevole richiamo al coro del teatro classico, si esprime il commento all'azione nei punti di maggiore oscurità ed isolamento interiore dei personaggi (dopo il colloquio decisivo tra Ester e Rosales e dopo il monologo desolato di Ester). L'autore che manifesta la sua autorità creativa unicamente con la voce è un'immagine di evidente ascendenza simbolista, oltre che biblica, ma Luzi ridimensiona, di fatto, la qualità demiurgica del poeta limitando il suo intervento ad atto di partecipazione ed insieme di contemplazione della vicenda senza svelare o far presentire la finzione scenica, offrendo un'interpretazione insieme più profonda e più esterna, da autore e da spettatore, laddove la situazione non sembra lasciare spiragli di luce (5).

Nel suo farsi 'spettatore' ed osservatore critico degli eventi da lui stesso evocati, l'autore finisce per coincidere, per molti versi, con il personaggio



Giorgio Albertazzi interpreta Don Giovanni nel Rosales di Mario Luzi, allestito dal Teatro di Genova con la regia di Orazio Costa Giovangigli. La prima rappresentazione di Rosales è avvenuta al Teatro della Pergola il 2 Maggio 1983. (Foto gentilmente concessa dal Teatro di Genova).

del "vetustissimo" Vicente, autorevole messicano, incarnazione della senilità positiva e 'attiva' nello sforzo di interpretazione della realtà. Nel dramma la senilità coinvolge tutti i personaggi principali (Rosales, "seduttore smesso", Markoff, "smesso condottiero", Ester, "vecchia silfide"), ma nei monologhi di Vicente essa esprime l'essenza sintetico-prophetica della poesia in una visione prospettica delle cose e degli eventi. Di questa antiveggenza del *poeta ut senex*, già conosciuta dall'opera luziana, Vicente constata con amarezza le frustranti limitazioni, che isolano il vecchio e rendono improduttiva la sua conoscenza: l'inazione e l'impossibilità di vera comunicazione con chi è ancora direttamente coinvolto nell'azione:

[...] Non porta conoscenza del passato
la vecchiaia, come credono, ma il contrario.
Traversato il tempo, forata l'intricata siepe,
si acquista, noi vecchi, una certa antiveggenza
e più ancora questa nuova sensitività di sismografo
che non possiamo comunicare, che nessuno vuol
ricevere
e forse non può. Così il mondo cammina poco.
Non c'è accumulo di esperienza, enorme è lo spreco.
Ma quanta malinconia. Essa cala tutta nel soliloquio
in mancanza di uditorio... [...] (6).

L'assassinio di Markoff, che dà la spinta a tutta l'azione teatrale, è anche la molla che successivamente allontana o associa tra loro i personaggi, che preparano (i rivoluzionari), o temono (Vicente), o accettano questo evento (Rosales), o anche passano da un atteggiamento all'altro (Ester). D'altra parte questa, che pure è l'unica azione visibile sulla scena, "il delitto di tutta l'epoca", sembra fare da contrappeso (quasi 'doppio' negativo) all'altra uccisione, quella di Rosales, cui invece, secondo il canone drammaturgico classico, non si assiste. Di quest'ultima si manifestano gli effetti ancora prima che venga consumata: Rosales recupera una sua profonda e personale dignità, Ester diventa consapevole della propria desolazione interiore, Alba raggiunge la maturità femminile e vitale e il suo peso di 'doppio' positivo della nonna. Ai fini dell'azione drammatica l'attuazione pratica e visiva di questo gesto sembra quasi accessoria. Rosales ha raggiunto una chiarezza interiore che non potrà più venirgli meno:

Eh sì, adesso sarebbe bello vivere.
Ma averla intravista
quella fonte che pullula
e la sua piena delizia
mi basta, posso appena contenerlo
questo bene — E non può essermi tolto (7).

In *Rosales* il teatro luziano si conferma, dunque, come una sorta di 'teatro interiore' in cui le vicende sono quelle dell'anima e della mente, la tragedia è il rifiuto della crescita personale e la catarsi liberatoria la sintonia con il flusso ininterrotto della storia.

I personaggi di *Rosales* possono, in definitiva, ricondursi a pochi ruoli: la donna (Ester, Alba, suor Clementina, Anna), il seduttore (Rosales) con il suo 'doppio' (Francisco) (esemplati sulla coppia mozartiana Don Giovanni-Leporello), l'intellettuale (Markoff) con il suo 'doppio' (Smirkoff), l'osservatore vecchio (Vicente) e giovane (Alvaro), i rappresentanti del potere ufficiale (governatore e consiglieri vari, Luciani, il console) e alternativo (Rocha e compagni), il visitatore-assassino e, infine, due 'non personaggi', o personaggi *in absentia*, la Voce fuori campo e Anna. La figura del doppio, forma e tecnica di lata escendenza romantica e surrealistica (cfr. Artaud, *Le theatre et son double*) e già comparsa nel *Libro di Ipazia*, in *Rosales* ricorre spesso: anche le coppie Rosales-Francisco e Markoff-Smirkoff appaiono 'doppio' l'una dell'altra, così come i due gruppi rappresentanti il potere ufficiale e quello rivoluzionario; tutte le figure femminili, poi, si possono ricondurre alla polarità Ester-Alba, la donna 'oscura', portatrice di morte, e la donna 'luce', portatrice di grazia e di vita. Non manca, d'altronde, una certa consapevolezza del carattere di complementarità e della funzione circoscritta che la natura del doppio comporta e Francisco ne dà una chiara interpretazione nel suo primo colloquio con Rosales:

[...] Ma ho troppo vissuto la tua vita
al posto della mia che quasi non ho avuto,
sono stato troppo una parte della tua persona
nonché del tuo
famigerato e ambiguo personaggio perché possa
giudicare.
[...]
Ma più ancora eri l'eroe tu e io il complemento.

E più avanti dirà:

Ma ecco che ora esorito dal mio personaggio,
esco fuori dal mio numero... (8).

Ma anche Rosales è ben consapevole della sua natura di 'personaggio' ("Troppo onore [...] per

un personaggio frivolo / quale ho fama di essere”), tanto che in bocca a lui Luzi pone l’ironica-autoironica requisitoria contro i poeti, “o meglio i poetucoli” presuntuosi (ma l’ironia è depistata tramite e sul personaggio):

Quando penso agli uomini memorabili
o a quanti credettero che si potesse esserlo —
i poeti per esempio o meglio i poetucoli
nella loro moltitudine, con la loro frenesia
di trasformare il momento e renderlo durevole
al pari, beninteso, di sé medesimi...
Pensali, pensali per un attimo
quei poveri diavoli che escono dalla trafila
e tentano un balzo o almeno uno scarto
dalla mera successione biologica
delle generazioni per stilare il loro detto
o meglio lacrimevole verdetto sul mondo
a memoria di sé, per una traccia del vissuto
che presto rende tutto uguale proliferando (9).

Variegato, ricco di spessore ed anche ambiguo è il ruolo femminile: da una parte Ester, pervicace nella sua aridità e nel suo isolamento, incapace di abbandonarsi alla consolazione del rapporto umano, trincerata dietro un fanatico attivismo politico, giunge solo nel monologo della sua ultima apparizione sulla scena alla consapevolezza di sé, alla percezione viva del proprio desolante, disperato dolore; ma questo stesso dolore che fa di lei una figura altamente drammatica e la accosta alla luttuosa e dolente Andromaca raciniana (nella traduzione dello stesso Luzi) potrebbe essere l’inizio del suo riscatto:

Mia figlia è messa alla sua grande tribolazione,
è al sizio proprio come Rosales,
e questo è il suo vero discrimine,
il sì o il no di tutta la sua vita (10).

Dall’altra parte Alba, presenza viva, per Rosales, di Anna, suo unico vero amore, è l’incarnazione della femminilità giovane, luminosa e vitale, portatrice di una luce interiore di natura religiosa che appare l’equivalente della ‘grazia’ cristiana e del tutto religiosi, direi mariani, sono i termini della ‘visitazione’ di Alba a Rosales:

Anna, Alba. A chi si innalzano le lodi e i magnificat?
A chi il rendimento di grazie?
[...]
Tutta la cavità arida del cuore
mi pare s’inondi di una piena luminosa.
Sii benedetta. Benedetta insieme a tua madre (11).

Ma, nonostante le assonanze evangeliche molteplici soprattutto in quest’ultimo dialogo (si notino i caratteri cristici attribuiti a Rosales e l’esplicita ‘divinizzazione’ di Anna che addirittura “s’incarna”), Luzi esprime qui una religiosità sostanzialmente laica e immanente: l’Assoluto riempie di sé il mondo e la storia; la morte, il male, la violenza sono anch’essi parte del suo svolgimento, incomprensibile ma certo, in cui può trovare senso anche un “seduttore smesso”, anche una vita, come quella di Rosales, piena solo “di inattività e di morte”: “si esprime nel linguaggio della morte / ogni nostra vita, ma è vita, vita soltanto”. Se sono evidenti i contributi orientali a questa concezione dell’Assoluto che nell’universo svolge se stesso, essi vengono però limitati dall’assunzione del male in luce positiva di recupero, così come la mancanza di una prospettiva escatologica smentisce l’ispirazione chardiniana chiaramente presente nella concezione della creazione come *work in progress*, come avvenimento continuo: “non ha tregua il lavoro, / non siede su se stessa la creazione”. Anche la carità, il valore per Luzi sommamente positivo (e in *Rosales* è ciò che più compiutamente definisce il legame ‘redentivo’ tra Anna e Rosales prigioniero), è qualcosa di antitrascendente o ‘sacro laico’: l’essenzialità della comunicazione e reciproca conoscenza, la profonda affinità che lega gli uomini tra loro, e Luzi l’associa in questo senso a un’interazione di tipo teatrale come intensificazione massima della parola (carità linguistica):

È chiaro che c’è in *Rosales* un’evoluzione di tipo religioso e consiste, direi, nell’invenzione della carità. [...] La parola, che perde sempre più significato, che s’impoverisce e si usura nella comunicazione di tutti i giorni, può a teatro riconquistare il suo peso e la sua funzione più vera, quella di ridare coscienza. Quando due uomini parlano e si autorivelano a se stessi e agli altri attraverso la parola, questo è già un fatto profondo, religioso (12).

Ciò che conta è dunque la vita stessa nella sua accezione immediata e reale, e ancora una volta è la donna che ‘sa’ conservare e trasmettere la vita, sa testimoniarla e significarla, sa suscitare la fede in un senso ultimo di essa; così Rosales, che tutto questo ha appreso dall’amore di Anna, risponde ad Alba ansiosa di conoscere i modi della vera testimonianza: “Semplicemente, vivendo, / ma con amore e dolore / con levità / e con grazia / come tua madre Anna / che in te rivive”.

Con lo stesso atteggiamento di meditata e sofferta essenzialità è affrontato in *Rosales* il motivo del potere, tema molto frequentato dall’ultimo Luzi; qui ne è investita, in particolar



Eros Pagni nei panni di Markoff-Trotsky nel *Rosales* di Mario Luzi. (Foto gentilmente concessa dal Teatro di Genova).

modo, la figura di Markoff-Trotsky, che vive nella sua carne il fallimento dell'idea rivoluzionaria:

[...] Quando eravamo giovani
e lontani dal governo
quanto lo si può essere da una pura ipotesi
quello era per noi la rivoluzione:
capovolgere quella logica
che aveva sempre soggiogato il mondo.
[...]
E invece eccoci qua a parlare di anatemi,
[...]
Ma è nella logica, questo, nella logica
che volevamo abbattere
e invece ne eravamo succubi ⁽¹³⁾.

La storia intesa come successione di grandi eventi non è certo vista positivamente, in *Rosales*; per contro, emerge la validità di un diverso modo di affrontare il divenire storico, un modo altrettanto rivoluzionario:

Eh, io sono ebreo. Solo uno di noi
che non volle più esserlo
ebbe chiaro il problema fino in fondo,

dico Paolo Apostolo. "Ci chiamano pazzi. Sì, siamo pazzi, pazzi di Dio..." Correggete se vi pare questi termini, compagno, ma quella è la rivoluzione: quella soltanto ⁽¹⁴⁾.

Cambiare la logica che governa il mondo è possibile, ma operando al di dentro, non al di fuori, dell'uomo ("il meglio della storia avviene in silenzio"), come dice l'autore stesso riferendosi all'atteggiamento che sta alla radice dell'opera:

Si giudica pessimisticamente la volontà dei politici di mutare il mondo, si giudica cioè pessimisticamente la storia. Solo attraverso la trasformazione intima della mente, più che degli eventi, è sperabile che qualcosa cambi ⁽¹⁵⁾.

Se dunque sono due i protagonisti ("Ah poeta, ha due eroi questa tragedia / quando uno sarebbe già troppo") e c'è una certa equivalenza anche nella loro struttura di relazioni (sia *Rosales* che *Markoff* sono forniti di un 'doppio', entrambi sono in rapporto con una figura femminile — suor Clementina, Ester, entrambi si sentono legati ad una persona assente, appartenente al loro

passato — Kirkieff, Anna — dalla quale dipende la visita che li sorprende tutti e due alla fine della vita — assassino, Alba) nella premessa, *Che mai*, Luzi stesso opera una distinzione:

La rivelazione violenta di una realtà morale impensata e, dietro di essa, di un universo di pena e di devozione [...] risvegliano l'animo di Rosales dalla sua torpida e distruttiva abiezione e lo avviano a una vivificante e quasi estatica palingenesi. [...] Prodigio che non conosce Markoff per quanto la sua coscienza si dilati nei disinganni dell'inazione e dell'esilio. Ma egli rimane un intellettuale e tiene ad essere un capo fino in fondo (16).

Ciò che sancisce il protagonismo di Rosales ed insieme lo carica di drammaticità è, dunque, contrariamente al comprimario politico, la sua capacità di mutare, il suo coraggio di 'perdere' se stesso, di rinunciare ad un'immagine ormai consunta ("è una fortuna / liberarsi comunque della propria immagine, disfarsi / della propria nomea. Solo così avviene la nascita di un altro, / anzi la vera nascita."); non a caso Markoff muore sulla scena, Rosales no. E in queste due figure Luzi contrappone ancora una volta l'autorità vivificante dell'arte, della poesia riscattata dalle componenti autodistruttive, alla logica limitata e mortificante del potere politico:

Mi pare di poter individuare in Rosales la metafora dell'artista, in Markoff quella dell'intellettuale o del politico di grandi visioni e pathos: il primo può anche cambiare integralmente e aspirare all'assoluto, l'altro è calato completamente nella storia, nelle ragioni relative (17).

Lucia Benozzi

Note

1. *Libro di Ipazia*, Milano, Rizzoli, 1978; *Rosales*, ivi, 1983; *Hystrio*, ivi, 1987; *Corale per S. Rosalia*, Genova, S. Marco dei Giustiniani, 1989; *Purgatorio*, Genova, Costa e Nolan, 1990.

2. *Il poema "Rosales" di Mario Luzi*, ne "La Nazione", 30 aprile 1983.

3. O. Bertani, "Rosales" di Mario Luzi a Firenze, in "Avvenire", 4 maggio 1983; T. Chiaretti, *E nel Messico anni 30 Don Giovanni è il sicario di Trozckij*, ne "La Repubblica", 4 maggio 1983.

4. È molto frequente, inoltre, la corrispondenza tra due, per somiglianza o per contrapposizione: il primo dialogo tra Rosales e Francisco corrisponde al primo tra Markoff e Smirkoff, quello tra Ester e Rosales a quello tra Alba e

Rosales, quello tra Markoff e suor Clementina a quello tra Rosales ed Alba, il colloquio tra i rappresentanti del potere al colloquio tra i rivoluzionari; ci sono due conversazioni tra Vicente, Alba ed Alvaro, due monologhi di Vicente, due di Rosales, due della Voce fuori campo che si susseguono ruotando attorno al monologo centrale di Ester.

5. Nell'inverno dello stesso 1983 Luzi aveva intitolato *Il silenzio, la voce* la serata a lui dedicata dal ciclo "Fonè, la voce e la traccia". In tale occasione aveva, una volta di più, collocato il poeta nel fluire della storia, nel cuore del "corpo umano", associando la sua alle mille diverse voci che si levano dalla natura e dalla storia: "Il cosmo umano ha anch'esso la sua lingua silenziosa [...] Il silenzio è gremito di parole tacite o tacitate o represses o obliterate [...]. La voce del poeta si coniuga con quelle voci, s'inserisce o stride in quel concerto".

6. *Rosales*, cit., pp. 44-45.

7. *Ivi*, p. 114.

8. *Ivi*, pp. 32, 59.

9. *Ivi*, pp. 34-35/.

10. *Ivi*, p. 104.

11. *Ivi*, pp. 112-113. L'ascendenza mariana si fa più evidente se si ricorda che Anna è la madre della Vergine.

12. *Il poema "Rosales" di Mario Luzi*, cit.

13. *Rosales* cit., pp. 91, 88.

14. *Ivi*, p. 91.

15. *Il poema "Rosales" di Mario Luzi* cit.

16. *Rosales* cit., p. 25.

17. M. Luzi, *Quell'oggetto così poco esplorato*, ne "Il Messaggero", 30 aprile 1983.

Eutanasia e senso della morte nella società contemporanea

Il referendum del 5 novembre 1991 tenuto nello stato di Washington (U.S.A.) a proposito della liceità o meno della eutanasia, ha riportato alla ribalta, nonostante l'esito negativo, un tema etico assai "spinoso": la liceità o meno di permettere o provocare la morte di un individuo sofferente in condizioni di salute disperate.

In realtà il dibattito medico-filosofico sull'eutanasia in questi ultimi anni non si è mai sopito ed il fatto che in America certi quesiti siano già posti davanti al giudizio ed alla volontà dell'elettorato, significa che il tempo stringe e si fa sempre più pressante la necessità di un discorso etico che ci chiarifichi i termini del problema.

La manipolazione genetica dell'uomo, la possibilità di intervenire sulle sue cellule cerebrali o quella di poter interromperne "scientificamente" l'esistenza per alleviarne il dolore precedente la morte certa, sono questioni attorno alle quali è necessario lavorare oggi più che mai visto che si corre molto spesso il rischio che la scienza, con le sue enormi potenzialità e mezzi, superi la stessa "saggezza" umana aprendo pericolosi baratri da cui sarebbe impossibile uscire.

Per definire meglio e rapidamente i termini della questione potremmo dire che l'eutanasia può essere divisa in due grandi categorie la cui "negatività" o "positività" non ha alcun riferimento a giudizi di tipo morale e non deve quindi trarre in inganno il lettore.

Si può parlare di "eutanasia negativa" quando "si lascia morire" il paziente sia attraverso la sospensione deliberata della terapia di rianimazione, sia attraverso la rinuncia a continuare l'uso di mezzi terapeutici constatata la loro inutilità a riportare l'ammalato a funzioni vitali autonome o comunque compatibili con un livello di vita umano.

La decisione della sospensione della rianimazione è un dilemma purtroppo quotidiano nelle moderne strutture sanitarie dotate di mezzi sofisticati per mantenere in vita pazienti in stato di

coma anche irreversibile.

L'elettroencefalogramma piatto autorizza la sospensione della terapia di rianimazione poiché la morte cerebrale coincide, secondo l'attuale verdetto della scienza, con l'impossibilità di una reversibilità della condizione di coma.

In certi casi è ritenuto lecito, data la scarsità degli apparecchi di terapia intensiva disponibili, "lasciar morire" ammalati gravi ed irreversibili per rendere disponibili le cure a soggetti meno gravi e potenzialmente reversibili.

Nella prospettiva della cosiddetta "eutanasia positiva" si ha un intervento diretto sia del paziente stesso che del medico o dei familiari sulla vita.

In certi casi può esservi diretta richiesta del paziente affinché sia ucciso per evitare le inutili sofferenze del preagonio ormai prossimo, e, in altri casi, sarebbe lecito porre fine all'agonia del moribondo in virtù di un gesto "umanitario" nei confronti suoi e dei suoi familiari anche indipendentemente dalla volontà di lui.

Certo è l'eutanasia "positiva" che da un punto di vista morale crea i principali problemi sia ad un'etica cristiana che la neghi, sia ad un'etica laica che ne ricerchi le giustificazioni.

In un caso l'esplicita richiesta dell'eutanasia da parte del malato permetterebbe secondo alcuni autori di liberare la coscienza morale del medico e dei parenti: ma fino a che punto questa richiesta di "suicidio per interposta persona" è fatta dal sofferente in completa condizione di lucidità psicofisica? Non è forse negazione dell'etica stessa il supporre che la decisione in ultima analisi suicida di un membro della comunità sociale tranquillizzi gli altri soggetti etici?

Esiste il diritto di disporre della propria vita o piuttosto tutto il problema ruota attorno alla paura del dolore e della sofferenza "risolvibile" (se così si può dire) almeno in parte con una progredita ed appropriata terapia del dolore?

Nell'altro caso, decidere l'interruzione della



Enzo Ceccherini - Soldato che dorme, 1917. Disegno a matita.

vita indipendentemente dall'opinione in merito del paziente, in base a quale criterio "umanitario" si fa? Esiste realmente un confine in etica tra "uccidere" e "lasciar morire?"

La complessità e la gravità di queste domande portano facilmente a capire come attorno all'eutanasia ruotino tutta una serie di tematiche tutt'altro che "collaterali" coinvolgenti l'aspetto della responsabilità verso se stessi e verso gli altri.

Forse sarebbe breve, dall'ammissione dell'eutanasia per gli incurabili, passare a certi tipi di soluzioni "radicali" per anziani dementi non autosufficienti o per handicappati gravissimi di peso alla società e alla famiglia.

Certo la trattazione di questi argomenti da un punto di vista imparziale e per così dire "scientifico" non è facile poiché a monte di questi non esiste solo il problema medico di stabilire quando si possa parlare di morte certa dato un referto encefalografico piatto, ma si tratta anche, e non in secondo luogo, di stabilire in base a quali norme etiche siano giustificabili certi comportamenti.

Assodato che "nella sfera morale le cose dipendono dalle idee, cioè l'azione è determinata da un io che non coincide con i bisogni che avverte" (1), la domanda che ci si pone non è

quindi ovviamente solo quella di dare o meno l'assenso alla pratica dell'eutanasia.

A monte di una risposta ancora di là da venire in senso etico-giuridico, c'è l'interrogarsi su questi di altro spessore come ad esempio quelli sul senso del dolore e della morte nella società contemporanea oppure sul rispondere al criterio per determinare che cosa sia "utile" socialmente ed in base a quale scala di valori questo "utile" potrebbe essere individuato.

Da un punto di vista morale sarebbe troppo semplice per non dire primitivo risolvere il problema decidendo di dare la morte o di acconsentire alla morte di tutto ciò che è incompatibile con l'efficienza consumistica della società del duemila e che quindi crea "ostacolo" al godimento della produzione e dell'uso dei beni.

Meglio sarebbe affermare in tutta sincerità che la società consumistica e tecnologica non è disposta ad "ammettere" la malattia, la morte, la sofferenza per il fatto che la razionalità umana è incapace di pronunziarsi sul senso di queste cose dato che esse testimoniano l'esistenza di un limite oltre il quale essa non può avventurarsi minando subdolamente alla base l'inconscia pretesa di onnipotenza dell'uomo (2).

Su questa strada si potrebbe giungere ad

affermare che l'eutanasia positiva o negativa, per quanto invocata e liberatoria, altro non sarebbe che una risposta alla paura di questo "limite" implicito nella natura umana.

Del resto sul timore della morte e sul come imparare a "morire bene" si fondano, a ben guardare, gran parte delle filosofie anche quelle che paradossalmente ignorano il fatto della morte o non se ne occupano.

L'etica cosiddetta "umanistica" sostiene davanti ai vari casi passibili di eutanasia di venire incontro alle esigenze umanitarie e di rispetto del paziente e dei suoi familiari evitando di prolungare oltremodo inutili sofferenze e disagi che, dato comunque l'esito infausto, non sarebbero giustificabili proprio da un punto di vista razionale ed etico.

Si avrebbe in questo senso una giustificazione dell'atto eutanasi in base alla norma etica secondo la quale è segno di dignità e civiltà l'abbreviare o l'interrompere una inutile sofferenza senza senso.

D'altro canto la posizione dell'etica "personalistica" cristiana dichiara l'illiceità di qualsiasi intervento atto a sopprimere la vita propria o altrui per il fatto intrinseco che essa non ci appartiene e attribuisce un valore del tutto trascendentale al dolore ed alla sofferenza vedendo proprio nella pratica dell'eutanasia il fallimento dell'amore e della carità verso se stessi e verso il prossimo.

Se quindi dalla prospettiva "umanistica" si pone il "conflitto dei doveri" legati alla necessità di salvare fino all'ultimo la vita e contemporaneamente di abbreviare la sofferenza e l'agonia inutili, dalla prospettiva "personalistica" il dilemma si profila nel saper accettare la sofferenza e il sacrificio su di un piano totalmente diverso da quello razional-tecnologico-efficientista.

L'incapacità di accettare la sofferenza fisica appare, in chiave teologico-morale, come l'incapacità di attribuire un "valore" alle cose secondo una scala assiologica diversa da quella del calcolo razionale.

In questo senso occorrerebbe ammettere che anche la sofferenza ha un "valore" unico ed irripetibile in base ad un criterio "misterioso" ed insondabile per il quale ci sfugge anche il meccanismo della distribuzione della sofferenza nell'universo intero.

Considerata la difficoltà presentata allo stato attuale delle cose da entrambi queste prospettive etiche dovremmo interrogarci a monte se l'eutanasia non corra il rischio di nascondere un tentativo di "mercificazione" della morte nell'inconscio desiderio di eliminarne l'emotività e di ridurre morte e sofferenza ad un qualcosa da

gestire senza ansie eccessive, pianificando e codificando razionalmente le varie evenienze.

Indubbiamente la società contemporanea è incapace di far rientrare la morte tra i casi "contemplati".

Per noi la morte non "fa parte" (nel senso che non "appartiene") della vita e dividendo la nostra esistenza in tanti compartimenti stagni, non riusciamo a "leggerne" la fine come un fatto complementare.

L'uomo medievale, ad esempio, vedeva la morte continuamente presente nel suo mondo attraverso una ricchissima simbologia religiosa e naturale e l'interpretava come parte integrante e forse non conclusiva della vita.

Nel medioevo l'uomo non si sentiva il padrone assoluto della vita propria e sapeva che la morte poteva venire totalmente al di fuori della propria volontà e delle proprie previsioni.

Oggi, nonostante che la morte ci stia in mille modi davanti forse più che all'uomo medievale, abituati a vederci come gli assoluti padroni della vita non siamo disposti ad ammetterne l'exitus poiché esula dalla programmazione del nostro curriculum e perché questo fatto rappresenta qualcosa di cui noi non siamo padroni.

E certo questo non è neppure estraneo al nostro progressivo allontanamento dalla natura.

L'uomo, non sentendosi più parte integrante della natura, non è più disposto ad ammettere il dolore e la morte come espressione armonica della "naturalità" della condizione umana; anzi il timore della morte e del dolore, moltiplica paradossalmente i casi di suicidio evidenziando una frattura drammatica tra corporeità e psiche nell'incapacità di vivere la propria "fisicità" che l'uomo ha in comune a tutto il resto cosmico.

Risulta così estremamente illuminante per un dibattito serio sull'eutanasia affrontare in prima istanza da quali timori con essa ci vogliamo difendere e se le cose che temiamo non siano in qualche modo abordabili da un punto di vista etico.

L'eutanasia prima ancora che porre all'uomo contemporaneo un problema medico pone quello etico-filosofico dell'accettazione o meno del dolore e della morte senza in questo pretendere sogni di immortalità e di invulnerabilità peraltro impossibili.

Il realismo etico ci impone però di riflettere su questi argomenti non in base a timori ma in base a valori da scegliere e privilegiare.

Sarebbe forse poco convincente filosoficamente sia ammettere l'eutanasia perché si teme la sofferenza, la dipendenza dagli altri e la morte, sia negarla in base ad una totale incapacità dell'uomo di assumersi, quando è necessario,

gravi responsabilità.

Così come in alcuni casi l'interruzione dell'esistenza del comatoso irreversibile diventa imperativa per salvare altre vite, in altri casi non si vede perché sia lecito uccidere spontaneamente o su richiesta dell'ammalato o del menomato grave che non può più capire o amare, quando forse proprio allora egli avrebbe il diritto umanitario ed etico ad essere capito ed amato.

Nel mondo contemporaneo dove ogni azione ha un interesse collettivo e la responsabilità morale si dilata continuamente oltre i confini della propria coscienza individuale, sarebbe del resto inammissibile che, appellandosi alla intangibilità della coscienza personale, tutta la discussione in materia di eutanasia fosse risolta nell'affidare all'individuo ammalato e magari incapace di retto giudizio, la decisione suprema e finale.

Egli come soggetto etico, ha doveri e diritti

verso se stesso che non sono particolari ma hanno un valore universale rispetto agli altri individui.

L'uomo è parte di un tutto e la vita di ciascuno "appartiene", se non altro in virtù della dignità che le è intrinseca, anche agli altri.

In questo senso si intende anche dire che gli uomini non sono numeri "statistici" e sarebbe del tutto sbagliato trattare la questione dell'eutanasia partendo da qualsiasi altra valutazione che non sia prima di tutto etica.

Simone Gentili

Note

1. Carlo Augusto Viano, *Etica*, ISEDI, Milano, 1977; p. 124.
2. Mario Bizzotto, *La rinascita dell'etica*, L.D.C., Torino, 1987; p. 67.



Enzo Ceccherini - Paesaggio, 1924. Olio su cartone.

A caccia con Fucini

Le giornate di caccia dello scrittore toscano ospite della famiglia Ginori

Ricordo di aver letto, diversi anni fa, *A settant'anni sonati, Firenze 1979*, un libretto di memorie del marchese Leonardo Ginori Lisci, che fu anche socio benemerito della Società per la Biblioteca Circolante, nelle cui pagine si citavano alcuni spiritosi aneddoti su Renato Fucini. Con la consueta bravura, sostenuta anche dalla passione per le ricerche nel ricco archivio di famiglia, il marchese Ginori ricordava come "memorabile" una visita a suo padre fatta dallo scrittore toscano.

"Invitato una prima volta a Doccia, l'amico scrittore non aveva potuto accettare l'invito, ed aveva scritto a mio padre: «Per la mattina sarei libero io, e tu no; per la serata tu saresti libero ed io no. In conseguenza, per mezza colpa tua e per mezza colpa mia, la cosa risulterebbe incompleta...». Venne però a desinare qualche giorno dopo, e nel primo pomeriggio gli ospiti fecero la consueta visita al giardino. In testa si sentiva la voce del giardiniere che sciorinava la sua litania di piante — Brahea edulis, Sabal adansonii, Phoenix canariensis, e giù giù — ma in coda si udiva ogni tanto un borbottio: era il Fucini che ai nomi latini faceva seguire, sotto voce, il suo «ora pro nobis»..."

Se nell'arte del Fucini parla il popolo, la sua frequentazione fu anche con persone dell'aristocrazia: in Toscana i due ceti erano forse meno discosti che in altre regioni italiane per l'uso di un comune linguaggio e per i modi di fare assai simili. Non suscitano quindi meraviglia la sua presenza alla villa di Doccia e le passeggiate lungo i viali ombrosi del Barco, dove la cordialità del Fucini era in piena sintonia con l'ospitalità della famiglia Ginori, che stimava quell'uomo alla mano, sempre pieno d'aneddoti e d'arguzia, compagno ideale per trascorrere insieme una giornata di svago dedicata alla comune passione per la caccia.

I vasti possedimenti che i Ginori avevano in Toscana e nei dintorni di Firenze, particolarmente

fra Sesto e Calenzano fin sul Monte Morello, erano l'occasione perché si organizzassero affollate battute di caccia a cui si ritrovavano la nobiltà e l'emergente borghesia fiorentina.

Sempre Leonardo Ginori Lisci in un'altra sua pubblicazione, *Carmignanello, una costruzione ignorata di Matteo Nigetti, L'arte della stampa, Firenze 1950*, parlando del grandioso edificio che dalle pendici di Monte Morello guarda la piana di Sesto, ci ricorda "l'uso di farne centro di cacciate e di riunioni di amici, seguaci di S. Uberto". In un salone di Carmignanello c'è ancora su di un muro un vecchio scritto a matita del senatore Pelli Fabbroni, scrive ancora il marchese Ginori, in cui si ricorda che il 12 novembre 1881 furono uccise in una cacciata ventuno lepri da un gruppo di cacciatori, di cui facevano parte, oltre al proprietario Carlo Ginori, il principe Piero Strozzi, Pietro Torrigiani che fu per molti anni sindaco di Firenze, i signori Calderoni e Giorgio Traxler, De Martino, Nanni Fabbroni, Pozzolini e Comotto.

Allora il Fucini non fu della partita, ma di certo non mancò successivamente alla cacciata del 4 ottobre 1888 che si tenne a Baroncoli, dove i Ginori possedevano la bella villa turrita che domina, nella sua splendida solitudine su di un colle alle pendici di Monte Morello, le loro proprietà che si estendevano dal torrente Chiosina fino in cima al Poggio alla Croce.

È ancora il marchese Leonardo Ginori Lisci nel volumetto, *Baroncoli, la dimora rurale di Carlo il vecchio de' Ginori, L'arte della stampa, Firenze 1950*, a darcene notizia riferendo un altro simpatico aneddoto sullo scrittore toscano:

"È degli ultimi anni del secolo passato un ricordo faceto di una colazione tenuta a Baroncoli da un gruppo di allegri cacciatori, ospiti di Marianna Ginori. Vi parteciparono i vicini di campagna Giovanni Pelli Fabbroni, Guglielmo Bombicci Pontelli e l'avvocato Claudio Comotto, il Prof. Pellizzari di Firenze, Renato Fucini ed altri buontemponi. L'arguto «Neri Tanfucio»

compilò in latino la lista delle vivande, la cui lettura allietò tutta la brigata. Il Comandante G. Comotto di Colonnata, che ne conserva una copia, ha gentilmente permesso di pubblicare questo scritto scherzoso dell'indimenticabile scrittore toscano.

TURRIS BARUNCULA

Quarto die Octobris MDCCCLXXXVIII

LUCULLI LISTA

Consumatum est

Macarones ad leporis sughillum

Natica prosciugata atque data fumo suis

Fico baruncolensi concomitante

Intintaria aphrodisiaca vitiosae senectuti
[dicata]

Clyptogama in tegamine culinata

Bos Sancti Laurenti martyrìs ad imitatio-
[nem]

Pastura viridis ad numquam onensem

Offa genuensis lucenti clamide saccarifera
[supposita]

Nuces Petro Pellizzario Veneris dilecto
[dicatae]

Bacca Bacchi et alia ovaria pomorum

Lacticina compositio pedeolens montana

Coffea mixta Porcoritto atque Mota

Phalerni, Coecubi, Baruncolique vina
[intercalata]

Barbari liquores

Venena Regiae varia ad libitum

Et sufficit (o soffiaci)

Johannis Massetarum Turrìs culinarum

Torre di Baroncoli/4 Ottobre 1888/Lista di Lucullo/È stato consumato/Maccheroni al sugo di lepre/Prosciutto affumicato/accompagnato dal fico di Baroncoli/Intingoli afrodisiaci dedicati alla vecchiaia viziosa/Funghi cucinati nel tegame/Bove ad imitazione di San Lorenzo martire, ovvero bistecca/Verdura (ad numquam onensem) alla mai — onese/Focaccia di Genova sotto una camicia di lucente zucchero/Noci dedicate a Pietro Pellizzari diletto di Venere/Uva ed altri pomi/Composizione di latticino della montagna pedeolente, ovvero pecorino/Caffè misto di Portorico e Moca/Vini di Falerno, Cecubo e Baroncoli/Liquori forestieri/Vari veleni della Regia (tabacco) a piacere/E basta (o soffiaci)/Giovanni di Masseto cuoco della Torre

Dalla traduzione di questa lista scritta in latino maccheronico, improvvisata fra una portata e l'altra del succolento menù intitolato, non a caso, a Lucullo, il ricco uomo politico romano famoso

per lo sfarzo dei suoi banchetti, esce un Fucini pur sempre arguto e pieno d'ironia, ma un po' diverso dall'immagine stereotipata dello scrittore di bozzetti, cantore del sorriso e dei buoni sentimenti, come ci è stata proposta da una certa critica letteraria nata nell'italietta borghese e benpensante d'allora.

Occorre infatti rilevare come questa paginetta fu buttata giù per puro diletto, nel bel mezzo di una congrega burlona di amici riuniti a banchetto, lontana mille miglia dall'ufficialità degli ambienti letterari e quindi, proprio per questo, con qualche parola in libertà e in conseguenza più genuina e indicativa del carattere dello scrittore. Intendiamoci, non c'è niente di trascendentale in queste sue righe se non qualche malizioso ammiccamento contenuto negli *intingoli afrodisiaci dedicati alla vecchiaia viziosa* di qualche commensale un po' in sù con gli anni o le *noci dedicate a Pietro Pellizzari diletto di Venere*.

Quest'ultimo fu intimo amico del Fucini perché insieme frequentavano la Farmacia del Porcellino, presso le Logge del Mercato Nuovo, dove si radunava per prendere un cordiale e proseguire una discussione letteraria il gruppo di amici che



Ritratto di Renato Fucini, eseguito dal pittore Vittorio Corcos nell'Aprile 1897. Foto tratta da "I Macchiaioli di Renato Fucini". Ediz. Pananti 1985.



Alcuni partecipanti alla cacciata del 4 Ottobre 1888 presso la Torre di Baroncoli, alla quale prese parte anche lo scrittore Renato Fucini. La foto, scattata dal marchese Luigi Torrigiani, apparve a corredo fotografico di un articolo di Giuseppe Comotto sulla rivista venetoria "Diana" n. 24, gentilmente concessa dalla famiglia Belloni Filippi.

faceva capo alla bottega del libraio Franceschini nel vicino Borgo Santi Apostoli. La sua professione di medico presso la clinica dermosifilopatica a Firenze gli costò in questo caso gli strali della satira fuciniana, che dedicò alla sua benemerita professione le *noci* più belle che troneggiavano sul tavolo attorno a cui si erano riuniti tutti quei cacciatori.

Fucini fu dunque un personaggio così: il suo modo di scrivere bonario, quando si poneva al di fuori delle sue ambizioni letterarie, si faceva un po' più incauto, assumendo i toni di certe conversazioni vivaci e alla buona, improvvisate lì per lì, che si sentivan fare nella campagna toscana e da cui ha sempre tratto ispirazione.

È questo il caso anche di una successiva occasione di caccia in cui ebbe a scrivere altri versi che confermano questa sua immagine scanzonata. Ospite ancora della famiglia Ginori, stavolta sull'isola di Montecristo di cui allora erano proprietari, Fucini, fra un riposo e una cacciata, ebbe a scrivere alcuni ricordi che bene ci danno il clima che regnava in quella brigata di amici riunita attorno al marchese Carlo Ginori dalla comune passione cinegetica. Egli racconta con un linguaggio diretto e vivace quegli episodi di caccia, dove certe sfumature di espressione e la sua vena ironica incitano alla lettura mano a

mano che ci si inoltra lungo le pagine di *Acqua passata*, un libro di *storielle e aneddoti della mia vita* come egli stesso lo definisce nel sottotitolo e pubblicato postumo nel 1921 a cura di Guido Biagi.

Fra le tante avventure descritte c'è anche la rievocazione della sua esperienza di navigatore, quando fu costretto ad imbarcarsi sullo yacht Urania per raggiungere gli asperrimi sentieri di caccia della selvaggia isola toscana. Quella forzata crociera sul mar Tirreno deve essere stata per Fucini un autentico tormento, anche se la sua passione venatoria riuscì a sconfiggere l'ancestrale ritrosia che aveva verso il mare. A comandare il veliero del marchese Ginori pare ci fosse un capitano piuttosto timido del mare in burrasca tanto che gli dedicò in versi un *Vademecum del perfetto navigatore* che inizia così:

*"Con tutti i venti,
Il navigare è sempre da imprudenti.
Vento a ponente
Chi salpa dalla riva se ne pente"*

per concludersi poi, dopo una sequenza di altri epigrammi marineschi, con un ultimo saggio avvertimento:

*"Se vuoi esser buon nocchiere
Volgi al mar sempre il sedere"*

Come era avvenuto a Baroncoli, anche sull'isola di Montecristo, Fucini teneva allegra la compagnia di amici con lo spirito burlesco dei suoi scritti improvvisati che trovavano una vera e propria esaltazione attorno ad una tavola imbandita dopo una giornata di caccia. E questi versi, forse, furono scritti anche per farsi perdonare l'uccisione di una fagiana avvenuta durante una *"comoda cacciarella"*, dove gli amici, ognuno per proprio conto, girando per l'isola, si erano impegnati a rispettare gli ammonimenti del marchese Ginori di non tirare alle fagiane perché ancora era il periodo della cova. Fatto sta però, come ancora scrive in *Acqua passata*, nella foga di sparare lo scrittore sbagliò una fagiana per un fagiano, alzatosi improvvisamente dal folto di una macchia di scope. Mortificato, si presentò al marchese Ginori scusandosi per l'accaduto, e questi mostrò comprensione, come fece poco dopo quando un altro cacciatore e poi ancora altri due si presentarono con in mano una fagiana, adducendo su per giù le stesse scuse.

Ma quando arrivarono Arnaldo Pozzolini e l'onorevole Cesaroni che, credendolo una capra selvatica, gli avevano fatto fuori un daino quasi domestico che Carlo Ginori si era portato fino là



La Torre di Baroncoli.

da Doccia, questi esclamò: *“Perdio, se seguitate di questo passo, non so dove andremo a finire! Almeno, anche nel vostro interesse, salvatemi il cuoco!”*

La battuta di caccia che invece Fucini fece a Giogoli, sulle colline poco distanti dai sobborghi meridionali di Firenze, fu assai più modesta, visto che si trattava di tirare ai beccafichi, ma non meno creativa per l'occasione che gli dette di buttar giù qualcun'altro dei suoi versi, ispirati anche stavolta, più che dalla poesia, dall'allegra combriccola di cacciatori e dall'odore di bistecca cotta sulla gratella di un'osteria di campagna sulla strada per Volterra. Ci ricorda l'avvenimento un elzeviro dello scrittore e poeta elbano Mario Foresi che in modo fortunoso mi passò tra le mani mentre sfogliai uno dei tanti librucci accatastati sui banchi del mercato delle pulci. Purtroppo quel pezzo di pagina ingiallito dal tempo non porta né data né riferimento al giornale da cui fu ritagliato, anche se conserva fortunatamente l'integrità dell'intero articolo. Scrive il Foresi a conclusione dell'elzeviro:

“Ecco che io termino con alcuni versi di una poesia che Renato Fucini cacciatore sul serio, lui, scrisse per un giovane medico dopo una giornata cinegetica sui balzi di Giogoli. La scrisse sulla tavola imbandita del buon Paolino, aspettando le paste asciutte che indugiavano; quando la figlia dell'oste le portò, il Marziale pisano la porse al dottor Cesare Capezzuoli, di poi aiuto del celebre

Grocco, adesso direttore dell'Ospedale d'Imola. Ho dovuto nominarlo perché il suo nome augusto è in gioco nei versi. Ne riassumo una ventina. Al comparire del minaccioso Galeno dinanzi una querce ideale popolata di uccelli,

*C'eran lodole starne e calenzuoli,
beccafichi scopàcciole e usignoli,*

niuno di quel convegno alato si mosse; anzi, si voltarono verso lui; la sua apparizione

*Fu un segnale. Ave Caesar, morituri
te salutant, immobili e sicuri,
cantaron tutti a squarciabecco in coro
mentre ei il fucil spianava incontro a loro
Bumm!... Trillò una risata. Un beccafico,
di ramo in ramo, calò giù al nemico
per lo stupor rimasto lì di sale,
si posò sulla canna orizzontale
torse il capino, scosse un po' le penne,
e cinguettò fra ironico e solenne:*

*— Per sterminarci, oh quanti e monti e piani
corri, e cariche sprechi e stanchi cani,
senza che l'ali abbia a un lui sgualcite!
Tutore invece delle umane vite,
appena un disgraziato ti vien sotto,
lo mandi a Belzebù in quattro e quattr'otto.
Si sa che l'uomo è il re degli animali
e vil bestia l'uccel; ma se a te eguali
Esculapi e Nembrotti il mondo aduna,
il nascer beccafichi è una fortuna...*

*Disse e si volse, e rivolò tranquillo
sulla querce che esplose in un gran trillo.
L'arma alzò, al fine, il sanitario mentre
che si tastava le cartucce al ventre...
ma poi se la infilò dietro la schiena
e mosse taciturno verso cena
che randagio dall'alba fino a sera,
aveva vuote la pancia e la carniera.*

E con quest'ultimo aneddoto faccio punto, non senza alla fine immaginare il nostro Fucini vestito in cacciatora di velluto, con la sua pipa di radica accesa, con i cani accucciati sotto la tavola mentre legge con voce pacata, ma con ferma intonazione, le battute di questi suoi versi, che ci danno l'immagine di un uomo innamorato della vita, sostanzialmente felice delle sue sane distrazioni venatorie, consapevole dei suoi successi letterari senza tuttavia perderne la testa, con quell'indolenza propria di certi bell'ingegni toscani che, conoscendosi bene e supponendo la stessa intelligenza anche negli altri, hanno sempre cercato di vivere in armonia con il mondo e in pace con se stessi.

Andrea Ballini

Enrico Caruso a Sesto

Settantuno anni fa, dopo una breve esistenza densa peraltro di trionfi in tutto il mondo, moriva a Napoli Enrico Caruso certamente il più grande e popolare cantante di tutti i tempi.

Aveva soltanto quarantotto anni e, pur avendo conosciuto la gloria, le ricchezze, l'entusiasmo dei pubblici e della critica di tutto il mondo, aveva vissuto, proprio a Sesto Fiorentino, il periodo più felice della sua vita di uomo e di artista.

Aveva esordito nel 1895 e, dopo alcuni anni di gavetta nei teatri di provincia, era approdato ai maggiori teatri iniziando una inarrestabile scalata verso il successo.

Il 1897 fu per Caruso un anno fatidico perché esordì al Massimo di Palermo con "La Gioconda", incontrò per la prima volta Giacomo Puccini e, a Livorno, dove cantava *Bohème* e *Traviata*, conobbe il soprano sestese Ada Giachetti che, più tardi, abbandonando il marito, si sarebbe unita a lui. Nello stesso anno sarà il primo interprete dell'*Arlesiana* di Cilea.

Caruso ha in quel periodo la residenza a Milano ed è lì che nasce Rodolfo il suo primo figlio. È il 1898 e in quell'anno ancora tanti successi e la prima esecuzione della "Fedora" di Giordano. Con i trionfi arrivano anche i denari e il grande tenore, memore delle sue povere origini, trova certezza e sicurezza nell'acquisto di case e terreni. Perciò l'acquisto della Villa I Pini (oggi Villa Gisella) e la Fattoria di Belvedere in Via Dante da Castiglione a Cercina. La Villa è un'antica costruzione del '400 appartenuta ai Deti, ai Del Turco, ai Falconelli, ai Cattani-Cavalcanti, ai Teri e Caruso la amplia aggiungendo, con le stravaganze tipiche dell'artista, alcune sovrastrutture moresche. Il fabbricato fa allora parte del territorio comunale di Sesto Fiorentino e i poderi circostanti arrivano fino all'attuale Piazza Giorgini.

Nel 1904 nasce, alla Fattoria, il figlio Enrico jr. La carriera di Caruso, uomo e padre felice, procede sempre più trionfalmente in Italia e



Autocaricature di Enrico Caruso tratta dal volume "Caruso's caricatures", edizioni Dover.

all'estero. Già alla fine del secolo il suo compenso è di L. 12.000 mensili. Nel 1901 aveva avuto una delusione dal pubblico di Napoli ed aveva fatto il giuramento, mantenuto, di non cantarci mai più. Nel 1902 aveva interpretato per primo l'*Adriana Lecouvreur* di Cilea e inciso i suoi primi dieci dischi che, ancora oggi, testimoniano della sua

ineguagliabile voce e dei suoi irripetibili accenti interpretativi.

Sulla permanenza sestese di Enrico Caruso corrono molte leggende. Si dice che un mattino venisse a Sesto per sbrigare alcune pratiche in Comune e, riconosciuto, fosse stato invitato a visitare la sede dell'Accademia dei Solerti. Si dice anche che, una volta, venuto a conoscenza che una piccola trattoria posta nell'attuale Via R. Giuliani era in un momento di grave crisi vi si fosse recato una sera a cantare facendo sì che la gente richiamata dalla sua bella voce accorresse a bere e mangiare risollevando le sorti del povero esercente.

Si dice anche che in Cercina fece pitturare di celeste le case coloniche annesse alla Fattoria, forse per ricordo del mare della sua Napoli ed infatti in alcune case della zona è facile veder affiorare, sotto l'intonaco, delle chiazze celesti.

È inoltre assai verosimile che in quel periodo abbia incontrato il compositore sestese Renato Brogi che gli dedicò una romanza dal titolo "Serenata al Convento" su versi di L. Sbragia.

In una stanza delle Villa, oggi casa di cura per anziani, vi sono due ritratti ad affresco sulla parete che riproducono il grande tenore nel Rigoletto e nell'Adriana Lecouvreur. Al disotto dei ritratti sono ben visibili le scritte "Gr. Uff. Enrico Caruso in Rigoletto" e "Gr. Uff. Enrico Caruso in Adriana Lecouvreur" e non possono essere anteriori al 1903 perché è in quell'anno che il Re conferì all'artista il titolo di Grand'Ufficiale per benemerienze artistiche.

È certo che il grande tenore non si era innamorato soltanto della sestese Ada Giachetti ma anche di Firenze e dei suoi dintorni perché nel 1904 acquistò anche la Villa Bellosguardo a Lastra a Signa, dove più tardi sarebbe finito in modo drammatico il suo grande amore.

Nel 1907, tradito dalla sua compagna, lasciò quasi definitivamente l'Italia per stabilirsi in America dove, più tardi, contrasse matrimonio con Dorothy Benjamin che gli dette la figlia Gloria. È lecito però pensare che in mezzo ai trionfi, ai viaggi artistici, alle tante incisioni discografiche, il suo pensiero sarà tornato spesso al dolce panorama toscano, al primo grande amore, ai figli in tenera età e noi che spesso passiamo davanti a quella Villa in Via delle Panche non possiamo non immaginare il fascino della sua splendida voce che risuona fra quelle vecchie mura.

Aldo Reggioli

Al celebre Tenore
Comm. ENRICO CARUSO

N° 2819 (Originale)
Soprano o Tenore

net. Fr. 2,00

N° 2820
Mezzo-Soprano o Baritone

Prop. degli Editori per tutti i paesi

EDIZIONI BRATTIC
FIRENZE SIENA
Via Martelli 7 Via di Città 15

Tutti i diritti di riproduzione, traduzione e trascrizione sono riservati

Frontespizio dello spartito musicale di "Serenata al Convento" che il musicista sestese Renato Brogi dedicò a Enrico Caruso.

L'Autore ringrazia la Signora Clara Cresci per le preziose notizie cronologiche

I muri poderali nella trama viaria della periferia fiorentina

Nella suggestiva incisione di Giuseppe Zocchi, con la veduta di Firenze dal Convento dei Padri Cappuccini di Montughi, stampata nel XVIII secolo da Giuseppe Allegrini, abbiamo un'efficace documentazione di come si presentava, in quell'epoca, il territorio agrario in prossimità della cerchia delle mura di Firenze a nord-ovest della città (1).

Infatti, la vasta area che figura in primo piano come rappresentazione della zona estesa, grosso modo, fra il Ponte Rosso e la zona di Santo Jacopino, per quanto è possibile giudicare dalle poche costruzioni che figurano inserite in quell'ambiente e dalla distanza fra i vari fabbricati colonici, doveva essere in quel tempo scarsamente popolata. La distesa dei campi bene ordinati suddivisi da filari di rade e scarne alberature, disposti secondo un'orditura per linee ortogonali, è manifestamente aderente all'antica centurazione romana impostata appunto secondo i due principali assi contrapposti e per linee a questi parallele: il "cardo massimo" orientato nord-sud ed il "decumano massimo" da est ad ovest (2).

In questa orditura, nella quale immediatamente risalta la simmetria, fa solo eccezione la tortuosità di un fossato, delimitato da un doppio filare di piante che staccandosi dal colle di Montughi taglia, sulla destra, la pianura per scaricare più a valle le acque in qualche torrente affluente dell'Arno.

Dalla parte opposta si può invece osservare la "Strada maestra" corrispondente all'attuale via Vittorio Emanuele II°, rappresentata come un nastro sinuoso sul limitare della base del colle alla cui sommità alcuni personaggi, in costume dell'epoca, stanno osservando il panorama che si presenta loro dal piazzale antistante la chiesa dei Padri Cappuccini di Montughi.

Questa strada, che tuttora unisce la zona del Ponte Rosso con Rifredi ricalcando il tracciato dell'antica via consolare Cassia (3), con direzione verso Sesto e Prato, appare nella bella incisione

dello Zocchi, frequentata da carriaggi e viandanti, rappresentati mentre percorrono quella sede viaria delimitata a valle e a monte da un muro a vela di recinzione poderale. Nel lato verso la collina, la struttura muraria che ha, in taluni tratti, presumibile funzione di contenimento del terreno soggetto ad invadere il piano stradale in occasione di ogni forte acquazzone, figura punteggiata da alcune piccole costruzioni, forse qualche oratorio o tabernacolo.

Il disegno, datato attorno al 1744 è particolarmente significativo, per quanto riguarda le condizioni ambientali della periferia fiorentina e ci permette di comprendere meglio l'origine e il successivo sviluppo di quei percorsi stradali, per la massima parte racchiusi fra alti muri di recinzione, così frequenti nella zona collinare ma non completamente assenti anche nelle zone di pianura dove sovente delimitano i percorsi attraverso le più piccole borgate rurali.

Se consideriamo infatti le località più distanti dalla città, quali Rifredi, Castello, Quinto, Colonnata e Sesto, i cui agglomerati abitativi hanno, in taluni casi, preso nome dalla distanza da Firenze, misurata in miglia romane, lungo la via consolare Cassia, (che serviva a congiungere il capoluogo toscano con Prato, Pistoia, Lucca e Luni) è proprio nella porzione più antica di questi luoghi che appare facile rintracciare percorsi stradali, ad andamento generalmente tortuoso, serrati fra muri di recinzione poderale, alla sommità dei quali sovrastano spesso i rami rugosi e le fronde degli ulivi, oppure si scorgono le affusolate punte dei cipressi.

Com'è stato in proposito osservato, le grandi linee della centuriatio "condizionano sovente a tutt'oggi l'orientamento dei campi e dei filari, come il tracciato dei confini e delle vie vicinali: sicché persino le più moderne opere di bonifica o di sistemazione del suolo debbono talora inserirsi in questo quadro prestabilito ed adeguare ad esso le proprie forme" (4). Lo sviluppo dei percorsi

stradali pedemontani è risultato invece poco influenzato da questo ordinamento ed ancor meno quelli collinari o montani soggetti non alle ferree regole stabilite dall'agrimensore romano bensì, evidentemente, dalle condizioni orografiche del suolo.

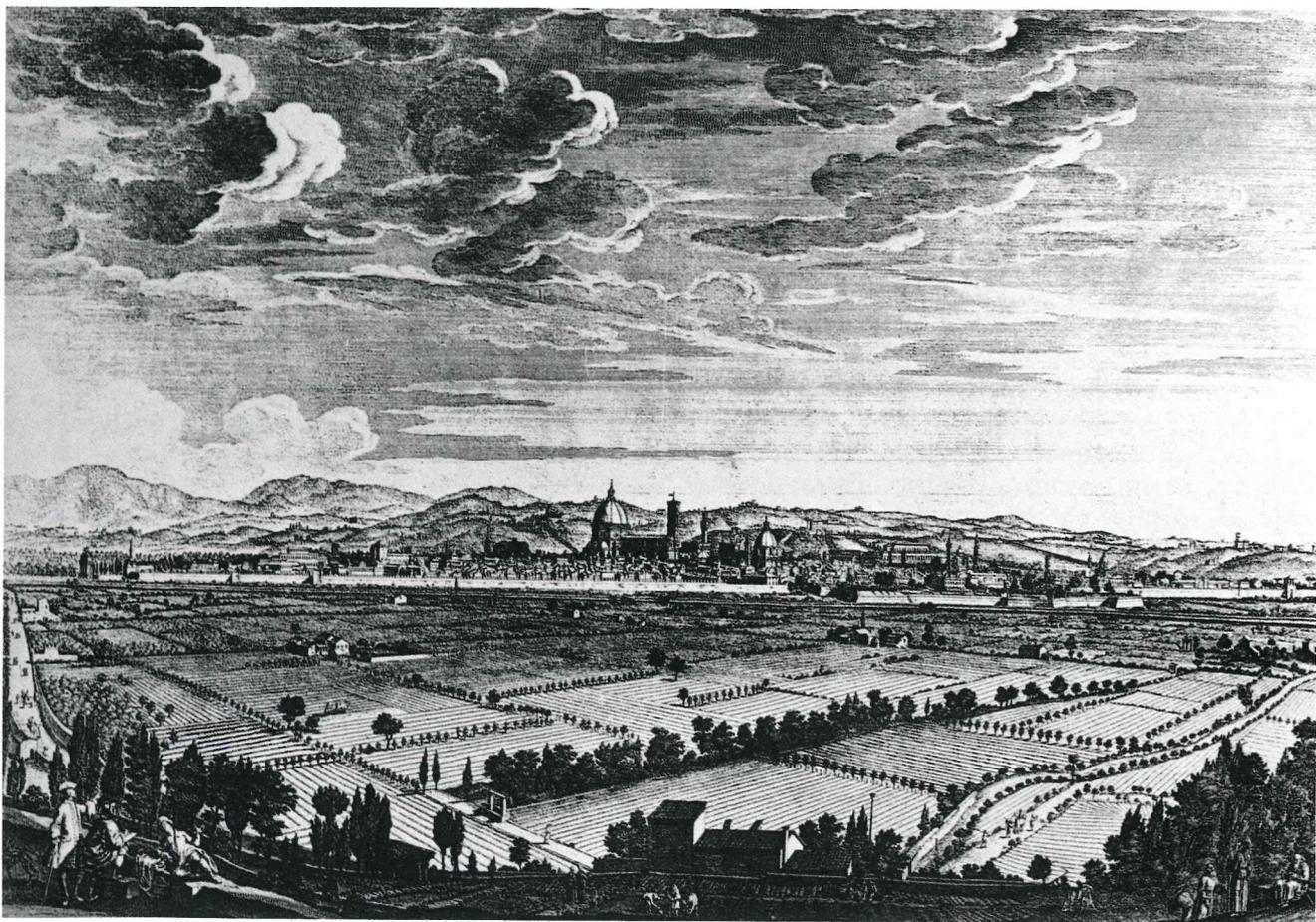
Altro elemento importante per comprendere la genesi della formazione e dello sviluppo della rete viaria "murata", ossia racchiusa entro due cortine murate continue, fu l'iniziale necessità di assicurare a quelle ville o case da signore, con tanta dovizia elevate nel territorio fiorentino (5), fra il XV e il XVI secolo, come espressione del grande benessere raggiunto da determinate famiglie dedite alle attività mercantili e bancarie, uno spazio o meglio un esteso appezzamento di terreno, cintato da un muro, posto adiacente all'abitazione dov'era possibile coltivare degli erbaggi, piante da frutta e piante esotiche nonché trascorrere qualche ora di riposo all'aperto e al riparo da sguardi indiscreti.

Se nel territorio delle attuali frazioni comunali fiorentine quali Careggi, Quarto e Castello è

tuttora possibile percorrere lunghi tratti di strada serrati fra gli alti muri delle vie "murate" (6) ciò dipende dalla "particolare disposizione geografica delle ville e delle residenze da signore della zona, tutte situate in prossimità delle famose dimore granducali, [...] ville che favorirono nei secoli un costante processo di accentramento dei dignitari di corte e delle loro famiglie" (7).

In queste località i recinti murati non furono tuttavia limitati al ristretto spazio dell'orto annesso alla signorile residenza ma compresero anche i vasti parchi e la macchia sempre verde del "selvatico" come ad esempio nella villa del "Vivaio" e della "Petraia", attraenti possessi della casa regnante dei Medici.

Senonché, all'interno delle medesime zone cintate non era rara la formazione, attorno ad una limitata porzione di terreno, di una ulteriore muraglia per racchiudere il "giardino segreto, il regno aulente delle erbe aromatiche, dei fiori smaglianti e caduchi, delle essenze tossiche" (8), come nel caso appunto della villa granducale del "Vivaio", ora degna sede dell'Accademia della



Come appariva, nel XVIII secolo, la zona agricola a nord-ovest di Firenze, compresa fra la cerchia murata, che ancora delimita la città e Rifredi, vista dal colle di Montughi.

Crusca, sul cui fianco occidentale dell'edificio esiste ancora tale recinto, oggi ridotto purtroppo ad altri usi.

Quel denso reticolo viario così ricco di ricordi storici e di rievocazioni pittoriche e poetiche, tuttora percorribile sulle colline fiorentine dove, per lunghi tratti, le sedi stradali sembrano un corridoio a cielo aperto, dalle pareti simili ad arazzi per i fantasiosi graffiti tracciati sulla calce fresca degli intonaci ormai secolari⁽⁹⁾, preesisteva tuttavia molto prima che assumesse questa particolare e suggestiva struttura. Inizialmente la sede stradale fu certamente priva di muri di cinta e tutt'al più perimetrata da arbusti spinosi oppure delimitata dai caratteristici muri in pietrame, elevati senza malte di collegamento, detti per questo, quasi con disprezzo "muriccie".

Le Piante dei Capitani di Parte Guelfa, della fine del XVI secolo, esistenti presso l'Archivio di Stato di Firenze, ci offrono in proposito, un'ampia e dettagliata documentazione, la quale, relativamente a queste zone da noi considerate, cioè per quelle dei vari popoli o parrocchie comprese fra Firenze e Sesto Fiorentino, ci precisano persino la larghezza e la lunghezza dei singoli percorsi viari⁽¹⁰⁾.

In conseguenza, si può presumere che all'origine della formazione della strada murata, nel XV e XVI secolo, vi sia stata una casuale contrapposizione dei muri elevati a difesa di un orto o di un parco annesso ad una residenza di campagna, dirimpettaia sulla medesima sede viaria, ad una analoga struttura muraria; ma risale principalmente al periodo successivo la diffusione di questo tipo d'impianto stradale. Ciò avviene in concomitanza con l'affermarsi del processo di conversione dei capitali, in possesso delle principali famiglie fiorentine, dall'attività mercantile e bancaria in quella a prevalente carattere agricolo, che trova inizio con la fine del Cinquecento per raggiungere poi, "con un alternarsi di riprese e di decadenze"⁽¹¹⁾, il massimo sviluppo nel Settecento e nell'Ottocento.

È da quest'epoca che nasce l'esigenza di proteggere anche i poderi dall'intrusione di persone estranee, particolarmente in quelle zone più popolate da individui alieni dall'attività agricola o di abitanti dediti a varie forme di piccolo artigianato⁽¹²⁾. A questo proposito è appunto emblematico quello che risulta da una indagine condotta presso l'Archivio Comunale di Sesto Fiorentino, circa le richieste di concessione a costruire muri di cinta a vela poderali, che presentano, dall'inizio dell'Ottocento, un progressivo incremento in parallelo con l'aumento della popolazione locale, sempre più attiva nel settore manifatturiero e in quello commerciale⁽¹³⁾.



L'aspetto di una via "murata" (via Cafiero già via del Paradisino) a Colonnata, prima dell'attuale sistemazione. Nella recente realizzazione dell'ampliamento della sede stradale è stato provveduto a salvaguardare parte di questo caratteristico percorso stradale.

Queste richieste riguardano prevalentemente la zona pedemontana dove si addensano varie residenze signorili di campagna, in una delle quali ha trovato origine e sviluppo, dal 1737, la celebre Manifattura ceramica di Doccia, fondata da Carlo Ginori, la quale nella seconda metà dell'Ottocento ha già assunto dimensioni notevoli assicurando il lavoro ad alcune centinaia di maestranze. È precisamente nei primi decenni dell'Ottocento, che alcuni fra i maggiori proprietari terrieri della zona ravvisano la necessità di tutelare più efficacemente i perimetri che delimitano i loro possedimenti agricoli caratterizzati fino a quel tempo tutt'al più dall'orto murato di antica formazione, del quale tuttora esistono diversi esempi come quello della villa Villorosi (ex villa della Tosa) a Colonnata, oppure l'ex giardino della villa Giorgi De Pons in via Contini o il recinto tergaie del palazzetto Paoletti situati ambedue nel centro urbano di Sesto. Più a valle, con un identico impianto sussiste ancora il giardino recinto dell'antica villa Barbieri nel borgo rurale di Salimbosco, quello

della ex villa Targioni in Val di Rose ed infine l'ex parco della villa-fattoria detta di San Lorenzo al Prato, recente acquisizione della pubblica Amministrazione di Sesto Fiorentino.

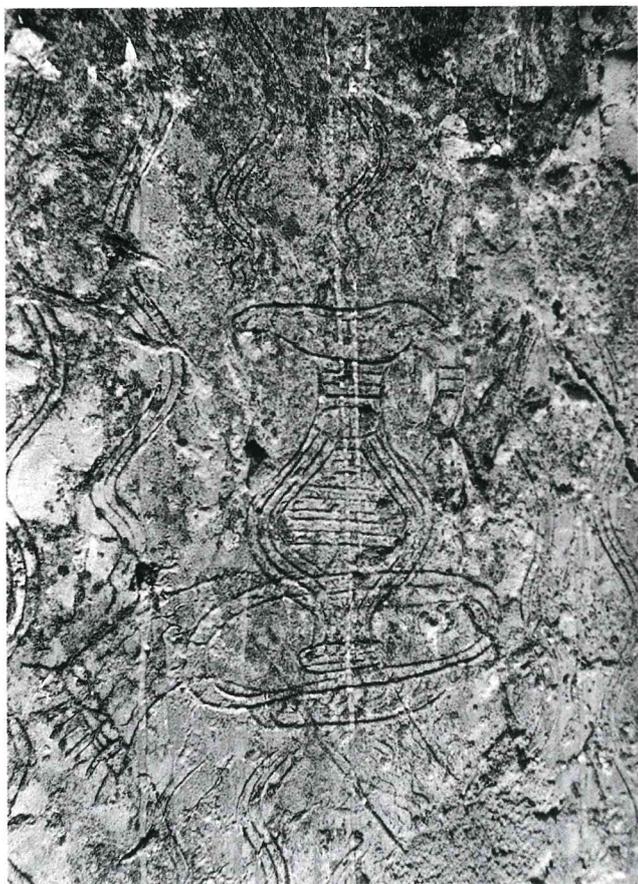
Dall'esame appunto delle varie autorizzazioni concesse dal Comune di Sesto per elevare i muri di cinta poderali, nel corso dell'Ottocento, vediamo come più frequenti siano le richieste per recingere porzioni di aree agricole poste a valle dell'abitato urbano, dove, nei nuclei abitativi sparsi, di antica formazione, sono tuttora esistenti tratti di muri poderali elevati nel secolo scorso sul bordo della vecchia trama viaria, che dovrebbero essere preservati da quell'indiscriminata demolizione che ha caratterizzato questi ultimi decenni, in attuazione ad una urbanizzazione per molti aspetti selvaggia.

A questo proposito è apprezzabile il modo con il quale si è potuto conservare mediante un accorto restauro la porzione della via di Camporella, per quella parte più settentrionale, dove questa aveva mantenuto il carattere di strada murata, nel tratto d'immissione nell'altra via, con analoghe caratteristiche, detta in antico via dei

Logi e attualmente via Ugo Bassi.

Altrettanto positivo il criterio seguito nel recente ampliamento della sede stradale di via Cafiero che ci ha lasciato almeno il ricordo del caratteristico impianto stradale indicato nell'Ottocento come via del Paradisino, delimitato dai muri campestri e dalle sobrie linee dell'edificio rurale annesso alla villa conosciuta tuttora con il nome che ha distinto nel passato questa strada di antichissima formazione come la già ricordata via di Camporella, ambedue documentate nella pianta del popolo di San Romolo a Colonnata dell'atlante topografico più antico di Europa, quello della Magistratura dei Capitani di Parte Guelfa che fra il 1582 e il 1586 fece eseguire un capillare censimento descrittivo e cartografico di tutta la viabilità dello Stato fiorentino.

Marcello Mannini



Graffiti nel muro poderale dell'antica via del Goraio, ora via degli Strozzi (Quinto).

Note

1. Pressoché tutte le borgate al di fuori della cerchia delle mura di Firenze a nord dell'Arno, da Novoli e Coverciano, furono comprese, con provvedimento della Repubblica Fiorentina dell'anno 1423, nella Podesteria di Fiesole e Sesto. Tale ordinamento restò valido fino all'attuazione delle Legge Granducale del 30 settembre 1772. (Cfr. M. Mannini, *Le Podesterie di Fiesole e Sesto dal XV al XVIII sec.* Firenze 1974, p. 27).
2. M. Lopes Pegna, *Firenze dalle origini al Medioevo*, Firenze 1971, p. 55.
3. M. Lopes Pegna, *op. cit.*, p. 220.
4. E. Sereni, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Bari 1972, p. 52.
5. L. Gori Montanelli, *Architettura rurale in Toscana*, Firenze 1974, p. 11.
6. A nord-ovest di Firenze si trovano varie strade "murate" le quali mantengono tuttora le loro singolari caratteristiche (Cfr. AA.VV., *Castello, campagna medicea periferia urbana*, Firenze 1984, p. 56).
7. M.P. Mannini, *La decorazione in villa tra Sesto e Castello nel XVI e XVII secolo*, Sesto Fior.no 1979, p. 6.
8. C. Conforti, *Il giardino della villa Medici a Castello*, in AA.VV. *Castello... op. cit.* Firenze 1984, p. 56.
9. L. Bartoli, *Le strade del contado fiorentino e la magica astrazione dei muri graffiti*, Firenze 1981, p. 24.
10. M. Mannini, *Le strade e i popoli della podesteria di Sesto nel XVI secolo*, Firenze 1991.
11. L. Gori Montanelli, *op. cit.* Firenze 1974, p. 16.
12. Il furto di prodotti agricoli da parte dei coloni a danno di altri coloni non era frequente; invece la popolazione più povera, i pigionali dediti ai lavori precari e stagionali, cercava spesso di procurarsi, ad esempio, con la raccolta dell'erba lungo le strade e le macchie, un misero introito. A

questo proposito è significativo un documento dell'Archivio Comunale di Sesto Fior.no (Vol. VI, *Atti Magistrali*, cc. 18v, 19r) in data 12 maggio 1769, relativo alla proibizione, su domanda del Duca Salviati e di altri proprietari terrieri, "... ai pigionali dei popoli di Sant'Iacopo a Querceto, San Romolo a Colonnata, di Santa Maria a Morello e d'altri popoli, di portarsi in veruna parte di Valdimarina e Monte Morello, dove sono i beni dei suddetti, a falciare fieno e altre opere".

La proibizione richiesta fu in quella occasione saggiamente respinta dai rappresentanti il Consiglio della Podesteria di Sesto con questa motivazione: "... *considerato che la domanda proibizione da farsi ai pigionali dei suddetti popoli di potersi portare in veruna parte delle suddette Provincie di Valdimarina e di Monte Morello che sono di una vastissima estensione sarebbe di notevole pregiudizio a tanti poveri che vanno a procurarsi il loro sostentamento, a far l'erba tanto nelle terre boschive et incolte, quanto lungo le strade e macchie, il che non è di pregiudizio alcuno dei proprietari. Perciò non aderirono ne a detta supplica ne alla suddetta domandata proibizione generale alle suddette Provincie di Valdimarina e Monte Morello, ma bensì che venga ai suddetti pigionali e altri proibito a poter entrare a falciare erba e fieni nelle terre prative dei suddetti supplicanti circoscritte nel territorio delle suddette Provincie di Valdimarina e Monte Morello. E tutto con loro partito di voti sette tutti contrari*".

13. Da un sommario spoglio delle concessioni a costruire riportate nella raccolta degli *Atti Magistrali* dell'Archivio

Comunale di Sesto, abbiamo trascritto varie autorizzazioni ad elevare muri a vela poderali, quali:

Vol. 12, in data 7-5-1827, carta 260 r, a Gaetano Corsi, in via del Pantano o Rimaggio.

Vol. 14, in data 14-5-1831, carta 27 r, a Carlo e Lorenzo Corsi, in via della Gora.

Vol. 19, in data 27-6-1846 carta 14 v, a Luigi Masi, via Macia e del Lippi.

Vol. 26, in data 1-7-1852, al Principe Anatolio Demidoff, in nuova via di Quarto (ora via Pietro Dazzi).

Vol. 28, in data 21-3-1859 a Vincenzo Corsi in strada Maestra Pratese.

Vol. 28, in data 3-12-1859 a Vincenzo Ginanneschi in via Quintigiana (ora via di Castello) e via della Castellina (ora via del Bronzino).

Vol. 28, in data 21-4-1860 a Cesare Corsi in via di Pantano o Rimaggio.

Vol. 28, in data 30-6-1860 a Giuseppe Betti in via dei Redini, via del Cuoco, via dell'Olmo.

Vol. 29, in data 3-12-1859 ai Signori Fratelli Corsi in via di San Lorenzo al Prato (ora via degli Scardassieri).

Vol. 29, in data 6-2-1861 all'avvocato Vincenzo Carlesi in via del Casato o Val di Rose.

Vol. 29, in data 3-7-1861 al Sig. Gatteschi Ferdinando lungo la strada di Querceto (ora via padre Eligio Bortolotti).

Filza n° 55 — Edilità, dal 1866 al 1867, ... in data 30 settembre 1867 autorizzazione a Vincenzo Corsi fu Gaetano a modificare il muro di cinta della villa di San Lorenzo al Prato.



L'ingresso ottocentesco alla viottola poderale di accesso, in prossimità di piazza della Chiesa, alla villa di San Lorenzo al Prato. L'impianto murario fu abbattuto nel 1962 per realizzare via G. Cavalcanti.

Danilo Innocenti, un atleta sestese

La delibera approvata qualche tempo fa dal Consiglio Comunale per intitolare a Danilo Innocenti il nuovo Stadio per l'Atletica Leggera di Quinto, ha fatto certamente piacere a tutti i Sestesi e in particolare agli sportivi.

Già in passato l'Amministrazione Comunale aveva deciso di dare il nome di questo nostro grande Atleta alla strada posta sul retro del vecchio Stadio Comunale e che collega via di Calenzano al Viale Pratese. Dopo tali riconoscimenti ufficiali abbiamo ritenuto opportuno dedicare queste righe all'Innocenti per farlo conoscere ai più giovani, per ricordarlo a chi l'ha conosciuto ed anche per chiarire alcune inesattezze apparse sulla stampa circa le sue origini e la sua attività sportiva.

Danilo Innocenti, (Piccio per gli amici) nacque a Sesto il 27 marzo 1904 e lavorò fino da ragazzo nella bottega del padre Giuseppe, bottega di un caratteristico artigianato scomparso da decenni: la creazione di figurine di zucchero dai vari colori che prendevano rapidamente forma su grandi fogli di carta pergamena; venivano poi vendute una per una nei bar e sui banchi degli ambulanti di dolciumi.

La bottega di Pellone (era questo il soprannome di Giuseppe Innocenti) era in Piazza della Chiesa fra il forno del Relli e il Circolo Parrocchiale dove aveva sede il Gruppo Sportivo Cattolico sorto nel primo dopoguerra e che si dedicò inizialmente alla Ginnastica e al Podismo e più tardi all'Atletica Leggera. Facevano parte del G.S.C. alcuni giovani che ottennero buoni risultati in campo provinciale e regionale. In particolare ci piace ricordare Alberto Focardi, Alessandro Fossi, Vinicio Mattolini, Delfo Paoletti. Ma fra tutti emerse Danilo Innocenti che già a vent'anni ottenne le prime affermazioni di un certo valore.

Tutte le discipline atletiche si confacevano al suo fisico e al suo temperamento: dalle corse campestri e su strada, alle varie gare in pista, ai lanci ed ai salti e in particolare al salto triplo (in

questa specialità fu terzo ai Campionati Assoluti di Napoli nel 1926) e a quello con l'asta.

Sesto allora non aveva alcun impianto sportivo (solo il campo di calcio del Viale Ferraris) e per consentire a Piccio di allenarsi fu improvvisata, nel giardino parrocchiale, una precaria pedana per il salto con l'asta. Fu qui che il futuro Olimpionico di Berlino rinforzò i suoi muscoli ed affinò la sua tecnica che tanti successi e soddisfazioni doveva dargli per quasi vent'anni.

Nel 1926 vinse il titolo Italiano Juniores e batté clamorosamente a Modena l'allora Campione e Primatista Italiano Lambiasi. Questa sua impresa entusiasmò gli sportivi di Sesto che prontamente organizzarono una riunione di soli salti, nel giardino della Villa Giorgi de Pons (ora Cinema Grotta). In quella festosa giornata Danilo vinse naturalmente la gara dell'asta e migliorò il primato toscano del salto in alto da fermo.

L'anno successivo a Bologna, (il 18/9/27) vince il Campionato Italiano Assoluto ed ottiene il nuovo Primato Nazionale che migliorò per altre sette volte, fino a valicare alle Olimpiadi di Berlino del 1936 il "muro" dei Quattro metri, ritenuta misura di notevole rilievo internazionale.

Nell'ottobre dello stesso anno portò il primato a m. 4.01.

Naturalmente confrontare le misure di allora con quelle odierne non avrebbe senso, perché le une e le altre sono state realizzate in contesti del tutto differenti fra loro. Ogni Atleta, così come ogni uomo in generale, deve essere giudicato sul "metro" del suo tempo.

Basti solo ricordare che "Piccio" aveva ormai 32 anni e che l'asta era una grossa, pesante e rigida canna di bambù, ben diversa da quegli attrezzi di fibra che vennero in seguito, vere ed autentiche fionde.

Nessun altro specialista di questa gara restò ai vertici nazionali per tanto tempo e mantenne così a lungo il primato Italiano.

Il 1 ottobre 1927 le autorità politiche sciolsero

tutte le Società sportive locali che furono convogliate in un unico sodalizio, l'A.R.S. = Associazioni Riunite Sportive. Fu così che Piccio passò alla Giglio Rosso di Firenze, una delle maggiori Società Sportive nazionali, e contribuì in maniera determinante alla conquista di cinque titoli italiani di società.

Dal 1927 al 1938 vinse dieci titoli italiani assoluti, detenne il primato nazionale della specialità dal 1928 al 1938, fu 27 volte nazionale, si classificò 6° ex-aequo alle Olimpiadi di Berlino. Partecipò a due Campionati Europei; vinse due titoli ai Campionati Inglesi. Ottenne oltre duecento vittorie.

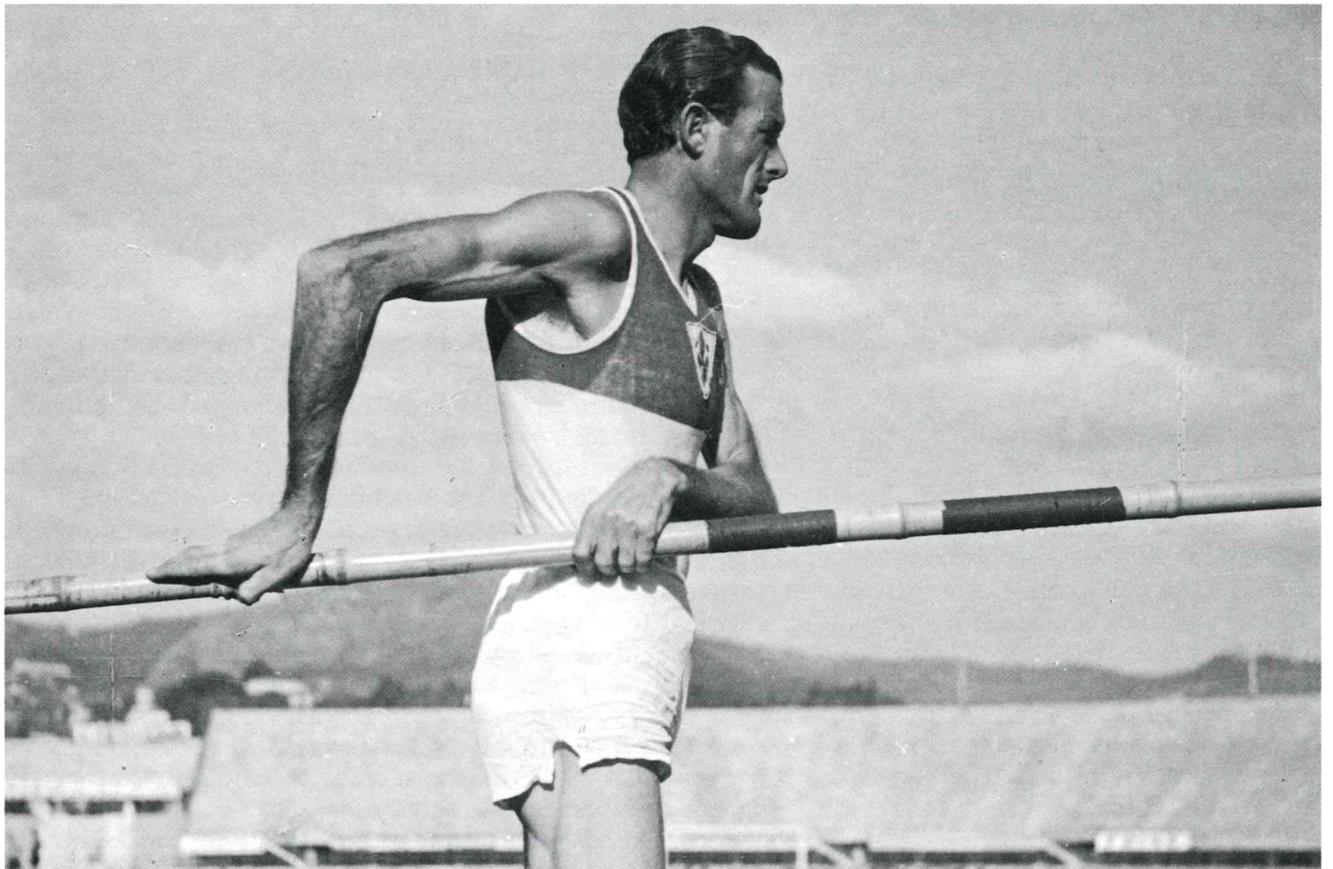
Come abbiamo già detto era un campione completo e lo dimostrò quando ormai trentenne fu terzo ai Campionati Italiani Assoluti di Decathlon e 5° due anni dopo. Continuò a gareggiare con buoni risultati fino al 1943 quando le vicende belliche fecero sospendere ogni attività sportiva.

I successi e le popolarità di Danilo Innocenti nella difficile disciplina del salto con l'asta, la gara più tecnica e più "innaturale, fra le tante dell'Atletica Leggera, indussero un gran numero di giovani sestesi a dedicarsi a questa specialità sia nel periodo fra le due guerre, sia dopo il 1945.

Sono da ricordare Rolando Guarducci (il Tintore) classe 1919, azzurro nel 1941 e Renzo Poggiali, classe 1925, Campione Italiano terza serie. Per molti anni Atleti Sestesi figurarono nelle graduatorie nazionali dei primi dieci "astisti".

Danilo Innocenti morì a 45 anni il 26 maggio 1949 quando ancora poteva dare molto allo Sport Atletico per esperienza, competenza e serietà. Riposa nel cimitero delle Porte Sante a S. Miniato al Monte, a poche centinaia di metri da quel campo della Giglio Rosso dove per vent'anni si allenò, gareggiò, vinse ed insegnò ai giovani la più bella e spettacolare disciplina dell'Atletica Leggera.

Vinicio Tarli



Danilo Innocenti.

Attività della Biblioteca

Note introduttive per l'Assemblea dei soci della Società per la Biblioteca Circolante

Al 31 dicembre 1991 i soci iscritti risultavano 2952: nel corso del 1991 ci sono state 300 nuove ammissioni, 113 dimissioni, 10 tra decadenze e decessi. Col 1° gennaio 1992, insieme all'attivazione del sistema informatizzato per il prestito dei libri da parte della Biblioteca Pubblica, è stato adottato dalla Società per la Biblioteca Circolante il servizio computerizzato di gestione del corpo sociale.

Al momento, si avverte l'esigenza dell'acquisizione di un computer terminale, che possa consentire l'aggiornamento in tempo reale e la stampa annuale del catalogo, suddiviso per categorie ed eventualmente per soggetto. Il catalogo è stato già più volte stampato e distribuito ai soci nel corso della vita della Società, ma ora una ulteriore stampa risulterebbe impossibile, sia per il rapido superamento sia per il notevole costo.

Nel 1991 la Società ha acquistato 406 opere e ne ha ricevute 895 in donazione; in totale ha acquistato 1301 opere per complessivi 1375 volumi. Delle opere acquistate dal settembre al dicembre 1991, sia dall'Amministrazione Comunale sia dalla Società per la Biblioteca Circolante, indichiamo il numero per ciascuna categoria:

AMMINISTRAZIONE COMUNALE

- 000 - Opere generali: 1
- 100 - Filosofia: 1
- 500 - Scienze matem., fisiche e natur.: 2
- 600 - Medicina e Tecnologia: 2
- 700 - Arte: 1
- 800 - Letteratura: 5
- 900 - Storia e Geografia: 4.

Da segnalare anche l'acquisto dei seguenti volumi a completamento di grandi opere:

- Atlante delle forme ceramiche*, V. 2, Treccani;
- Enciclopedia dell'arte classica e orientale*, Treccani;
- Grande dizionario enciclopedico*, Utet;
- Novecento filosofico e scientifico*, Marzorati;
- Vocabolario della lingua italiana della enciclopedia Treccani*.

SOCIETÀ PER LA BIBLIOTECA CIRCOLANTE

- 000 - Opere generali: 8
- 100 - Filosofia: 8
- 300 - Scienze sociali e Diritto: 14
- 500 - Scienze matem., fisiche e natur.: 6
- 600 - Medicina e Tecnologia: 12
- 700 - Arte: 13
- 800 - Letteratura: 71
- 900 - Storia e Geografia: 24

Complessivamente, al 31 dicembre 1991, con i 37.916 volumi della Società e i 9.347 dell'Amministrazione Comunale, la Biblioteca Pubblica di Sesto F.no dispone di 47.263 volumi.

Il prestito annuale, con un movimento di 12.270 opere, è rimasto pressoché stazionario rispetto al 1990; l'affluenza alle sale di lettura in sede è invece decisamente aumentata, ponendo così un urgente problema di spazi. Si avverte anche la necessità di condurre una indagine sulla consistenza qualitativa del patrimonio librario, già iniziata dalla nostra commissione acquisto libri, ed un'altra sul servizio del prestito, al quale partecipa giornalmente, nel pomeriggio, un gruppo di soci volontari. A fronte di questa situazione, l'Amministrazione Comunale non ha ancora provveduto al rinnovo del Comitato di gestione della Biblioteca Pubblica, previsto dalla convenzione stipulata a suo tempo con la Società per la Biblioteca Circolante.

Ai donatori di libri e a tutti coloro che, con i loro contributi, consentono la pubblicazione del presente bollettino va un sentito ringraziamento.

Ai soci, specialmente giovani, che affollano le sale di lettura, un invito a partecipare all'Assemblea annuale e a collaborare, unendo la loro disponibilità a quella del Consiglio, per il miglioramento dei servizi e l'aggiornamento costante dei mezzi, nel rispetto di una tradizione che la nostra Società è riuscita a mantenere e sviluppare anche nei periodi più difficili.

Brunello Danti

Novità in biblioteca: l'informatizzazione del prestito

Non è certo una novità di poco conto quella che hanno trovato i cittadini di Sesto che si sono recati in biblioteca agli inizi del 1992.

È proprio il caso di dire "anno nuovo-vita nuova" o meglio prestito nuovo.

Infatti in fase sperimentale già alla fine dell'anno '91 e "a regime" dal gennaio 1992, la biblioteca di Sesto ha inaugurato il prestito automatizzato. Non più cedoline da riempire manualmente, non più schedari per archivarle, ma un archivio computerizzato di tutti gli utenti e di tutti i volumi e una tessera da utilizzare tutte le volte che si richiede in prestito un libro.

Un funzionamento molto semplice, che somiglia a quello usato nei supermercati, ogni lettore ha un codice a barra segnato sulla sua tessera e così ogni libro, tramite una penna ottica si legge il bar-code del lettore e quello del libro, ed è fatta! Il programma informatico usato (software TINlib) permette inoltre di prenotare i libri già in prestito, di fare solleciti agli utenti che sono in ritardo con la restituzione, di fare statistiche sulla quantità e la qualità dei prestiti. Molti si domanderanno perché un sistema così utile e così moderno non fosse stato adottato da prima. E la risposta è che per arrivare a questi risultati ci sono voluti anni di lavoro, per immettere i dati relativi ai circa 40.000 volumi presenti in biblioteca, secondo gli standard biblioteconomici internazionali, per dotare ogni libro del relativo bar-code.

Certo oggi possiamo non solo esser fieri di aver un prestito automatizzato, ma anche un catalogo computerizzato completo almeno per autore e titolo. Molta strada resta ancora da compiere su questo versante perché sarebbe necessario provvedere a dotare la biblioteca di video da mettere a disposizione dell'utente per le ricerche dei volumi. E procedere inoltre alla soggettazione di tutto il materiale. Un'impresa tutt'altro che facile perché tradurre in stringhe di soggetto controllate il contenuto di un volume è comprensibilmente

complesso. Si consolino comunque gli utenti perché presto sarà possibile ricercare un volume anche tramite le singole parole del titolo.

Il software TINlib prevede infatti "l'esplosione" delle parole significative del titolo di un volume, tramite procedure automatiche. Sarà cioè possibile trovare *La ragazza di Bube* non solo a Carlo Cassola o al titolo intero ma anche solo a *ragazza* o a *Bube*. Un tipo di ricerca molto utile ma come si può capire anche molto grossolano perché sotto il termine *ragazza* compariranno chissà quanti titoli, creando quello che in informatica si definisce "rumore". Tuttavia sotto *Bube*, con ogni probabilità, ci sarà proprio il testo cercato. Naturalmente anche questo tipo di ricerca, che non comporta difficoltà per i bibliotecari, essendo una procedura del tutto automatizzata, necessita però di computer con larga capacità di memoria, capaci cioè di contenere tutti i record in più che l'esplosione dei titoli genera. A questo punto, quindi, c'è più che altro un problema di risorse economiche, se potremo acquistare computer più potenti e magari creare una "rete" con terminale anche all'utente, le novità diventeranno sempre più corpose.

Laura Guarnieri
Sara Pollastri

Incontri con l'Arte

L'evento culturale di maggior rilievo di quest'anno è legato al quinto centenario della morte di Lorenzo il Magnifico. Una ricca e varia serie di iniziative con mostre, convegni, itinerari artistici verrà presentata a Firenze per celebrare l'anniversario e cogliere in pari tempo l'occasione per approfondire la vita di quel periodo nei suoi aspetti storici, artistici, letterari e scientifici.

L'avvenimento, destinato a richiamare l'attenzione e l'interesse degli ambienti culturali e artistici nazionali e stranieri, non poteva lasciare indifferenti la Società per la Biblioteca Circolante e il Gruppo Gualdo che si sono sempre posti il fine di organizzare iniziative in stretto collegamento con le più importanti manifestazioni che si svolgono a Firenze.

Il programma che presentiamo quest'anno prevede pertanto tre conferenze volte ad illustrare temi connessi allo studio ed all'approfondimento del '400 fiorentino. Un'ulteriore conferenza si propone infine, come per il passato, di riprendere tematiche legate allo sviluppo dell'arte contemporanea, dall'Impressionismo alle Avanguardie.

Le conferenze, aperte a tutti, avranno luogo

presso la Biblioteca (via Fratti, 1 - Sesto Fiorentino), con il seguente calendario:

Sabato 16 Maggio, ore 18

Prof. Leonardo Rombai, docente di Geografia dell'Università di Firenze
"Concezioni geografiche del '400".

Sabato 23 Maggio, ore 18

Dott. Carlo Sisi, Vicedirettore della Galleria d'Arte Moderna di Firenze
"Aspetti dell'arte europea dall'Impressionismo alle Avanguardie".

Sabato 30 Maggio, ore 18

Prof. Antonio Paolucci, Soprintendente ai Beni artistici e storici di Firenze
"L'età del Magnifico".

Corso di Storia della Musica

Nel mese di ottobre 1991 è iniziata la seconda parte del "Corso di storia della musica" che terminerà alla fine del mese di maggio 1992. Gli incontri sono stati fissati anche per quest'anno al mercoledì (ore 18) e al venerdì (ore 21) di ogni settimana.

Nella stesura del programma si è ripartiti affrontando il periodo musicale dopo Beethoven, con particolare riguardo al sorgere e all'evolversi del Romanticismo durante l'Ottocento, per giungere fino alla musica del nostro secolo: uno spazio a parte è stato destinato al Jazz. Ogni audizione è integrata da una dispensa che riporta biografia e opere dei musicisti oltre ad un breve esame della situazione storica e culturale dell'epoca.

In considerazione dell'interesse suscitato nei partecipanti - il numero dei quali è rimasto pressoché invariato rispetto al primo corso - è allo studio un nuovo progetto per l'anno prossimo che potrebbe articolarsi su una serie di audizioni per l'approfondimento di alcuni generi musicali (ad esempio il Quartetto, la Sinfonia, la Sonata) oppure su più serate da dedicare ad un medesimo compositore, allo scopo di sottolineare determinati aspetti della sua opera (ad esempio le Cantate di Bach, i Lieder di Schubert ecc.).

Anche questo corso, come il precedente, è del tutto gratuito ed è aperto, oltre che ai soci, a tutti i frequentatori della Biblioteca.

Documento sulla tomba etrusca della Montagnola a Quinto, approvato dal Consiglio direttivo della Società per la Biblioteca Circolante il 7 ottobre 1991 e inviato all'Amministrazione Comunale

La Società per la Biblioteca Circolante, nel quadro delle attività che le sono proprie di promozione culturale e di valorizzazione delle principali attrattive artistiche e ambientali di Sesto Fiorentino, operando anche in stretta collaborazione con l'Amministrazione Comunale come nel caso dell'impegno assunto per facilitare l'accesso ai visitatori al più importante monumento archeologico del territorio fiorentino - ossia la Tomba Etrusca "La Montagnola" di Via Fratelli Rosselli (Quinto) - giudica ormai improrogabile l'esigenza di considerare la possibilità di visita a questo monumento in modo più decoroso e civile di quanto avviene attualmente.

La "Tomba" reclamizzata in molteplici itinerari turistici e illustrata nelle più recenti pubblicazioni, a livello nazionale ed internazionale, dedicate all'archeologia, non ha trovato ancora, a distanza di trenta anni dalla scoperta (1959), un minimo di iniziative per fare apprezzare in tutta la sua importanza questo singolare monumento.

Infatti, dopo tanti anni, non è stato ancora escogitato il modo di utilizzare, in prossimità dell'ipogeo, un locale dignitoso nel quale collocare almeno un registro per raccogliere le firme dei visitatori, elemento indispensabile di giudizio per stabilire la qualità e il numero degli stessi, i quali accedono all'interno del monumento guidati da un volenteroso colono che sovente deve essere chiamato a gran voce perché abbandoni il suo normale lavoro nei campi per rispondere a questo compito.

Quello che appare in conseguenza indispensabile approntare è, a nostro giudizio, un locale di prima accoglienza dove allestire una mostra fotografica permanente con le necessarie didascalie illustrative, relative alla storia della genesi delle tombe "a tholos" sparse in Italia e all'estero, nonché documentaria dei numerosi reperti rinvenuti nella "Montagnola" al momento della scoperta, mediante i quali è stato possibile stabilire l'epoca di costruzione dell'ipogeo.

È questa la minima attrezzatura necessaria per la conoscenza del monumento che, fra l'altro, non comporta impegnative soluzioni per salvaguardare preziosi reperti con la collocazione di sistemi di allarme, ma soltanto la disponibilità saltuaria di un custode per alcune ore della settimana secondo un orario prefissato.

Si dà il caso appunto che l'ipogeo etrusco si trovi confinante con un edificio scolastico di proprietà comunale nell'ambito del quale, con un

minimo di buona volontà, potrebbe trovare spazio un ambiente del genere ricavato nella costruzione esistente oppure aggregato alla stessa, per le funzioni sopra illustrate.

Purtroppo nel 1987, quando furono posti in atto la ristrutturazione e l'ampliamento della scuola elementare di Quinto - con una spesa di 480 milioni - non fu considerata alcuna ipotesi di soluzione anche per le esigenze di accesso e di documentazione per la tomba "La Montagnola"; d'altronde questo è il risultato quando si adotta il criterio di considerare i problemi da risolvere con una visione settoriale, come in questo caso, con

l'istruzione pubblica da una parte e le esigenze culturali e di promozione turistica dall'altra: un sistema difficilmente valido per ottenere soluzioni razionali e appropriate alle esigenze cittadine.

Ovviamente, per raggiungere un positivo risultato in questa direzione, sarà necessario ottenere anche la stretta collaborazione della Soprintendenza Archeologica della Toscana, la quale tuttavia non dovrebbe trovare difficoltà per approntare l'allestimento fotografico documentario qualora l'Amministrazione Comunale sia capace di provvedere alla disponibilità di un ambiente idoneo.



Lo scavo per rintracciare l'esistenza della tomba etrusca "La Montagnola" osservato dai curiosi dopo la scoperta, 24 giugno 1959.

Recensioni

«Studi italiani», Semestrale di letteratura italiana diretto da Riccardo Brusciagli, Giuseppe Nicoletti, Gino Tellini, Firenze, Franco Cesati Editore.

La rivista «Studi italiani» prende avvio nella prima metà del 1989, edita dalla Franco Cesati: se certamente tardiva ne giunge la segnalazione sulle pagine del *Bollettino*, non disutile pare comunque il farne menzione, data la levatura culturale dei contributi che accoglie e considerato l'ambito in cui nasce, il Dipartimento di Italianistica dell'Università di Firenze, tra le cui recenti iniziative avevamo già segnalato la collana "Quaderni Aldo Palazzeschi" (cfr. *Boll.*, 9, p. 40).

Ideata dai suddetti docenti dell'Ateneo fiorentino, onorata dalla presenza di firme di critici illustri, (da Lanfranco Caretti, a Giuliano Innamorati, Mario Martelli, Giorgio Luti, Domenico De Robertis, Rosanna Betti, Luigi Baldacci ecc.), e comunque aperta agli interventi di ricercatori e studiosi, tale rivista (pubblicata con il contributo del Ministero della Pubblica Istruzione, dell'Università e della Ricerca Scientifica) è strutturata in quattro distinte sezioni: lo *Scrittoio*, che variamente propone saggi su autori, correnti e generi letterari; l'*Archivio*, riservato a recuperi filologici, inediti o poco diffuse edizioni; la *Rubrica*, che assembla distese presentazioni di testi, ed infine lo *Schedario*, deputato a recensire opere singole o miscelanee, accurato soprattutto nel resoconto di atti di convegni.

In siffatto ed articolato assetto compositivo, l'ultimo numero

(1990, II, 2) espone interventi diversi per cronologia e temi: *pièce d'apertura* è il saggio di Giovanni Parenti, *La poesia latina del Cinquecento. Esemplarità ed imitazione*, pp. 5-39, che, procedendo da un'ampia panoramica sulle raccolte antologiche relative a quella specifica produzione poetica, offre un'attenta disamina dei criteri che presiedono alla stesura di tali edizioni, ed imposta la riflessione sul rapporto tra poesia latina del Rinascimento e classici; esemplificando poi l'assunto teorico tramite l'evidenziazione del metodo che presiede al *Syphilis* di Girolamo Fracastoro (l'"imitazione del modello fino alla citazione") e quello che sottostà ai carmi di Giovanni Cotta (in cui la "grammatica" catulliana è applicata "a contenuti e situazioni fortemente innovative" rispetto all'antico), l'articolo si chiude con l'affermazione dell'esigenza — comunque intrinseca alla corretta assunzione del testo letterario — di un commento puntuale che colga l'"imprevisto" nel "prevalente conformismo" del circuito della poesia latina cinquecentesca.

Sempre all'ambito rinascimentale pertiene la precisazione di Giorgio Masi, *Postilla sull'«affaire» Doni-Nesi. La questione del «Dialogo della stampa»*, pp. 41-54, che si ricollega ad un articolo apparso sul primo numero della stessa rivista e che si sofferma — risolvendola a favore di Ludovico Domenichi contro il Doni — sulla *vexata quaestio* dell'attribuzione all'uno od all'altro, e sul riutilizzo da parte di Anton Francesco di un tassello di quello stesso *Dialogo*; a sua volta Danilo Romei, *Città e campagna,*

intelletuali e potere nell'opera di Michelangelo Buonarroti il Giovane. I. La risposta al conte della Gherardesca (1596), pp. 55-75, consegna, muovendosi tra tre diverse redazioni presenti nell'Archivio Buonarroti, un'interessante epistola in endecasillabi sciolti del Buonarroti, inserendola nella più vasta diatriba della storia del costume; più diffuso dei precedenti lavori, quello di Flavio Tariffi, *Curiosità, ecdotica, gusto: Ranieri Calzabigi e la «Notizia delle antichità»*, pp. 77-130, chiude le pagine dello *Scrittoio* con un agile profilo del Calzabigi, trapassando dalle frequentazioni settecentesche dell'antico all'esame della *Dissertazione sopra due marmi figurati dell'antica città di Ercolano*, sulla scorta — anche — dello scambio epistolare tra Ranieri e Antonio Canova.

Di seguito, inaugura l'*Archivio* Francesca Chiarelli, *Per un censimento delle rime di Ottavio Rinuccini*, pp. 133-163, esibendo l'elaborazione di un incipitario alfabetico, risultante dall'indagine condotta sui fondi manoscritti della Biblioteca Nazionale Centrale, della Riccardiana e Moreniana di Firenze e della Biblioteca Comunale di Siena; succedono Georges Saro, *Una lettera inedita dell'Alfieri*, pp. 165-166 che pubblica una missiva del 9 settembre 1803, ed Elena Guerrieri, *Prime stampe delle poesie di Penna*, pp. 169-178, *reportage* bibliografico, diviso tra periodici e volumi, e ricomposto poi cronologicamente in una terza sezione, primo approccio per una ricognizione sistematica dell'opera del poeta.

La *Rubrica* e lo *Schedario* (pp. 181-213) si intrattengono invece su

S. Albonico, *Il Ruginoso stile. Poeti e poesia in volgare a Milano nella prima metà del Cinquecento*, Milano, Franco Angeli, 1990; *La letteratura ligure. Il Novecento*, Genova, Costa e Nolan, 1988; *Gasparo Gozzi. Il lavoro di un intellettuale nel Settecento veneziano*, (Atti del Convegno, Venezia-Pordenone, 4-6/12/1986); *Leopardi e la cultura europea* (Atti del convegno internazionale dell'Università di Lovanio,

10-12/12/1987); *La corrispondenza imperfetta. Leopardi tradotto e traduttore*, Roma, Bulzoni, 1990.

Al di là dello schematico riepilogo degli esiti critici, mentre si attende ormai — mutato editore — la quinta uscita in fascicolo, attardata rispetto alle aspettative, il senso e l'augurio, infine, che questa segnalazione vuol significare è che il Dipartimento di Italianistica della Facoltà di Lettere di Firenze —

trascorsa l'apatia e l'inattività — possa proseguire sulla via dell'intrapreso — e fertile — ripristino di iniziative.

Cinzia Giorgetti

Federico Zeri, *Dietro l'immagine, Conversazioni sull'arte di leggere l'arte*, Longanesi & C., 1987



Enzo Ceccherini - Costume friulano (zona di guerra), 1916. Disegno a matita.

Questa pubblicazione raccoglie cinque lezioni tenute da Federico Zeri all'Università Cattolica di Milano tra il 15 e il 19 aprile 1985.

Da queste conversazioni, come lei ha volute definire lo stesso Zeri, non poteva che scaturire un testo divulgativo che però offre spunti e contributi interessanti. Devo ammettere che colui che opera nell'ambito della storia dell'arte ha la tendenza a tralasciare questo tipo di letture e a rivolgersi invece verso opere impostate su criteri più rigorosi. Sembra infatti che nella compilazione del catalogo della mostra su Pietro Bernini, che si è svolta a Sesto Fiorentino nel settembre-novembre del 1989⁽¹⁾, questo testo sia stato completamente ignorato in quanto nelle ultime pagine l'autore attribuisce un gruppo scultoreo all'artista sestese che nel catalogo non viene menzionato, nemmeno nell'elenco di tutte le opere, da quelle attribuite a quelle perdute o disperse. Nella sua conversazione Zeri ricorda di aver visto per la prima volta questo gruppo nel deposito di una villa nei dintorni di Roma. L'attribuzione a Pietro Bernini, a cui giunse dopo un'attenta analisi, venne in seguito confermata dai documenti. Federico Zeri assegna con assoluta certezza le statue, che rappresentano le Quattro stagioni, allo scultore sestese con la collaborazione del figlio Gian Lorenzo. Si tratta pur sempre di un'affermazione "en passant" che ha sicuramente bisogno di notizie più esaurienti.

Nella conversazione — infatti — troviamo indicazioni sommarie che non ci permettono di constatare la

validità dell'attribuzione. Zeri, pur sostenendo la fondatezza di tale attribuzione, ci fornisce dati incompleti — e forse non poteva fare diversamente visto che si tratta di una conversazione — per cui non possiamo verificare la consistenza della sua ipotesi. Per esempio apprendiamo soltanto dalla didascalia relativa alla tavola con le quattro statue che oggi queste si trovano nella Villa Aldobrandini a Frascati.

Dunque la nostra verifica è costretta a limitarsi ad un — seppur convincente — confronto stilistico.

Un mio tentativo che intendeva rintracciare, attraverso una breve ricerca bibliografica, un eventuale studio di Zeri su questo specifico argomento, ha dato esito negativo.

Questa segnalazione potrà in ogni caso offrire un contributo alla conoscenza dello scultore sestoese e integrare l'elenco delle opere pubblicato nel catalogo della mostra.

1. A.A.V.V., *Pietro Bernini un preludio al Barocco, catalogo della mostra* (Sesto Fiorentino, Teatro La Limonaia Villa Corsi Salviati, 16 settembre-30 novembre), a cura di Scramasax, Firenze, 1989

Filippo Masi

Bruce Chatwin-Paul Theroux, Ritorno in Patagonia, Piccola biblioteca 271, Adelphi 1991.

Opera postuma dello scrittore inglese, compilata a quattro mani, costituisce il testo di una conferenza tenuta alla Royal Geographical Society dai due autori. Paul Theroux, nato nel 1941, ha pubblicato numerosi libri che ancora non hanno avuto la fortuna di una traduzione italiana, quali *The hold Patagonian Express* del 1979 e *Riding the iron Rooster* del 1988; mentre la figura di Bruce Chatwin (1940-1989) non necessita certo di presentazione; è sufficiente ricordare i romanzi *Utz* (1989), *Il viceré di Ouidah* (1983), che ha stimolato il film *Cobra verde* a Werner Herzog, e la sua più tipica produzione di narrazioni di viaggio (il meritoria-

mente celeberrimo *Line Songs* del 1988, mal trasposto in *Le vie dei canti, Che ci faccio qui?* edito nel 1990) dove condensa il suo interesse per il nomadismo come archetipa condizione umana, per il viaggio come 'recherche' di luoghi (nella accezione più ampia del vocabolo) anche letterari, per il camminare come attività di contezza. L'opuscolo, che nella sua forma dialogica si articola elegantemente come un erudito contrappunto a due voci, ad una prima e negligente scorsa può apparire un condensato del felice libro di Chatwin, uscito nel 1977, *In Patagonia*, ma non è un sunto tautologico del più ponderoso e ricco precedente, casomai un pungolo alla lettura di esso. In *Ritorno in Patagonia* sono infatti presenti come flashes gran parte dei temi sviluppati con più largo respiro in *In Patagonia*, anche se manca il filo unificatore della trama (ed è logico trattandosi non di un racconto ma di una conferenza), il motore dell'azione: la ricerca del graal sotto forma di un lacerto epidermico di milodonte; ma infine che conta la meta? Chatwin da pellegrino di razza s'identifica a pieno nella sentenza di Goethe: "il vero viaggiatore viaggia non per arrivare ma per viaggiare". Quindi nelle pagine ritroviamo le tracce del leggendario Butch Cassidy e del 'wild bunch', l'argomentazione, ben condotta e filologicamente convincente, secondo la quale il Calibano di Shakespeare è una creatura d'ispirazione patagonica, incontriamo la singolare figura di Thomas Bridges compilatore di un inedito dizionario inglese-fuegino, e quella dell'ascetico e casto W. H. Hudson; inoltre, sparsa come un 'asaroton' fra la minuzie di altre notizie, una silloge di brani da Pigafetta in poi riguardo le prime notizie sugli indigeni della Patagonia, ed infine (cosa che manca nel volume del 1977) la pubblicazione dello *Hymne to God my God, in my Sickness* di John Donne. Apprezzabile il fatto che tutte le fonti citate, da Dante a Poe, da Swift a Melville, siano riportate in una nota bibliografica. Il tutto nella piacevole concisione di 75 pagine; e non è poco.

Piergiacomo Petrioli

Donald Kagan, Pericle di Atene e la nascita della democrazia, Arnoldo Mondadori, Milano, 1991.

Esce con ammirevole celerità, per i tipi della Mondadori, la traduzione italiana di questa bella monografia storica che ha visto la luce nel 1990 con il titolo originale di *Pericles of Athens and the birth of Democracy*. L'opera si propone di presentare un ritratto di Pericle, personalità complessa e poliedrica, e riesce piacevolmente nel suo intento, descrivendo il personaggio nei suoi diversi ruoli e aspetti, ciascuno dei quali origina un capitolo. Così, a cominciare dalle origini aristocratiche, l'autore fa scorrere, tra le altre, seguendo un criterio cronologico, la figura del politico fermamente democratico che, con genialità, comprese "la necessità di educare il suo popolo alla virtù civica" ed ebbe la rara abilità di farlo, quella del generale audace e coraggioso in battaglia, ma prudente quando è in pericolo la vita dei suoi uomini, quella dell'imperialista, quella dell'uomo capace di scandalizzare Atene, non tanto perché ebbe una cortigiana come amante, quanto perché la prese come compagna, amandola e stimandola come ben poche mogli ateniesi lo furono, in definitiva quella dell'eroe che illuminò un'epoca già di per sé splendida, in uno di quei felici incontri tra individualità e occasioni storiche che consentono ad una civiltà di realizzare un vero e proprio salto qualitativo.

Tuttavia l'abilità di storico di Kagan e l'oggettiva grandezza del personaggio trasformano la semplice biografia in un vero e proprio quadro della vita ateniese del V secolo a.C., un secolo cui "ben poche epoche nella storia umana possono paragonarsi, in fatto di grandezza". Atene vi raggiunse vertici eccezionali nei campi più disparati: letterario, artistico, scientifico, filosofico, politico. Soprattutto essa fu "il palcoscenico della prima democrazia del mondo, un crogiuolo di discussione, controversia e partecipazione politiche" che non ha avuto eguali nella storia, almeno sino al XX secolo. Su questo aspetto, cioè la democrazia nelle sue radici storiche, l'autore si sofferma particolarmente, ricostruendone le



Enzo Ceccherini - Autoritratto, 1915. Disegno a matita.

caratteristiche essenziali a partire dalla riforma di Clistene nel 510, per proseguire attraverso l'abile gestione di Pericle, che la rafforzò creando un governo popolare sicuro di sé, in cui la massa del popolo era direttamente coinvolta e pienamente sovrana, di fatto oltre che in teoria. Vengono operati stimolanti confronti, per analogia e per contrasto, con le democrazie contemporanee e attraverso di essi l'autore cerca di mostrare come una comprensione dell'esperienza periclea sia ancora oggi basilare per chi vuol partecipare alla costruzione di una società democratica o che tenti di esserlo.

Nel far questo Kagan è ovviamente 'condizionato' da una visione culturale e politica di matrice liberal-democratica, che lo porta ad affermare che le forme più valide e durature di democrazia nel mondo moderno sono quella statunitense e quelle che ad essa si sono ispirate; democrazie che, nella loro espressione migliore, non escludono *a priori* la partecipazione diretta di nessuna componente sociale, offrendo a tutti la propria *chance*, anche se nei fatti pongono limiti precisi. Il pregio maggiore della democrazia ateniese è riconosciuto, rispetto alle esperienze contemporanee, proprio nella sua qualità,

cioè nel fatto che, entro i limiti di estensione consentiti dal mondo antico (schiavi e donne erano classi non coinvolgibili), la partecipazione alla vita politica era più diretta e reale di quanto non avvenga ora. L'autore non intende offrire facili soluzioni (la situazione di una società di massa fondata sull'informazione è essenzialmente differente), quanto porre un problema (la sorte della democrazia nella storia contemporanea) e suggerire una pista di riflessione.

Alla luce di queste 'precauzioni' e senza la pretesa di attuare troppo facili trasposizioni storiche, il saggio è lettura assai utile, oltretutto piacevole, in quanto non appesantita dall'apparato delle note, evitato dall'autore, previa dichiarazione di non aver la pretesa di esaurire questioni storiche, ma di offrire un'interpretazione a problemi destinati a restare aperti.

Silvio Biagi

Ippocrate, Sul riso e la follia, D. Hersant ed., Sellerio, Palermo, 1991. pp. 33-76

La follia si preannuncia con il riso. Il riso smodato, che prorompe, con smorfie inusitate in ogni momento, con ogni pretesto. Democrito di Abdera fu gravemente colpito da questi eccessi, da questa "pazzia": rideva di tutto quello che ai suoi concittadini pareva invece triste o tragico: rideva delle sventure della sua gente, dei lutti che colpivano le famiglie, delle catastrofi, dei naufragi, delle tempeste demolitrici, delle malattie, delle epidemie spaventose... Non solo, credeva che l'aria fosse piena di «simulacri», talora sosteneva di «viaggiare all'infinito», oppure pensava che vi fossero «innumerevoli Democriti a lui conformi».

Rideva senza potersi contenere in alcun modo cosicché i suoi concittadini, prima perplessi, poi preoccupati e, alla fine, addirittura terrorizzati da tali manie, decisero di ricorrere alle cure di un grande medico. Chiamarono allora Ippocrate l'ascepliade: «vieni presto a

riportare la quiete nella nostra patria... curerai una città, non un uomo».

Così sollecitato, Ippocrate si apprestò al viaggio verso la Tracia (su una nave che «recava l'emblema del sole») per andare nella città di Abdera per vedere il malato e approntare una qualche cura. Prima della partenza Ippocrate scrisse ai suoi amici, raccontò loro il caso, spiegò come avrebbe affrontato il malato una volta giunto a destinazione. Nacque così una specie di epistolario, sette lettere che ci consentono oggi di ricostruire il celebre caso clinico di Democrito ridente, e di conoscerne anche gli esiti sorprendenti.

Ippocrate si raccomandò a Crateva, il suo farmacista di fiducia, affinché gli preparasse i giusti medicamenti, tra i quali non sarebbe dovuto mancare l'elleboro, il *pharmakon* per eccellenza: il potente diarroico, l'emetico in grado di svuotare i corpi di tutte le scorie dannose. Ma Ippocrate era anche perplesso sulla realtà della malattia di Democrito, si confidò con l'amico Dionigi di Alicarnasso, poi scrisse a Filopomene, a Damagete: «per quel che mi concerne — scrisse — credo che non si tratti di malattia, ma di un eccesso di scienza, d'una scienza smodata non già nella realtà ma nell'opinione dei cittadini». Ed i fatti gli dettero ben presto ragione. Dionigi entrò ad Abdera, trovò della gente costernata che si stracciava le vesti, che temeva per il possibile diffondersi del male, l'epidemia di riso che aveva colpito il filosofo. Poi, un po' in disparte verso la campagna, incontrò Democrito, seduto sull'erba circondato da alcuni libri, da alcune carcasse di animali dei quali aveva appena esaminato le viscere. Trovò un vecchio affabile che parlava ridendo: «Se soltanto avessi la facoltà di scoperchiare tutte le case, di svelare ciò che contengono... vedremmo i giovani, i vecchi, coloro che chiedono, coloro che rifiutano, coloro che vivono nella miseria... coloro che sono sprofondata nella lussuria, coloro che sono sudici, coloro che sono schiavi... coloro che allevano i loro figli, coloro che sgozzano, coloro che seppelliscono... l'esatta verità nessuno la conosce, nessuno la testimonia». Sorrideva mentre

diceva queste cose. «Ecco quindi il bersaglio del mio riso: gli uomini insensati... il mio riso condanna in loro l'assenza di ogni progetto ragionato».

Il grande medico si convinse che il suo paziente aveva ragione. L'ultima lettera di Ippocrate è la testimonianza della sua adesione al credo democriteo: «tornando in patria proclamerò che tu hai esplorato e scoperto la vanità della natura umana». Ma a Cos Ippocrate non riportò un bel nulla; né Dionigi, né Crateva, né Filopomene, né Damagete seppero mai nulla di questa storia, né gli abderiti ospitarono mai Ippocrate. Né mai furono colti dalla paura del riso.

Infatti queste sette lettere sono degli apocrifi, furono scritte da un autore che ci è del tutto ignoto, duemila anni fa. Yves Hersant, nella prefazione a *Ippocrate, sul riso e la follia*, sottolinea però un paradosso: nonostante che queste lettere siano "senza autore", non per questo esse debbono essere considerate come "false". In realtà, ci dice il curatore del libro, esse sono oggetti ambigui, sono né vere, né false. L'autore — che non c'è — si ricrea ad ogni lettura; è il lettore stesso il loro autore perché è chiamato a dare loro un senso e a farne, di volta in volta, un romanzo. Dare loro un senso, fornire una interpretazione: la questione inevitabilmente si complica. Queste lettere sono un romanzo sul riso? Un romanzo sulla follia che ne è sottesa? E quale follia? Se non c'è più un solo autore ma se questi si moltiplicano indefinitamente con i lettori, anche le domande si polverizzeranno in migliaia di sottospecie diverse, avranno migliaia di risposte e in definitiva non ne avranno nessuna.

Una chiave di lettura più stabile però ci sarebbe ed Hersant ce la suggerisce. Questo epistolario è un romanzo sulla melanconia, dice Hersant, almeno perché ripropone il desolante interrogativo, «il chi è pazzo» del Democrito (quello vero, quello storico) studiato da Starobinsky. Hersant, si accoda all'esegesi più accreditata, ma prima di citare Starobinsky che si riferisce ad un Autore (Democrito) e non ad un non-autore (pseudo Ippocrate), era forse da leggere con attenzione

il testo a pagina 41: «accadono spesso ai malinconici cose di questo genere... sotto la guida della saggezza Democrito ha già traslocato»: naturalmente nel mondo della solitudine.

Il riso nasce dunque, nel saggio Democrito, da una sconfinata, desolante tristezza, dalla convinzione della inconcludenza degli affanni degli uomini ignoranti. Il riso del falso Democrito non è dovuto ad una vera melanconia ma ad una consapevolezza, Cassiano (*De Institutis Cenobiorum*) nel IV secolo la chiamò depressione razionale che nasce dalla reazione ad un fatto, non dall'iperbole di un sentimento. Così è per Bellerofonte nell'Iliade, così non è per Re Saul (Samuele, 1) prime manifestazioni del duplice e ambiguo sentimento melanconico.

Roberto Mancini

Scaffale

Tutti i libri segnalati in questa rubrica sono presenti in biblioteca, e a disposizione dei soci per il prestito.

G. Celli, **Bugie, fossili e farfalle**, Il Mulino, Bologna, 1991, pp. 85 [502.8 CEL]

Da far leggere a chi crede ciecamente nella scienza e nella limpidezza dei ricercatori, questo piacevole libretto dell'entomologo-scrittore Giorgio Celli ci propone una carrellata storica di gustosi errori scientifici o di opportuni 'aggiustamenti'. Paleontologia, biologia, entomologia, astronomia: nelle più varie branche si trovano "eccessi d'immaginazione", 'spintarelle' alla natura che rifiuta perveracamente di piegarsi all'ipotesi, o vere e proprie frodi. Se l'uomo comune esce in certo modo riconciliato coi "bramini del sapere", di cui scopre debolezze, ingenuità, vanità, risulta quanto mai legittima la chiusa dell'autore: "Si deve, per concludere, credere agli scienziati? Risponderò con un proverbio cinese: sempre, ma non sempre". L.B.

I. Calvino, **I libri degli altri**, Torino, Einaudi, 1991, pp. 658 [853.914 CAL]

Una dicitura pregnante ed allusiva contraddistingue questa silloge di lettere di Italo Calvino, scelte tra le quasi 5000 appartenenti all'Archivio della casa editrice Einaudi; precedute da un breve e pur intenso ricordo di Carlo Fruttero — che con Calvino divise per lungo tempo l'ufficio redazionale torinese —, e corredate da preziose note esplicative, datano 1947-1981.

Veicoli di una comunicazione letteraria quotidiana, tra le epistole a Cassola, a Gadda, alla Ginzburg, in particolare quelle a Vittorini — negli anni del "Politecnico" prima, e in quelli dei "Gettoni" poi — si intrattengono sui "libri degli altri", giudicandoli, cassandoli, respingendoli o promuovendoli. Le pagine scabre ed aliene da retorica dell'epistolario (utili non solo per constatare una volta di più l'acribia e l'intuizione, l'etica e la militanza di Calvino) si fanno allora un modo — neppure troppo atipico — per ripercorrere alcune delle vicende editoriali più significative degli ultimi 40 anni: da consultare *ad hoc* per autori quali Fenoglio, Sciascia, Bassani, Duras ecc., ed anche per opere ed episodi meno frequentati, e solitamente negletti. C.G.

A. Tabucchi, **L'angelo nero**, Milano, Feltrinelli, 1991, pp. 152, [853.914 TAB]

In sei racconti dalle labili trame, affollati di presenze inquietanti e personaggi dimidiati da intimi dissidi, Tabucchi evoca voci insinuanti ora sullo sfondo di una riconoscibile Firenze, ora nelle plaghe di un'immaginaria Maremma toscana; richiamando atmosfere latino-americane in un andirivieni onirico di presunte immaginazioni, ricrea situazioni amaramente realistiche, mentre altrove coglie ambigui conflitti di una coscienza pubblica e collettiva: Tadeus, il capitano Nemo, l'angelo Duccio sono alcune delle parvenze ingannatorie che prende la scrittura, "menzogna" — come recita uno dei protagonisti, nostalgico di gioventù e poesia —, e forma di "questa illusione che ci conduce" — come lo stesso Tabucchi scrive, rendendo omaggio ad Eugenio Montale, nella nota introduttiva. C.G.

F. Mauri, **I 21 modi di non pubblicare un libro**, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 76.

Accattivante nel titolo, corredato da una sapida prefazione di Umberto Eco, questo tascabile lascia divertiti e perplessi: se inducono al sorriso le 21 schede verosimilmente attinte da esperienze vissute (casi esemplari delle astuzie intente dagli aspiranti scrittori a cui, nella sua lunga carriera nella redazione della Bompiani, Mauri ha dovuto far fronte), poco intonato alla materia che tratta pare infatti il compiaciuto ed intellettuale distacco che impronta la parte saggistica.

Apparso ventiquattro anni fa sulle pagine di «Tempo Presente», l'intero pezzo trasuda aromi di epoca trascorsa: aggiornato per l'occasione con un *Post Scriptum*, più che "perfidio pamphlet" — come è stato definito — sembra la ripresa di un dialogo, malinconico e nostalgico, con un mondo cambiato: "noi pure siamo cambiati. Probabilmente a causa del mondo. Che non è un buon autore". Ma, al di là delle acri e pungenti considerazioni aggiuntive, l'*humor* sprizza comunque dalle 21 accompagnatorie (che digradano dal vile ricatto all'apparente dispregio, e persino allo scoperto tentativo di corruzione); scherzando però sulla sempre crescente aspirazione alla gloria letteraria, uscito nel 1990 e riproposto ancora come strenna natalizia nel '91, il libretto attesta anche la strumentalizzazione del fattore di costume che intende dileggiare: scade insomma esso stesso — suo malgrado — a mezzo di una replicata ed abile strategia di vendita. C.G.

A. De Benedetti, **Se la vita non è vita**, Rizzoli, Milano, 1991, pp. 141 [853.914 DEB]

Guido Coen, maturo architetto romano,

malinconicamente sposato, una figlia lesbica ed un'amante appassita, è il protagonista dell'ultimo romanzo di Antonio De Benedetti, vincitore del premio Viareggio 1991. L'esile vicenda si snoda, tra presente e passato, svolgendo i fili logori delle relazioni affettive del protagonista, che trascina una monotona esistenza fatta di ignavia, egoismo e di una anche troppo sveviana inettitudine: il lettore può divertirsi, infatti, a scoprire i ripetuti eheggiamenti del maestro triestino, insistiti fino alla prevedibilità, che, coniugati con un'indifferenza ed un'ossessione erotica di stampo moraviano, ci offrono un dolente spaccato della coscienza borghese contemporanea. L.B.

D. Maraini, **La lunga vita di Marianna Ucria**, romanzo, Milano, Rizzoli, 1990, pp. 265 [853.914 MAR]

Nato da un'idea originale ed ambiziosa — le vicende familiari di una giovane nobildonna siciliana, sordomuta, vissuta nel Settecento — *La lunga vita di Marianna Ucria*, di Dacia Maraini, è un romanzo indubbiamente avvincente e conduce alla scoperta di una Sicilia fatta di grandi contrasti, fastosa e misera insieme, di cui ci giungono gli odori, i sapori, i colori, i gesti filtrati attraverso l'arabescato mondo di silenzio della protagonista. Il risultato è quanto mai seducente, anche se non sempre, nonostante i molteplici riferimenti culturali, balza con evidenza in primo piano il Settecento: è piuttosto una Sicilia genericamente preunitaria, atavica ed immobile, quella che risulta con abbondanza di particolari indugiati piacevolmente sugli aspetti minuti della vita quotidiana. Così come non sempre la prosa della Maraini, più giornalistica che narrativa, povera di sfumature e monotona nell'interpunzione, appare all'altezza di un affresco tanto variegato. L.B.

V. Cerami, **L'ipocrita**, Torino, Einaudi, 1991, pp. 201 [853.914 CER]

Gelidi, di un rigore metafisico alla De Chirico si potrebbero definire questi nove racconti di Vincenzo Cerami, che in una prosa essenziale e priva di passione rappresentano l'assurdo quotidiano con i suoi gorgi di solitudine e di vuoto; quinte teatrali dello spirito contemporaneo, si possono leggere anche come altrettanti atti di una vicenda amara e sottilmente ironica, priva di tragicità, in cui solitudine ed incomunicabilità appaiono condizioni 'naturali' dell'individuo e dove quest'ultimo, silenziosamente consapevole, si dedica alla pura sopravvivenza, in nome della quale diventa necessaria la vuota convenzionalità del convivere sociale. L.B.

A. Moravia, *La donna leopardo*, Milano, Bompiani, 1991, pp. 172, [853.914 MOR]

L'assillante gelosia di Lorenzo per la moglie Nora, da lui stesso presentata — per vanità e desiderio di possesso — a Colli, proprietario del giornale a cui egli collabora, e l'intrecciarsi della storia in un irrisolto *menage* a quattro, trova sfondo in un'Africa coreografica e comunque suggestiva. Tra ingredienti tipicamente moraviani — le *performances* erotiche, coniugali o clandestine — la vicenda si scioglie nella drammatica scomparsa di uno dei personaggi: soluzione narrativa, questa, che evita delucidazioni e chiarimenti, e pone fine nel segno dell'enigmaticità all'ultima opera di Moravia, composta — come le prime prove dell'autore — nell'agile struttura del romanzo breve.

C.G.

F. Camon, *Il Super-Baby*, Milano, Rizzoli, 1991, pp. 224, [853.914 CAM]

Virginia, dopo 7 anni di matrimonio, annunzia a Lino di essere in attesa di un figlio, e siccome vuole che sia un genio, prende a frequentare l'Istituto del Super-Baby, centro di educazione pre-natale. La narrazione allora si snoda, dai ripetuti *flash back* sulle vicende universitarie del protagonista maschile, a lambire i miti del successo e della cultura — nelle sue grottesche forme a stelle e strisce, quelle del Birth-Educator o della raccolta del seme dei Super-Uomini — per chiudersi con un doppio epilogo che, recuperando umanità e sentimento, attenua solo *in extremis* l'insistita e stucchevole affabulazione razionalistica dell'uomo di fronte al mistero della nascita.

C.G.

D. Rea, *Pensieri della notte*, Milano, Rizzoli, 1987, pp. 145, [853.914 REA]

Regalato nel 1991 da Giorgio Saviane alla Società della Biblioteca Circolante, questo volume (contraddistinto da una dedica autografa di Domenico Rea al donatore) si compone di un piccolo zibaldone di pensieri (peraltro già pubblicati sulle pagine de "Il Mattino"). Brevi *flashes* narrativo-descrittivi, condotti tramite rivisitazione storiche, inserzioni fantastiche e polemiche denunce, analisi tutte — ora ilari ora tristi — delle piaghe ataviche e dei mali moderni di Napoli, hanno come protagonisti, oltre al narratore, l'amico di lui, Igalo, e il professor Broell: abitanti di una città vivibile solo di notte, ed a essa comunque pervicacemente attaccati, questi personaggi si spartiscono equamente l'esplicito autobiografismo di Rea, che si compiace di riconoscere in Broell l'autore di *Spaccanapoli*, sua opera prima, risalente all'ormai lontano 1947.

C.G.



Enzo Ceccherini - Mercato a Sesto Fiorentino, 1923. Olio su compensato.

L. Romano, *Le lune di Hvar*, Torino, Einaudi, 1991, [853.914 ROM]

Quattro vacanze nell'isola slava di Hvar, quattro brevi serie di appunti assemblati da Lalla Romano per l'occasione: lei, che la vecchiaia ha sorpreso latrice di un'intima pienezza di vita, accetta di trascorrere quei periodi estivi con A., tanto più giovane, turbato da vicende coniugali ed irrisolti assilli adolescenziali. Una prosa lirica franta — parole tra spazi e silenzi — coglie con levità colori e paesaggi, figure e stati d'animo, creando in filigrana una trama tenue e comunque forse troppo labile: "il lettore" — spiega e dissimula la Romano nel risvolto di copertina — "può intravedere una storia (immaginaria), e magari trovarla commovente, come se fosse reale".

C.G.

Rizzo-

ane alla
questo
a auto-
ore) si
pensieri
de "Il
escritti-
toriche,
enunce,
— delle
i Napo-
l narra-
ofessor
solo di
emente
tiscono
mo di
i Broell
prima,
C.G.

Torino,

i Hvar,
plati da
che la
intima
re quei
iovane,
irrisolti
i franta
glie con
i d'ani-
tenue e
ore" —
volto di
storia
ommo-
C.G.

Questa pubblicazione è stata realizzata sotto il patrocinio dell'Amministrazione Comunale di Sesto Fiorentino, con i contributi del Monte dei Paschi di Siena, la Banca Toscana e la Cassa di Risparmio di Firenze, e con il sostegno finanziario dei soci.

