

milleottocentosessantanove

bollettino

a cura della società per la biblioteca circolante

sesto fiorentino



Spedizione abbonamento postale - Gruppo IV/70 - Marzo 1993

n. 11



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, Simone Gentili, Filippo Masi

Hanno collaborato alla redazione di questo numero:

Roberta Barsanti, Sandro Bellesi, Cinzia Giorgetti, Roberto Mancini, Marcello Mannini, Alessandra Mazzanti, Silvano Nistri, Piergiacomo Petrioli, Susanna Pietrosanti, Aldo Reggioli, Leonardo Rombai, Maria Luisa Ugolotti

Fotografie di R. Bartolomeo. Le foto relative alle opere di S. Cipolla sono di A. Filippi e R. Binazzi

Redazione

Via Fratti, 1
Sesto Fiorentino
Tel. 4493091 - 44961

Fotocomposizione

Leadercomp S.r.l. - Firenze

Stampa

Tip. Alba - Sesto Fiorentino
Finito di stampare Marzo 1993

Marzo 1993

Numero 11

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

In copertina:

Salvatore Cipolla

Bambina piccola con cerchio

(legno, alabastro, rame, ottone) 1988

m
boll

Marzo

So

2
1
1
5
1
1
12
1
16
1
18
20

milleottocentosessantaneve

bollettino

a cura della società per la biblioteca circolante

sesto fiorentino

Marzo 1993

Numero 11 - Autorizzazione del Tribunale di Firenze n° 3297 del 19 gennaio 1985

Sommario

- | | |
|--|---|
| Arte | Musei |
| 2 Le sculture di Salvatore Cipolla
Filippo Masi | 25 Notarella vittoriana sulle babbucce di Michelangelo
Piergiacomo Petrioli |
| Territorio | Letteratura |
| 5 La piana: un territorio da tutelare
Leonardo Rombai | 29 La sconosciuta redazione di un epigramma alfieriano
Cinzia Giorgetti |
| Architettura | Storia |
| 12 La casa rurale nella Toscana del 700
Maria Luisa Ugolotti | 33 Il Granduca e le "Povere Zitelle"
Roberta Barsanti |
| Storia locale | Attività della Biblioteca |
| 16 Un teatro per Sesto
Marcello Mannini | 36 Sala di lettura: un'inutile rimozione
Luciano Arrighetti |
| Musica | 39 Recensioni |
| 18 Augusto Brogi, artista lirico sestese
Aldo Reggioli | 45 Scaffale |
| Personaggi | |
| 20 Gli scritti su Collodi di Piero Guarducci
Andrea Ballini | |



MDCCCLXIX

Le sculture di Salvatore Cipolla

La materia, il fuoco e l'anima

Salvatore Cipolla nasce a Mirabella Imbaccari in provincia di Catania il 22 aprile del 1933.

La consuetudine a plasmare le argille gli proviene dal padre, ceramista, e ha certamente rappresentato un valido apprendistato durante la sua infanzia, vissuta tra il paese natale e Comiso.

Nel febbraio del '49 si stabilisce a Firenze, dove studia presso l'Istituto d'Arte e l'Accademia.

Nella città toscana riesce — alla ricerca di fonti figurative arcaiche, capaci di dimostrare in ogni epoca la loro valenza espressiva — ad innestare i suoi retaggi siciliani sulla cultura artistica etrusca, per approdare ad un linguaggio che trae ispirazione dalle civiltà dell'area mediterranea. Le opere degli anni cinquanta e del decennio successivo ripropongono un repertorio figurativo ereditato dalla ceramica cretese e minoico-micenea: figure geometriche, taumachie, lotte di felini, cavalieri, lottatori, carri trainati da cavalli, guerrieri, combattimenti tra uomini e felini.

Tuttavia, fin dagli anni sessanta, questo repertorio viene gradualmente abbandonato — dissolvendosi in una policromia astratta dalle innumerevoli tonalità — per indirizzare la propria ricerca

verso una rielaborazione di brocche, ollette, anfore, tazze, coppe, pressoché prive di una componente figurativa, che solo talvolta affiora appena dalla superficie.

L'artista intraprende un intenso studio di certe tipologie della ceramica arcaica e riesce a riproporle come esempi di pura espressione artistica, sempre meno destinati ad un semplice uso quotidiano, non più intesi in quanto appendice decorativa di un ambiente domestico e concepiti invece come opera d'arte autonoma.

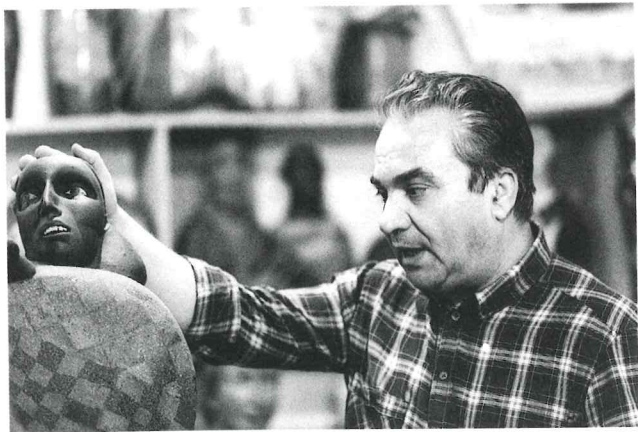
La rielaborazione di questi modelli vascolari, accompagnata, a partire dal 1963, dall'uso del grès, si protrae per tutto il decennio seguente e oltre.

Il questo periodo il "colore", realizzato in infinite gradazioni — dal blu macchiato semiopaco all'indaco, dall'ocra metallizzato al cremisi —, assume una funzione primaria, nient'affatto subordinato alle novità che provengono dalle ricerche sulle "forme della ceramica".

Tra la produzione di questi primi venti anni, i vasi zoomorfi sono quelli che più di altri testimoniano un costante interesse per l'attività di Picasso durante il suo soggiorno a Vallauris. L'ammirazione per l'artista ispano-francese non sarà certamente un fattore limitante all'ingegno creativo di Cipolla; semmai, lo studio delle opere contemporanee di Picasso, dimostrerà che non è affatto estraneo alla cultura artistica del suo tempo, dove potrà trovare un'adeguata collocazione vicino a Marino Marini e a Massimo Campigli per i comuni modelli arcaici.

L'attività degli anni settanta-ottanta e degli inizi di questo decennio è costituita essenzialmente da una produzione scultorea, spesso di grandi dimensioni, a scapito di quella vascolare, dove si ribadisce il legame con le fonti primitive, egizie e etrusche, con precisi riferimenti ai sarcofagi e, verosimilmente, ai canopi.

È in questo periodo che la sua arte acquista una rinnovata energia, generata dall'originalità



Salvatore Cipolla.

dei soggetti: i letti, le valige, gli "Ambienti", a cui si uniranno in seguito le donne sedute, le figure dal volto nero, le bambine con i cerchi, i cardinali dagli occhi grifagni, le donne con le colombe, in legno, grès, vetro e alabastro. Accanto alle già rammentate fonti etrusche e egizie, si scorgono, nelle vesti, elementi decorativi di ascendenza bizantino-ravennate, privati della loro sontuosa policromia e ricondotti ad una sobria austerità. Oltre a ciò, le trasparenze e le sfumature dei volti in vetro, sotto l'incidenza della luce, rievocano i cammei e gli intagli in calcedonio, in acquamarina, in ametista, in onice, in crisolito, in corniola, di epoca romana.

Nell'"Uomo con pacco", nella "Donna con le colombe" o nell'"Attesa dentro la porta", è possibile individuare — per le bocche bendate delle figure — una connessione con le tanagrine, statuette fittili e bronzetti del periodo alessandrino che rappresentano danzatrici avvolte nei mantelli; tuttavia, laddove in queste l'intento della creazione si riduce a effetti virtuosistici di trasparenza, nelle altre si spinge fino a inequivocabili significati: la solitudine e l'incapacità di comunicare.

Le Kòrai e, in generale, tutta la statuaria del periodo severo, hanno rappresentato importanti modelli per una serie di opere in legno ed alabastro — la "Donna con colomba", la "Donna in piedi", la "Donna accovacciata" — che alle delicate superfici dei volti, proprie degli esempi greci, uniscono un tenue — ma intimamente percettibile — espressionismo, assai più marcato invece nelle sculture in grès del ciclo "Aspettando".

Nelle opere recenti di destinazione pubblica — "L'arco e l'ombra" a Montespertoli e il pannello del Rifugio di Gualdo — viene impiegata una ricchissima gamma cromatica costituita principalmente da tinte chiarissime, talora stesa su una vasta campitura bianca, altrimenti unita a colorazioni più opache.

La realizzazione di un'opera attraverso un uso polimaterico, coincide con la sua concezione della creazione artistica, che deve essere accompagnata da una ricerca continua di nuove materie. Lo stesso Cipolla ha spiegato, limitatamente alla ceramica, ma il concetto può essere esteso, in cosa consiste questa indagine sistematica, alla quale dimostra una rigorosa coerenza.



Salvatore Cipolla - Cavallo e cavaliere (legno, ottone) 1988.

Occorre — afferma — “ricercare nuove terre, smalti nuovi. Vi sono centinaia e centinaia di terre che il ceramista deve esplorare, centinaia e centinaia di smalti che deve verificare, decine e decine di sistemi per manipolare le argille e modi espressivi da scoprire” (1).

Questa ricerca è quindi una fase imprescindibile di quel processo che conduce al compimento dell'opera d'arte e deve essere necessariamente associata all'aspetto tecnico, considerato parte integrante del contesto espressivo.

La materia, elemento costituito della scultura di Cipolla, è tuttavia l'obiettivo di una più estesa ricerca, che non aspira in primo luogo alla perfezione formale, ma alla comunicazione.

La sua sensibilità e la sua perizia “hanno contribuito — come afferma Mario Luzi — a fare della tecnica un processo sempre meno esteriore, sempre più intrinseco alle sue fondamentali motivazioni” (2).

La sua opera, costruita mediante un linguaggio segnato da un intenso lirismo, a tal punto che, con un giudizio — quasi aforistico — Evgenij Evtušenko ha definito Cipolla “un poeta della ceramica”, rimane oggi una delle rare manifestazioni estetiche dove si riesce ad esprimere compiutamente il destino ineluttabile dell'uomo.

In oltre quaranta anni di attività Salvatore Cipolla ha conseguito numerosi riconoscimenti e ha partecipato a diverse esposizioni collettive e personali: il premio ricevuto al Concorso internazionale di Ceramica di Faenza nel 1954 e al Concorso nazionale di Ceramica di Grottaglie nel 1980, le Medaglie d'oro della Biennale internazionale del Fiorino del 1971 e del 1977, la partecipazione alla rassegna “Keramik aus Italien” a Berlino nel 1971, l'esposizione di Aubervillier nei dintorni di Parigi nel 1978, e, infine, la mostra alla Galleria Cepac a Prato nel 1982 e alla Galleria “Il Giardino dell'Arte” a Bologna nel 1990, sono sufficienti per farci comprendere il ruolo svolto dall'artista nell'ambito della scultura contemporanea.

La mostra bolognese assume un significato particolare, poiché i criteri sui quali Pierfrancesco Ferroni ha inteso costituire la sua galleria, mirano a riconoscere alla scultura in ceramica una funzione identica rispetto alle altre tecniche plastiche e ad affrancarla definitivamente dalla sfera della produzione artigianale. La presenza di Cipolla in questo spazio espositivo, non solo conferma il suo ruolo di artista autentico, ma contribuisce ad assegnargli una più determinata e conveniente collocazione nel panorama internazionale della scultura in ceramica.

Filippo Masi



Salvatore Cipolla - Come un cardinale (legno, vetro, ottone) 1992.

Note

1. “Le ceramiche di Salvatore Cipolla” - testo di E. Natali, presentazione di M. Luzi, Firenze, 1984, p. 16.
2. “Le ceramiche di Salvatore Cipolla”, op. cit., p. 7.

La piana: un territorio da tutelare

**Geografia storica, pianificazione del territorio e beni culturali:
uno schema di ricerca sulla conca fiorentina con particolare riguardo
per l'area di Sesto Fiorentino**

IL QUADRO AMBIENTALE

Il territorio a cui si fa qui riferimento è impropriamente definito, almeno sul piano dei valori umani, "bacino inframontano" o "conca di Firenze-Prato-Pistoia". La sua unità geografica è evidentemente data dai caratteri fisici di ordine oro-idrografico: pur nella sua differenziazione morfologica, fra sezioni collinari (e solo in minima parte montane: la scarsa incidenza delle fasce propriamente montane ne fanno una "regione" naturale, diversa da quelle simili, per origine tettonica, della Lunigiana, Garfagnana, Casentino e Alta Valtiberina, e più somigliante a quelle della Valdichiana e del Valdarno di Sopra, e in parte anche al Mugello che presenta connotati intermedi, di transizione) e sezioni pianeggianti, a loro volta distinguibili in fasce di alta pianura "asciutta" e di bassa pianura "umida", è tuttavia possibile, infatti, delimitarlo e individuarne il carattere originale. La sua specificità spaziale risiede nella stretta integrazione e interdipendenza fra i diversi "piani" altimetrici che peraltro trapassano in modo sfumato dall'uno all'altro: alta collina (e lembo montano: il Monte Morello, assai più della Calvana e del Monte Albano), bassa collina, pedecolle, alta pianura e bassa pianura.

La connotazione morfologica del bacino è data dai diversi contrafforti che si dipartono dalla catena assiale dell'Appennino, sotto forma di "costole" orografiche di altezza mediocre (rispetto almeno alle "quinte" più propriamente montane che recingono altre conche tettoniche), che via via digradano in ondulazioni collinari capillarmente incise dai corsi d'acqua che acquapendono nella regione, con vallecicole e talora vere e proprie vallate alluvionate. Queste si saldano (salvo che allo sbocco delle maggiori vallate fluviali: dell'Arno, Bisenzio, Marina, Mugnone ecc.), tramite "terrazzi fluvio-lacustri" e "conoidi di deiezione", alla piattaforma (o fondo vallivo pliocenico)

del catino, solcata da un fitto reticolo di fiumi, torrenti e borri che confluiscono direttamente (o indirettamente, tramite il Bisenzio e l'Ombrone) nell'Arno. Questi caratteri ne fanno, infatti, un unico sistema integrato, anzi, un vero e proprio ecosistema. I processi di trasformazione, attivati dalla "storia naturale" e soprattutto dalla "storia umana", tenderanno, dunque, a produrre effetti — spesso di portata significativa e talora anche devastante (è il caso dei fenomeni di colonizzazione agricola e/o di deforestazione, o viceversa di nuova forestazione e di abbandono degli spazi già coltivati, nei settori collinari e montani; ma anche di bonifica idraulica e di regolamentazione fluviale, come le canalizzazioni, o viceversa di trascuratezza o abbandono nella manutenzione del reticolo idraulico "naturale" e "artificiale" nel settore della pianura) — collaterali nelle diverse sub regioni o partizioni morfologiche, in cui è possibile suddividere l'insieme "bacino di Firenze" o "Medio Valdarno". Di questa unitarietà e interdipendenza, nel rapporto di causa-effetto, si avrà larga consapevolezza da parte di scienziati e territorialisti del passato, soprattutto a partire dall'età del Rinascimento (in proposito basterà ricordare gli studi di Leonardo da Vinci e Girolamo di Pace nel '500; Vincenzo Viviani nel '600; Ferdinando Morozzi, Giovanni Targioni Tozzetti e Pietro Ferroni nel '700; e Alessandro Manetti nell'800).

Unitarietà (e interdipendenza delle singole componenti) del bacino, dunque. Ma conviene subito sottolineare — in un'ottica specificamente geoumanistica — che alcuni settori (nei tempi moderni e contemporanei, sempre più limitati e marginalizzati) non si prestano (uso il presente storico, nel senso: non si prestarono, per lunghi periodi almeno) ad essere pacificamente "inquadrati" nei processi di omogeneizzazione spaziale, condotti avanti dalle società umane nel corso della storia. Determinate realtà naturali hanno manifestato (e dovrei dire manifestano tuttora)

notevoli, e talora “cieche” resistenze, alla pianificazione meramente economicistica: certe “forme” ambientali paesistiche si sono rifiutate di andare a costituire semplici “fenomeni funzionali” all’interno di un unico, anche se integrato, “modello di sviluppo”, che comincerà ad affermarsi nell’età comunale, per giungere a maturazione completa nell’Ottocento: che è il sistema del podere e della fattoria mezzadrale, incardinato sulla piccola azienda familiare a colture promiscue.

Realtà naturali ed ecosistemi come quelli della bassa pianura umida, a debolissima pendenza, disposta in senso longitudinale o trasversale, intorno ai fiumi maggiori (Ombrone soprattutto, ma anche Bisenzio ed Arno per lembi più esigui), oppure come quelli della fascia altimetrica più propriamente montana, e per di più caratterizzata da fenomeni e substrati litologici e pedologici “delicati”, come la matrice calcarea, continueranno ad avversare l’introduzione del modello podere classico, e ad esprimere altre “vocazioni”: quelle naturali, sotto forma di permanenza o di ricreazione di “zone umide” e di praterie spontanee (le “prata” della piana), oppure le pasture cespugliate e le rocce nude affioranti, come prodotto degradato della distruzione della vegetazione forestale primeva, nella Calvana e nel Monte Morello.

Resistenze e “ragioni” naturali talmente forti, da “imporre” correttivi significativi alla stessa pianificazione del territorio, come dimostrano i casi singolari di formazione di aziende ad indirizzo specificamente zootecnico-foraggero (e in parte risicolo), nella pianura (le “cascine” di Tavola ed altre ancora all’uso padano, create già tra ’400 e ’500), e di aziende zootecnico-forestali (le “cascine” all’uso appenninico, create soprattutto tra ’700 e ’800 nel Monte Morello), che via via si ancoreranno più saldamente ai bisogni di una selvicoltura razionale e moderna, in funzione anche degli equilibri generali (ormai assai compromessi sul piano idrogeologico) dell’intero bacino.

LA COSTRUZIONE DI UNA “REGIONE FUNZIONALE”:
DALL’AMBIENTE AL TERRITORIO. LE FASI STORICHE
PRINCIPALI.

Anche nel caso del bacino fiorentino in generale, e della sua più ristretta sezione pianura-monte che qui specificamente ci interessa, occorrerà in via preliminare enunciare la relatività del concetto di valore, applicato ad un determinato ambito spaziale nelle diverse fasi storiche. All’origine della storia dell’organizzazione territoriale, dovuta all’azione più o meno incisiva ma sempre

“cosciente” e programmata della città — nel nostro caso all’età etrusca — lo spazio compreso fra Sesto (già investito da città-insediamenti dei periodi terramaricoli e protovillanoviani e villanoviani) e Firenze costituiva probabilmente (almeno dal V-IV secolo a.C.) una periferia rurale della città di Fiesole: un’area di confine, come tutta la zona a nord del medio e basso corso dell’Arno, dominata dai Liguri, e di sicuro marginalmente connotata da strutture funzionali che non fossero riconducibili a un sistema, a maglie allentate, di strade transappenniniche e di avamposti commerciali e agricoli, come Quinto, allineati lungo queste vie, in salubre posizione d’altura o almeno su modesti rialzi (“terrazze” lacustri e “conoidi” fluviali), più che lungo il corso dell’Arno (che, a sua volta costituiva una via naturale e “attrezzata”, per terra e per acqua, di comunicazione), sul quale si dimensionava l’asse urbano Fiesole-Artimino. C’è da credere che la pianura fosse, in larghissima misura almeno, un “deserto verde” e “acqueo”, per il suo abbandono alla vegetazione boschiva e prativa, propria delle “zone umide” (la “foresta planiziale”, particolarmente fitta e ombrosa), capillarmente segnata dalle “capricciose”, mutevoli divagazioni dei corsi d’acqua che l’attraversavano e dai frequenti ristagni dei medesimi; e che l’anfiteatro collinare mostrasse ancora, con grande compattezza, il rivestimento originario della foresta decidua di essenze quercine (al di sopra della quale si ergevano lembi relitti della faggeta, come a Monte Ferrato di Prato, e dell’abetina, come a Monte Morello).

Occorre partire dalla conquista romana, dalla costruzione della grande arteria Cassia o Clodia (180-150 a.C.) di collegamento fra Arezzo e Luni — che fu formidabile infrastruttura”, lungo la quale si attuò la grande opera di bonifica idraulica e di deduzione coloniale della centuriazione, non a caso allineata sulla medesima, che a sua volta correva parallela all’asse appenninico e al corso stesso dell’Arno — perché tutta la fascia di pedecolle (nella quale, non a caso, era tracciata inizialmente la strada, con i toponimi che scandivano il susseguirsi delle pietre miliari: Terzolle, Quarto, Quinto, Sesto, Settimello) e di pianura, almeno in gran parte, venisse risanata, mediante il reticolo geometrico dei canali e delle strade, a cui si appoggiava la centuriazione, ridotta a coltivazione e punteggiata di case contadine, di piccoli borghi di servizio e poi, soprattutto, dalla tarda età repubblicana in avanti, di “ville rustiche”. Tra l’altro la Cassia o Clodia si raccordava con l’importante Via Pisana lungo l’Arno, del quale si recuperava in pieno le grandi possibilità idrovie quando fu fondata (metà del primo secolo avanti Cristo) la colonia di *Florentia* e, a Calenzano,

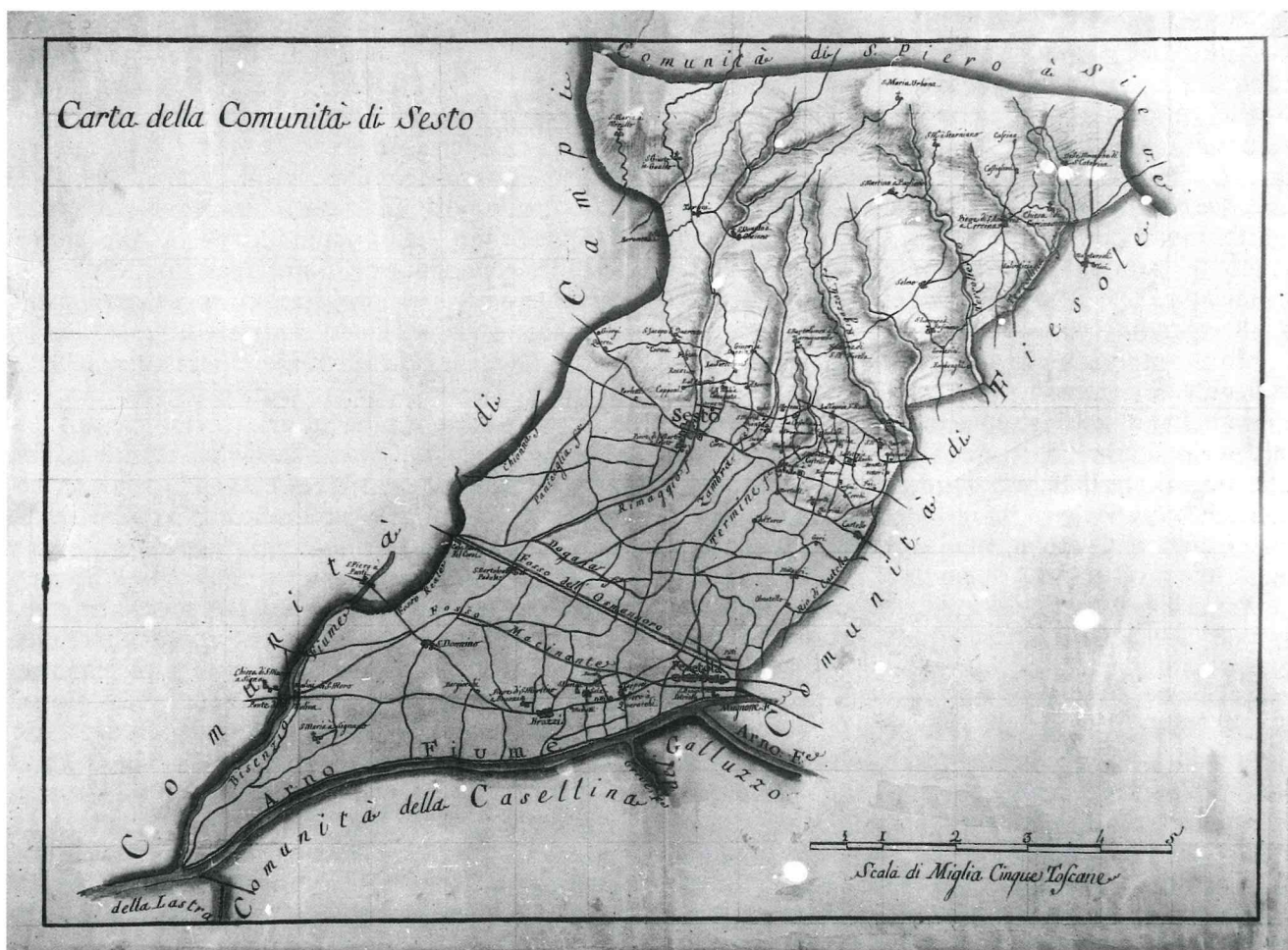
attraverso la Val di Marina, con l'importante strada transappenninica che valicava l'appennino mugellano alla Futa (forse denominata Flaminia o forse Clodia/Clodiola).

Come è noto, la colonizzazione romana risalì, gradualmente, anche i versanti collinari, anche se è probabile che il "cuore" forestale di Monte Morello ne fosse soltanto intaccato, per le ragioni che ne consigliavano la salvaguardia come "lucus" (bosco sacro), che poi erano quelle della salvaguardia dell'assetto idrogeologico della pianura e della capacità di adduzione idrica per il rifornimento, tramite acquedotto, di Firenze a partire dalla Val di Marina (Colonnata, Castello - toponimi che ricordano rispettivamente le colonne e la cisterna dell'acquedotto).

Nel basso Impero si apre, però una lunga fase storica regressiva. La concentrazione della proprietà nelle mani di pochi (le grandi aziende latifondistiche, lasciate al pascolo brado e all'incolto, facenti perno sulle "ville rustiche" come quelle di San Silvestro e Quarto e forse Carmignanello e Cercina) e la rovina della piccola impresa

familiare — e più in generale la crisi delle città e delle attività manifatturiere e mercantili, e dello stesso popolamento, particolarmente forte nell'Etruria e in Italia — comportano una vistosa disgregazione nell'intera armatura territoriale, e in particolare l'impaludamento della pianura (preda del più assoluto disordine idraulico), l'abbandono e semmai l'arretramento degli insediamenti nella collina, il dissesto o l'abbandono della viabilità (soprattutto nella pianura, pressoché desertificata).

Toponimi relativi a insediamenti longobardi (Poggio di Castro, Massa, Gualdo, Cafaggio, Sala e Saletta...) dimostrano che pure qualche secolo dopo il popolamento investiva soltanto le aree collinari. E così, ancora nel IX-X secolo dopo Cristo, la pianura fiorentina e il fondovalle dell'Arno risultavano coperti di acquitrini e boscaglie. È con il Mille che inizia, parallelamente alla ripresa demografica, quel grande processo economico e sociale che, alla lunga, comporterà radicali trasformazioni paesistiche, con la nuova discesa a valle dell'uomo, la ripresa della bonifica



Carta della Comunità di Sesto, 1770 circa. (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Piante di città e castelli della Toscana n° 986234, c. 22).

e delle sistemazioni fluviali, l'avanzata dei dissdamenti e delle coltivazioni, e lo stesso riutilizzo dell'Arno e delle strade antiche come fattori unificanti del bacino.

Questi processi non coinvolsero soltanto la pianura, ma le stesse fasce collinari retrostanti (in larga parte ora spogliate del mantello forestale), come dimostra il reticolo delle pievi e specialmente degli insediamenti minori — soprattutto villaggi agricoli e centri fortificati, costituitisi, in gran parte almeno, dopo il Mille, per incastellamento di *villae* e *curtes* tardo-antiche, e talora per nuovo impianto, anche nell'alta pianura, nelle più sicure aree di pedecolle e sui rilievi. Basterà ricordare quelli maggiori, con Prato e Calenzano, come Castelnuovo, Campi Bisenzio, Colonica, Capale...

L'unificazione politica del bacino ad opera di Firenze (che nei secoli XII-XIV assoggettò definitivamente prima Fiesole e Prato e poi Pistoia, che anteriormente avevano espresso stati comunali coi rispettivi contadi) segnò il culmine del processo di riconquista della pianura (non di tutta la pianura però, perché la bonifica e la colonizzazione delle sezioni più depresse, percorse dai fiumi, richiederà ancora secoli per realizzarsi compiutamente. Qui si dilatarono, lungo le arterie viarie, gli insediamenti, che difatti assunsero la fisionomia di "borghi di strada" (come la stessa Sesto), e si allargarono a macchia d'olio i coltivi: lungo i corsi d'acqua, poi, si infittì la maglia degli opifici mossi dalla forza idrica, come i mulini da grano (e talora da olio) e le gualchiere per la "gualcatura" dei panni prodotti dall'industria tessile cittadina (di Firenze e Prato).

Ma il fenomeno che provocò i mutamenti più radicali nell'organizzazione territoriale — soprattutto nella maglia insediativa e stradale, e nel paesaggio agrario — fu la nuova forma di organizzazione delle strutture agrarie, la mezzadria, che comportò la diffusione della casa contadina isolata nella campagna, al centro della nuova unità di produzione, il podere, e nello stesso tempo dette il colpo mortale a molti villaggi e castelli, funzionali ad un sistema economico — quello curtense altomedievale — caratterizzato dalla frammentazione della proprietà e dell'azienda, e dall'insediamento accentrato, ormai del tutto inadeguato (con il suo mero autoconsumo) a soddisfare le più pressanti esigenze e richieste di un mercato in rapido allargamento e irrobustimento. Alla colonizzazione mezzadrile (non tanto alle guerre o alla peste nera), espressa dai capitali fiorentini, un po' in tutto il bacino, si deve infatti la crisi che colpì molti villaggi e castelli, che si ridussero a piccoli aggregati di case coloniche, a ville-fattorie, quando addirittura non vennero

abbandonati e scomparvero.

I caratteri essenziali qualificano il nuovo sistema agrario mezzadrile come fulcro di riorganizzazione territoriale, sotto forma di microcosmi ed autentici ecosistemi o costellazioni di più ampia estensione spaziale: gli elementi costitutivi delle origini, come costanti, del "più commovente paesaggio che esista al mondo" (cfr. Fernand Braudel) e quelli evolutivi nel tempo, sono i seguenti:

1) Casa colonica (tipologia variegata, ma omogeneità e uniformità funzionale);

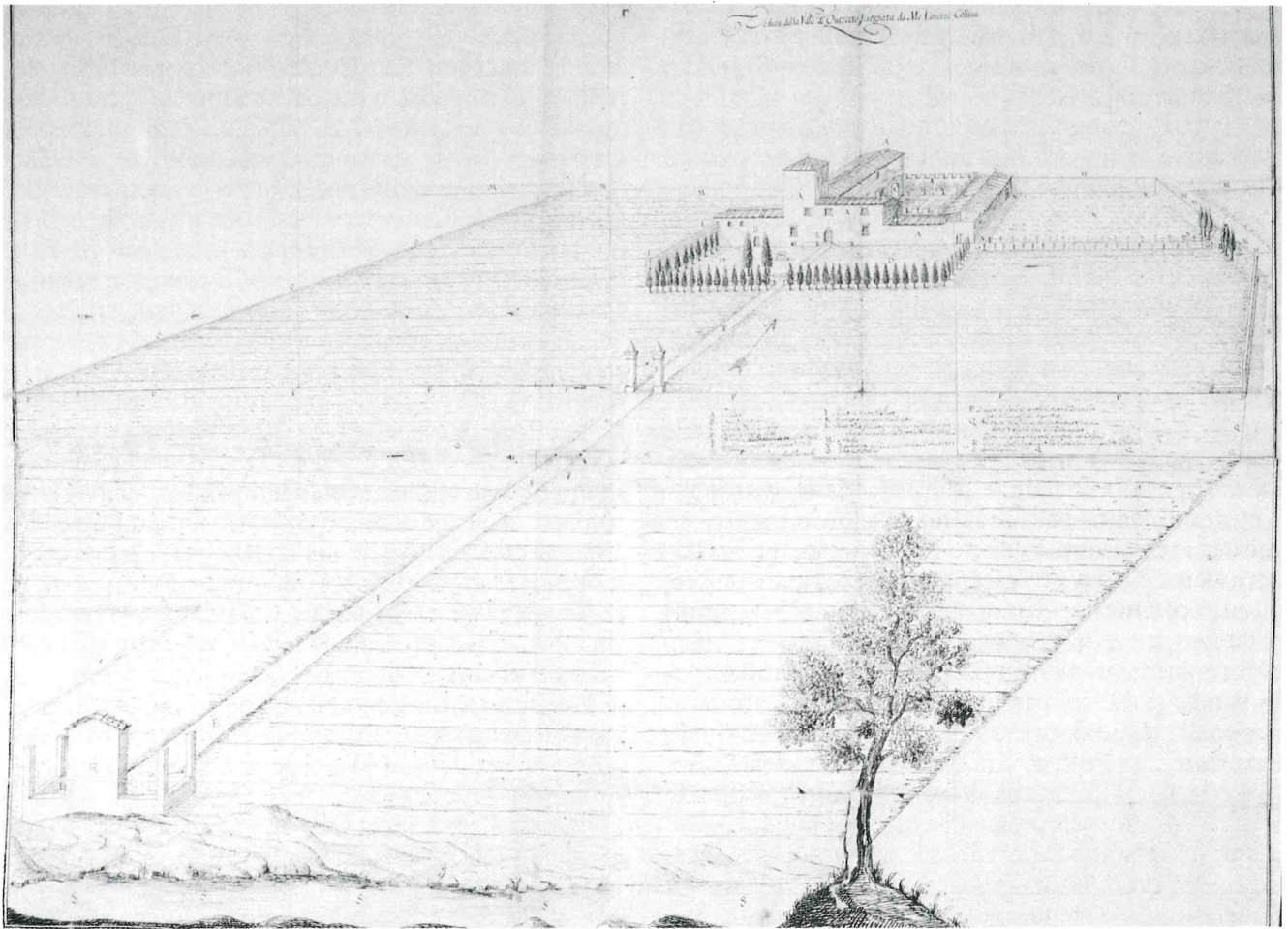
2) Casa da signore poi villa-fattoria (il suo rafforzarsi decorre dal Cinquecento, e soprattutto dalla metà del Settecento);

3) Ordinamenti produttivi (all'interno dell'estensione variabile, ma sempre sufficiente ad esprimere un piccolo "spazio vitale", del podere): colture miste (diffusione di vite, olivo, gelso, oltre ad altri alberi fruttiferi) e ruolo del bestiame. Diversità fra alta collina, bassa collina, pianura asciutta, pianura umida;

4) Funzioni degli altri elementi che si legano al sistema: come gli opifici rurali (mulini e frantoi, fornaci e poi ceramica, talora anche "industria a carattere diffuso", collegati col mondo mezzadrile e con i pigionali che vivevano in osmosi col medesimo: filatura e tessitura di lana, seta, lino, canapa e poi intreccio della paglia), la viabilità, i borghi di servizio;

5) La fase della maturazione (seconda metà del '700 - primo '900), come risposta alle nuove esigenze economiche e ai progressi in atto dopo le "rivoluzioni" e il progressivo ampliamento del mercato. Razionalizzazione produttiva (all'insegna del sistema di fattoria), relativa specializzazione produttiva (paglia, seta, giaggiolo, zootecnia, viticoltura o olivicoltura, forestazione).

L'età lorenese è poi da considerare un periodo storico decisivo per pervenire all'effettiva unificazione dello Stato e del mercato regionale. Si formano le "grandi" comunità di Prato, Sesto e Fiesole. Le riforme amministrative (che ridisegnano la geografia politica che, salvo pochi correttivi, è quella attuale), le riforme economiche (che esaltano, nella loro coerente aderenza ai principi libero-scambistici, le nuove forze produttive di estrazione borghese e imprenditoriale) e, più ancora, i grandi lavori pubblici. Questi consistono soprattutto nella costruzione di un reticolo di strade carrozzabili per il collegamento interno e internazionale. Per gli incalcolabili riflessi sulla nostra area sono da ricordare, per il Settecento, le grandi transappenniniche Firenze-Modena per Pistoia e l'Abetone e Firenze-Bologna per la Futa: soprattutto a quest'ultima arteria il Sestese si collegava tramite l'antica via Mulattiera dal gran-



Veduta panoramica della villa di Querceto di proprietà, nel XVIII secolo, dei marchesi Riccardi, disegnata nei primi del 700 da Lorenzo Collini. (Archivio di Stato di Firenze - Riccardi, 807, c. 1). Il prospetto principale della costruzione, con il vasto resedio, delimitato da cipressi, era rivolto ad ovest, e la lunga viottola poderale trovava conclusione di contro ad un tabernacolo sul limitare del torrente Gavine. La parte tergale dell'edificio con il cortile dove si affacciava il portico e la loggia soprastante era delimitato dall'antica via di Querceto.

de porto fluviale di Signa a Barberino e alla statale della Futa. Di grande rilievo sono anche la costruzione del sistema ferroviario come la linea Firenze-Prato-Pistoia degli anni '40, che negli anni '60 proseguirà per Bologna tramite la Porrettana e, finalmente, la conclusione degli interventi di regimazione fluviale a Bisenzio e Ombrone e loro affluenti e di bonifica idraulica, mediante canalizzazione e piccole colmate, delle residue zone depresse della pianura. Questi interventi potenziano i rapporti funzionali esistenti tra Firenze e il suo immediato suburbio pianeggiante (mentre l'interno collinare resta estraneo a questo processo) e ne stabiliscono dei nuovi, soprattutto nel settore manifatturiero, dando altresì l'opportunità alle comunità periferiche di esprimere nuove funzioni in modo autonomo dall'antica città dominante. Non è un caso che, tra Sette e Ottocento, Prato si avvii a diventare il più importante "polo laniero" della Toscana e che

proprio Sesto Fiorentino esprima, nello stesso periodo, la più moderna fabbrica di ceramiche (fondata nel 1737 ma assai potenziata successivamente) della Toscana, grazie al ritrovato impegno imprenditoriale di esponenti di spicco dell'antica borghesia mercantile che nel secolo della "rifeudalizzazione" (il XVII) si erano trasformati in puri percettori della rendita del loro ingente patrimonio fondiario: i Ginori.

Liberismo economico, strade e ferrovie spiegano così la formazione di quell'autentico "asse forte" (il sistema pianeggiante Prato-Sesto-Castello-Firenze, non a caso dimensionato sulla prima grande arteria di collegamento del "cuore" della Toscana settentrionale, la consolare romana Cassia o Clodia) che era destinato a rompere la storica omogeneità agricolo-produttiva di quel settore del contado rurale e a introdurre precocemente, fin dal secolo scorso, spiccati connotati di urbanizzazione e di vita sociale e culturale ur-

vana, che avrebbero infine funzionato da base per la delimitazione, nel nostro secolo, della direttrice fondamentale del sistema metropolitano fiorentino-pratese-pistoiese.

I VALORI AMBIENTALI E CULTURALI: DALL'ANALISI GEOGRAFICO-STORICA AL PROGETTO CONSAPEVOLE PER IL RIEQUILIBRIO E IL "RECUPERO" DI UNA "CAMPAGNA URBANIZZATA" CHE HA ASSUNTO LA FISIONOMIA DI SPAZIO DISARTICOLATO DAI RECENTI PROCESSI DI SVILUPPO MANIFESTATISI ALL'INTERNO "DELL'AREA METROPOLITANA".

È inutile sottolineare che l'indagine geostorica (qualcun altro dirà: storico-territoriale) non serve solo a fare avanzare i processi conoscitivi, "a fare storia" e a produrre cultura in maniera disgiunta e indipendente dalle esigenze (spesso sempre più pressanti, nel caso delle problematiche ambientali) del mondo sociale e politico. Essa, pur non vantando ricette miracolose e preconfezionate, si presenta, comunque, come l'approccio che ha da offrire un "sapere" scientifico organizzato e per quanto possibile sistematico dal quale sembra utile partire per costruire una corretta cultura della pianificazione territoriale che ricomprenda la tutela (e la valorizzazione) dei valori storico-culturali del territorio. È appena il caso di ricordare, tra l'altro, che occorre intanto definire e riconoscere ciò che si vuole tutelare e, in sostanza, che occorre ripensare al concetto geografico di paesaggio, definito in termini geosistemici, onde non lasciare l'intervento pianificatorio in balia della casualità di scelta di significato di un termine (che è poi modo di concepire per operare) già riconosciuto come polisemico e comunque per evitare la consueta confusione tra paesaggio (come struttura globale, come insieme), e le sue parti, quelle che gli architetti chiamano emergenze o preesistenze e che non hanno significato se non nella loro rete complessiva di relazioni e connessioni, storicamente formata e trasformata.

In altri termini, occorre aver ben chiaro che la tutela separata dalla progettazione è inevitabilmente perdente, come dimostra esemplarmente l'esperienza italiana in materia di tutela (mediante semplice applicazione di vincoli) di singole emergenze ambientali (per esempio, i biotopi) e culturali (per esempio, una villa, un edificio religioso, un resto archeologico ecc.) e anche in materia di parchi e riserve naturali. In proposito dobbiamo tutti puntare oggi, consapevolmente, su una politica organica e globale del territorio "compatibile" e avanzata o, se vogliamo, anche sulla istituzione di un parco (a qualsiasi scala spaziale e a qualsiasi categoria di valori esso si riferisca) come strumento e campo di sperimentazione per l'invenzione di soluzioni atte a frenare o contraddire la disordinata avanzata del cemento nella pianura e l'emorragia demografica delle zone marginali

della montagna e della collina e a sperimentare nuovi modelli — questi sì ecologici — di interazione tra società e ambiente. Occorre cioè superare la logica della "museificazione" di questa o quella parte (grande o piccola) del territorio, lasciando poi il resto in balia delle forze della speculazione o della progettazione economicistica, e inventare una nuova cultura pianificatoria e un nuovo modello di sviluppo in cui sia ridotta l'antitesi tra conservazione e sviluppo, tra cultura ed economia.

In ultima analisi occorre pervenire anche al superamento — in noi tutti che abbiamo a cuore il futuro (e il presente, in tante situazioni così gravemente compromesso) dell'ambiente naturale e culturale — di quella posizione che è e sarà sempre perdente, di ecologismo naive, che si è di recente affermata nella cultura contemporanea, con ambizioni forse inconsapevoli di scienza morale, e come risposta (comprensibile ma non razionale) alle conseguenze devastanti sul territorio dello sviluppo troppo rapido ed incontrollato del secondo dopoguerra.

Da una storia delle strutture e dell'organizzazione territoriale del sistema integrato montepiano di Sesto e più in generale del bacino fiorentino — intesa come valutazione globale e integrale di tutte le espressioni e i valori (paesaggistici e ambientali) compresi nel territorio, considerato come scena delle attività umane stratificatesi nel tempo e in continua evoluzione — potrà emergere la considerazione (auspicabilmente sotto forma di censimento condotto con la necessaria serietà scientifica dei beni ambientali e culturali) di tutti gli elementi, anche minimi, dell'assetto territoriale, come la viabilità maggiore e minore, con le sue strutture di corredo (osterie, poste, ospedali, fontane, tabernacoli), i ponti, i singoli centri abitati e i singoli edifici, siano essi sparsi o annucleati in aggregati elementari (case contadine e signorili, opifici, chiese e monasteri, dogane, torri e altre fortificazioni), resti archeologici, cave e miniere, canalizzazioni artificiali e pescaie, terrazzamenti e altre sistemazioni agrarie (siepi e alberature campestri, coltivazioni, parchi e giardini "murati", viali alberati, foreste ecc.). Tutte queste componenti paesistiche e funzionali non saranno state studiate, ovviamente, soltanto per se stesse, cioè come avulse dai contesti culturali, umani e territoriali, che le hanno generate e vitalizzate. In altri termini, come estratte dall'ambiente geografico, il che equivale a dire: da quel complesso di condizioni naturali, umane ed economiche da cui trassero origine e funzionalità.

È questo il caso, per esempio, nel più ristretto sistema spaziale piana/colle/monte del territorio di Sesto, dimensionato sul corso del torrente

Ri
pr
D
au
(C
to
ro
bi
re
vi
co
co
sti
M
ag
ag
ta
co
de
ti'

tu
zi
ta
ar

L
cc
su
ra

Rimaggio: del corso d'acqua medesimo, e suo proseguimento nella bassa pianura come Fosso Dogaia-Reale, da considerare globalmente come autentico "ecosistema fiume"; dei laghi e stagni (Gaine, Peretola, Pantano, Focognano ecc.) tuttora esistenti nella pianura umida dell'Osmannoro (anch'essi con i loro contorni e la loro vita biologica), degli insediamenti umani (dal maggiore agli aggregati storici minori, dalle ville e ville-fattorie con i loro parchi e giardini alle case coloniche, dai mulini ed altri opifici alle chiese, conventi e tabernacoli): delle strade antiche e delle strutture di corredo; del paesaggio forestale del Monte Morello (con i lembi residui del paesaggio agrario alto-collinare), e infine del paesaggio agrario della bassa collina, del pedecolle e dell'alta pianura e della bassa pianura umida, con i consueti parchi (talora "barchi", cioè boschi delimitati da muro di cinta) e "boschi giardinizzati".

La conoscenza di queste problematiche costituisce dunque un importante elemento di valutazione per il dibattito istitutivo dell'*area metropolitana* e per la politica che tale nuovo livello amministrativo dovrà elaborare, al fine di riequi-

librare la realtà urbanistico-sociale di Firenze e di tutti gli altri centri (malati di "congestione") che ne faranno parte; e, più in generale, di dare equilibrio alla crescita dell'edilizia residenziale e produttiva, dei servizi e delle infrastrutture (l'*area* dovrà essere unificata da una rete fluida e conseguente di vie di trasporto collettivo che sia in grado di assicurare la mobilità dei cittadini) nella parte pianeggiante. A questa politica "di sviluppo" si correla, però, l'esigenza della tutela rigorosa dei molteplici valori ambientali, naturali e soprattutto culturali, presenti nell'*area*. Solo nel contesto di una seria politica di pianificazione paesistico-territoriale d'insieme sarà infatti possibile prevedere il cosiddetto "parco metropolitano" (della piana e della collina) a cui da anni si fa da più parti riferimento.

È scontato che il parco dovrà servire — oltre che a salvaguardare i valori ambientali — a svolgere quelle funzioni di carattere civile e sociale, culturale, sportivo e di tempo libero che sono compatibili con la tutela dell'ambiente e del territorio.

Leonardo Rombai



L'attuale aspetto della villa di Querceto che nel XVIII secolo appartenne ai Riccardi. Il portale rinascimentale, contornato da bozze di pietra e i peducci delle volte del portico, ormai da tempo demolito, che tuttora si vedono sulla parete di fianco, volta a sud, dell'edificio di via di Querceto distinto dai numeri civici 131, 133 e 135, rappresentano quanto resta dell'antica villa dei Riccardi.

La casa rurale nella Toscana del 700

Il trattato di Ferdinando Morozzi

Quando nella seconda metà del '700, in Toscana, precedendo il resto degli stati italiani, si dà avvio alla produzione di scritti teorici sulla casa rurale, da parte di architetti e ingegneri dello Scrittoio delle Regie Possessioni, in riferimento diretto si pone, in primo luogo, l'opera di Leon Battista Alberti (1).

Ciò si spiega non per un'insufficienza culturale, che impedisce di introdurre indagini tipologiche e proposte innovatrici, ma sostanzialmente

per il perdurare dello stesso tipo di organizzazione agraria a cui si riferisce il modello albertiano di casa rurale: il podere, appezzamento di terra sufficiente al sostentamento di una famiglia contadina, di almeno 10 unità, in cui si pratica una coltivazione promiscua, destinata in parte ad essere lavorata e conservata in loco per uso proprio (vino, olio, ecc.), unita all'allevamento di capi di bestiame (equino, vaccino, ovino e suino), sia da lavoro che da produzione.

In questo ambito, di grande rilievo, si pone Ferdinando Morozzi (2), personaggio pienamente inserito nella temperie culturale, appartenente a quella schiera di funzionari che diedero corpo alla politica governativa di Pietro Leopoldo, traducendo in progetti ed opere i principi ai quali essa si ispirava.

È sicuramente da ricondursi a questo fatto, il trattato pubblicato nel 1770 con il titolo *Delle case dei contadini. Trattato architettonico di Ferdinando Morozzi nobile colligiano* che portò l'autore all'inizio ad occuparsi delle Tenute Reali e, conseguentemente, dei vari progetti di allivellazione già suggeriti, nonché, successivamente, all'interesse sempre più forte negli ambienti di governo, per il ripopolamento delle aree depresse del paese.

Abbiamo già avuto occasione di sottolineare (3) come la pubblicazione di quest'opera non avvenga affatto in modo casuale; del resto, benché si tratti del primo trattato specifico, dedicato esclusivamente alla casa rurale, non è neppure l'unico nell'Italia del '700: questo secolo, infatti, vede un prodigioso sviluppo dell'agronomia, principalmente in Veneto e Toscana (4), e, conseguentemente, il fiorire degli studi anche nei settori e nelle discipline ad essa più strettamente collegate (5).

A questo proposito, occorre precisare che l'intento dichiarato dell'autore è quello di fornire uno strumento di pratica architettonica, destinato a coloro che ordinariamente si occupavano della



Frontespizio del trattato di Ferdinando Morozzi.

costruzione delle case rurali: nel capitolo V, infatti il Morozzi premette alla spiegazione su come disegnare una scala che egli non intende “mostrare questo ai professori d’architettura per essere regale ordinarie, e comuni, ma soltanto avvisarlo o per gli agenti di campagna, o muratori inesperti, o per quei padroni, che non hanno cognizione di questa materia”.

Ciò è significativo, perché all’epoca, si concepiva il compito dell’architetto legato esclusivamente all’edificazione della villa e tutt’al più, come teorizzerà il Milizia nel suo *Principi di Architettura civile* (1785), all’organizzazione “dell’assetto formale del complesso rustico, nella disposizione proporzionata ed unitaria del tutto e delle parti e dell’ambientazione pittoresca dello spazio del lavoro agricolo” (6).

Il trattato, accompagnato da alcune tavole a stampa, si articola in XXIV capitoli: in essi il Morozzi, dopo una serie di considerazioni ed avvertenze generali riguardo al tema, opera una prima distinzione, non ancora tipologica in senso stretto, ma certamente orientata in questa direzione, “dei particolari requisiti” che concernono rispettivamente la “casa di un podere di montagna (...) di un podere di piano (...) di un podere di collina”. Successivamente, dopo aver indicato la “regola per segnare la pianta della casa sul posto dove si deve alzare”, l’autore elenca le singole parti costitutive degli edifici rurali (rustici compresi), indicando quali caratteristiche debbono avere, quali materiali di costruzione impiegare e i particolari procedimenti tecnici da seguire: aspetti progettuali volti alla determinazione del “tipo” rurale, definito sia sotto il profilo igienico che funzionale.

Nell’*incipit* del trattato, l’ingegnere delle Possessioni afferma che “tra le importantissime cause del frutto, che trarre si debbe della campagna, una si è certamente quella delle abitazioni per i lavoratori della medesima, e per i bestiami”, riproducendo il binomio albetiano casa rurale — interesse economico, osserva come queste, nel tempo, “appoco appoco han cresciuto, in stabilità, in comodo, in simmetria”, stabilendo così i principali requisiti estetico-architettonici necessari a tali edifici.

Sulle motivazioni e gli scopi che lo hanno spinto alla redazione dell’opera, dice l’autore che “per la diretta professione d’ingegnere, ed architetto, che io esercito, a cui aggiunta la pratica della campagna esercitata per più anni in Toscana, l’esercizio di stimare sovente terreni e fabbriche, mi hanno fatto scoprire, che non poco si possono migliorare di più le case de’ contadini, non per il lusso e per la magnificenza, ma affine di togliere dalle medesime tanti errori, che sono

funesti, non solo alla vita de’ medesimi contadini, quando ancora di pregiudizio notevole all’interesse di chi possiede (...) che perciò fundamentalmente io procurerò di discutere sopra le medesime (...) esponendo le regole per quelle edificare di nuovo, e correggere, e aumentare le già fatte, le quali autorità de’ più gravi scrittori”.

Ricorre qui tutta una serie di concetti, come la complementarità tra teoria architettonica e pratica di campagna, oppure la funzionalità in antitesi al lusso e in accordo ad una maggiore produttività che caratterizzeranno il dibattito per almeno un secolo (7) e che descrivono esplicitamente la realtà dei rapporti economici e sociali.

La prima delle avvertenze generali premesse dal Morozzi riguarda, come già per l’Alberti, la scelta del luogo più opportuno per erigere l’edificio: tale disposizione dovrà essere “sia comoda alle faccende del podere, sia d’aria perfetta per la salute e robustezza de’ coloni”, e ad una latitudine sufficiente “acciò non sia la casa sottoposta a ricevere le cattive esalazioni” provenienti “dall’acque ferme e da pantani”. Il teorico consiglia poi di costruire l’edificio in prossimità di una fonte di acqua potabile, in un terreno solido. Inoltre, tornando alle caratteristiche fondamentali della casa rurale, sottolinea la necessità che “la fabbrica sia comoda alle faccende, e della casa, e del podere. Perciò si crei la medesima nel centro dell’istesso podere e se si può ottenere, e si faccia di una grandezza conveniente ai prodotti del medesimo effetto”: il dimensionamento dell’edificio in proporzione alla produttività del podere diverrà uno dei precetti fondamentali dell’architettura rurale.

Per avere tutti i “necessari requisiti” la casa colonica deve essere “forte (...) di mura grosse per causa dei venti, e freddo, (...) piuttosto bassa, che alta, a motivo de’ detti venti, semplice, e luminosa, di stanze grandi per la miglior traspirazione, non superflua e mancante”. Infine l’architetto deve tener conto dell’ipotesi di un ampliamento successivo dell’edificio o di una sua nuova destinazione d’uso, perciò “ben considerate tutte le cose, potrà allora pensare all’idea della casa, in modo tale, che dovendosi ricrescere, vi si conservi la bellezza, la simmetria, la disposizione, ed armonia, ed insomma tutti quelli attributi, che sono fondamentali alla buona architettura”; elencando in tal modo anche i criteri estetici da tener presenti.

Affrontando “i particolari acquisti che si richiedono nella fabbrica d’una casa di un podere di montagna”, il primo cioè dei tre casi trattati, Morozzi, dopo aver ipotizzato una situazione economica-tipo, descrive l’edificio: a piano terreno sono collocate le strutture per la conservazione

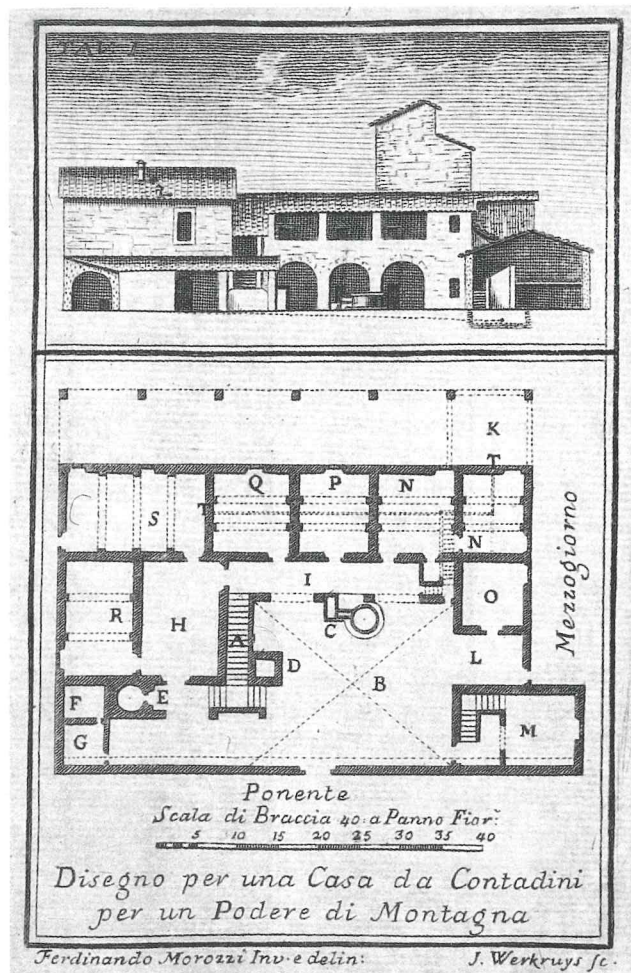
degli attrezzi e dei prodotti agricoli, oppure dedicate ad attività integrative, come la "stanza per il telaio delle donne", e i ricoveri per gli animali; il "primo e ultimo piano ospita la cucina detta ordinariamente casa", "tante camere capaci di due letti per ciascheduna secondo il numero della famiglia opportuna al podere" ed altri locali-magazzino, oltre alla colombaja (8).

Secondo Morozzi le scale (V) "è buona regola (...) di farle fuori dalla casa, cioè non incassate dentro a qualche stanza"; la scala deve essere "coperta con tettoia", deve avere "scaglioni non troppo alti, né troppo bassi" e possibilmente, deve avere un pianerottolo intermedio "il luogo da riaversi, o fermarsi".

Anche la chiostra (VII), o corte murata, "è necessarissima in qualunque podere di qualsivoglia grado"; altrettanto necessari sono (VIII) la cisterna ("quel caso la cui acqua sia piovana introdottavi con l'artificio de' canali, che la raccolgono dai tetti delle fabbriche") o il pozzo ("quel recipiente in cui l'acqua v'entra per via di polla"). Il forno (IX), necessario per l'economia di autosussistenza del podere, deve essere "costruito fuori della casa, ed a terreno, o sia sulla chiostra, dovendo eziandio servire per asciugare le frutta, le filature, e vari capi".

Successivamente l'autore premettendo avvertimenti generali (9) esamina le stalle (10), la tinaja (11), il "cigliere, o cella, o cantina" (12); "l'infrantoio per fare olio" e l'orciaia (13), la "caciaia" (14), il "seccatoio per le castagne" (15), la capanna, e il fienile "che vanno sempre disgiunti dalla casa per la causa del fuoco" (XIX), costando poi, che qualunque podere (XX) ha bisogno di coperte, cioè portici, sotto i quali si ripongono i carri, le tregge, ed i conchi, e sughi".

Infine il Morozzi passa ad esaminare i locali destinati ad uso abitativo: grande rilievo ha la "cucina, o sala del contadino" (XXI), la quale "al di d'oggi si fa solita la si può, che le finestre siano spostate al tramontano, ed abbia un gran focolare, ove possano stare in cerchio 14 o 16 persone". Per quanto riguarda le camere (XXII) "la principale cura è quella di non dare ai contadini, una camera per ciascheduno, ma sempre procurare, che siano due letti per camera a motivo dell'emulazione nel levarsi la mattina al lavoro" mentre "circa la posizione delle medesime è sempre migliore quella, che non è dominata dal settentrione". Al primo piano si colloca anche il "granaio del contadino, e sua dispensa" (XXIII) da costruirsi secondo la regola "a tramontana". Il trattato si conclude infine con la descrizione della "colombaja" (XXIV) che va fatta nel luogo più eminente della casa, e sollevata da tutti i tetti a guisa di torricella".



Ferdinando Morozzi - Disegno per una casa da contadini per un podere di montagna, 1770.

Sull'opera del Morozzi si possono fare alcune considerazioni: in primo luogo, chi ha consuetudine con i documenti Albertiani può constatare che la descrizione delle case rurali, che in essi è contenuta, "cum palcho, lodia, curte, stabula, olearia etc." corrisponde perfettamente al tipo trattato nel documento settecentesco, a riprova di quanto abbiamo già accennato sulla continuità del sistema agrario, a coincidere col modello architettonico; in secondo luogo, è evidente un'altra delle costanti della trattatistica toscana circa l'architettura rurale, ossia l'assunzione del comportamento come dato fondante di ogni elaborazione teorica, cosicché, di fatto, l'intervento dell'architetto consiste semplicemente nella razionalizzazione di tale comportamento e nel dimensionamento degli spazi sulla base dell'economia rurale (16).

Per questo, nel corso dell'800, quando si preciserà sempre più, all'interno del modello sociale borghese, il ruolo destinato alla "classe contadina" (17), si moltiplicheranno gli interventi

volti al miglioramento della casa colonica e si farà esplicito, per non dire quasi scientifico, il rapporto di reciproca interdipendenza tra comportamenti e forma architettonica.

Da rimarcare poi, che, l'elencazione degli ambienti domestici e degli spazi accessori alla dimora rurale effettuata dal Morozzi, per l'estrema precisione e il rigore appare frutto di una razionalità di matrice illuminista, volta alla definizione puntuale di ogni categoria, in un tentativo di trasmissione scientifica, in questo caso, relativa alle regole o della maniera di fabbricare.

Maria Luisa Ugolotti

Note

1. ALBERTI LEON BATTISTA, *L'architettura (De re Aedificatoria)*, a cura di Orlandi Giovanni, Il Polifilo, Milano, 1966.

2. Ferdinando Morozzi (Siena 1723 — Firenze 1785). Immatricolato come ingegnere nel 1749, operò anche come matematico e, soprattutto, come cartografo; scrisse anche saggi di storia locale e si occupò di ricostruzioni biografiche. Per la biografia, vedi Francovich R., 1976; e cfr. UGOLOTTI MARIA LUISA, *Architettura e bonifiche. La Maremma settentrionale: territorio, città, architettura. (1738-1940)*, Dottorato in Storia dell'Architettura, La Sapienza, Roma, 1992.

3. UGOLOTTI MARIA LUISA, 1992.

4. Di notevole importanza per il dibattito legato ai problemi dell'agricoltura e del mondo rurale furono l'attività dell'Accademia di Agricoltura di Udine e della prestigiosa Accademia dei Georgofili di Firenze, fondata nel 1753. A questo proposito occorre ricordare che nel 1767 il Morozzi fu ammesso tra i membri dei Georgofili con il titolo, non definitivo, di "Accademico Corrispondente" (nel 1773 fu invece dichiarato Accademico Ordinario); l'anno successivo fu nominato Accademico Onorario della Società di Agricoltura Pratica di Udine. Vedi CONCINA ENNIO, *Architettura rurale nei trattati italiani tra 1770 e 1870*, in AA.VV., *Le macchine imperfette, Architettura, programma, Istituzioni nel XIX secolo*, Roma, 1980.

5. Nell'ambito dell'Accademia dei Georgofili sono da annoverare i maggiori contributi in merito all'architettura rurale, per il 700 con le opere di GIUSEPPE MUZZI, *Memoria sull'architettura delle case rurali*, presentata all'Accademia nel 1785; e di GIUSEPPE DEL ROSSO, *Dell'economia costruzione delle case di terra*, Opuscolo diretto agli industriali possidenti e abitatori dell'agro toscano da un socio della R. Accademia de' Georgofili di Firenze, 1793. Cfr. UGOLOTTI MARIA LUISA, 1992, cap. V.

6. CONCINA E., 1980, p. 193.

7. Per l'800 si ricordano in particolare i contributi di IGNAZIO MALENOTTI, *Delle case coloniche*, in *Giornale Agrario Toscano*, II, 1828; DOMENICO FIASCHI, *Sulla costruzione delle case coloniche*, in *Atti Accademia dei Georgofili*, 1830; FLORIDO GALLI, *Saggio d'architettura rurale*, Pisa, 1840; L. RIDOLFI, *Sulla Costruzione delle Case coloniche*, in *Giornale Agrario* 1854; GIULIO MARZOCCHI, *Sulla costruzione delle case rurali*, in *Giornale Agrario*, 1861; senza dimenticare l'attività dei tecnici dello Scrittoio delle Regie Possessioni, quali il Franceschi, Della Porta e Perondi. Cfr. UGOLOTTI MARIA LUISA, 1992, cap. V.

8. Lo schema è ripetuto anche negli altri casi, varia soltanto il tipo di locali per la lavorazione e la conservazione dei prodotti, a seconda del tipo di coltivazione che si svolge nel podere.

9. I. "Che siano piccola nella quantità del bestiame"; II. "che siano sfogate ed alte assai di pavimento"; III. "fuggire quanto si può di usare le travi, ed in quella vece dovrà uno servirsi d'archi, ma sul mezzo tondo, perché questi gravitano in piè, e gli archi ovati forzano, e pingono le mura"; IV. "sono migliori quelle stalle che hanno le pareti o mura di lavoro cotto di fornace".

10. Per le pecore (X), per le "bestie vacche" (XI), per quelle "de' cavalli e degli asini" (XII) ed infine "della porcarea, o della stalla de' majali" (XIII).

11. Che "v'è esposta al ponente, o a tramontana, e procurare si deve, che sia impedito, l'ingresso del sole per la parte di mezzogiorno, perché quei venti non sono favorevoli, onde è bene che ella sia all'intorno cinta da altre stanze (...) che dentro alla medesima vi possano entrare le bestie da soma per caricarsi del vino al tino" (XV).

12. Che "deve essere esposta al north cioè alla tramontana", la quale si usa ancora il cavare (...) fuori dalla casa, in qualche caverna mano-fatta nel tufo" (XV).

13. Stanza "assai capace per la manifattura dell'olio" che "deve essere situata direttamente a mezzogiorno difesa con altre stanze dal tramontano" (XVI).

14. "Stanza per fare il burro" da farsi "non solo posta a settentrione in quella parte però che guarda maestro (...) o annessa alla casa, o ver disgiunta" (XVII).

15. Cioè "una stanzetta; che cade nella categoria del forno per causa del fuoco, v'è a quello unito, ovvero se si fa disgiunto conviene cautelarsi bene colla casa per timore degli incendi" (XVIII).

16. Cfr. MOROZZI, cap. II: "l'architetto si saprà regolare sopra la qualità delle medesime, e delle altre stalle, e stanze, a proporzione dei capi d'entrata del podere per cui fabbrica la casa".

17. Vedi CARLO MASSIMILIANO MAZZINI, *La Toscana Agricola*, in *Atti della Giunta per l'Inchiesta Agraria e sulle condizioni della classe agricola*, Roma, 1881.

Un teatro per Sesto

Riflessione suggerita dal ricordo della demolizione del «Teatro Niccolini»

Una delle più significative attestazioni del progresso e della crescente maturità civile della popolazione sestese nel corso del XIX secolo, come riflesso in larga misura dell'affermazione, in campo nazionale e internazionale, della Manifattura Ceramica Ginori di Doccia, è da considerare la richiesta rivolta all'Amministrazione Comunale, in data 28 luglio 1858, dal medico chirurgo Raffaello Sguanci nella sua qualità di segretario della Società Accademica dei Rinascanti di Sesto Fiorentino, *“diretta ad ottenere il permesso di costruire lungo il margine di tramontana della via Pratese per Sesto, a contatto del ponte sul torrente Rimaggio, una nuova fabbrica ad uso di teatro e annessi”* (1).

La realizzazione del teatro, risultata assai positiva allo sviluppo della vita sociale e culturale di Sesto Fiorentino, comportò certamente il supera-

mento di non poche difficoltà, anche di ordine finanziario, ma di tutto questo non abbiamo ricordi, come del resto è restato ignoto il nome del progettista che concepì la costruzione secondo lo schema di analoghi organismi architettonici ancora esistenti in diverse città della Toscana, impostati secondo la classica struttura *“all'italiana”* con sala *“a ferro di cavallo”* perimetrata, nel caso del teatro elevato a Sesto, da tre ordini di palchi, per una capienza complessiva, compresa la platea, fra i 320 e i 350 spettatori.

In proposito risulta che in questi ultimi decenni, in Toscana, ben 36 caratteristici *“luoghi teatrali”* sono stati soggetti a notevoli interventi di rammodernamento in dipendenza dell'applicazione delle norme dell'agibilità e sicurezza dettate dalle commissioni provinciali di vigilanza, specialmente da quando, nel 1985, è stato possibile usufruire, per i locali di pubblico spettacolo, delle erogazioni del *“Fondo Investimenti e Occupazione”* disposti dalla Regione Toscana allo scopo appunto di recuperare non solo preziosi documenti architettonici ma di restituirli all'uso civile (2).

A Sesto iniziative del genere non furono a suo tempo neppure considerate in quanto già dal 1964 lo storico teatro, intitolato al drammaturgo fiorentino Giovan Battista Niccolini, era stato completamente demolito per elevare nell'area di recupero la sede di una agenzia bancaria.

Le recriminazioni e il rimpianto per l'avvenuta demolizione del teatro Niccolini furono subito vivaci e generalizzate, tuttavia a parziale conforto del discutibile provvedimento, restava in Sesto Fiorentino la possibilità, in quegli anni, di usufruire del moderno *“cinema-teatro Verdi”* costruito nel 1918 ma ristrutturato completamente negli anni 60, dall'architetto Enzo Vannucci (3).

Purtroppo l'ultima *“Variante al Piano Regolatore Generale”* del nostro Comune, adottata il 23 settembre 1986, ha eliminato anche questa possibilità di avere a disposizione a Sesto Fiorentino un dignitoso e capace *“luogo teatrale”* in quanto



Il controsoffitto del teatro Niccolini, decorato con le immagini dei drammaturghi italiani, fotografato al momento della demolizione (1964).

per il "cinema-teatro Verdi" è prevista la demolizione e la ricostruzione dell'immobile per adibirlo ad uso commerciale e residenziale.

Così l'attuale alternativa per la cittadinanza sestese resta quella della frequentazione di qualche teatrino parrocchiale che presenta commedie in vernacolo del tipo "l'Agonia di Schizzo" oppure la scelta (per salvare la faccia) della "Limonaia" capace di circa 80/90 spettatori, per assistere a programmazioni, anche lodevoli, che in passato si denominavano "sperimentali" ma, da qualche anno, indicate in modo più sofisticato "Intercity" in quanto rappresentative di esperienze teatrali attuate in vari paesi esteri.

Un teatro quindi destinato ad un pubblico d'élite, assai diverso dalle necessità della cittadinanza sestese che rappresenta una comunità di circa cinquantamila abitanti, con esigenze artistiche e culturali estese dal teatro di prosa ai concerti sinfonici, quali importanti occasioni di aggregazione da realizzarsi all'interno di una struttura teatrale di ben altre dimensioni e caratteristiche della "Limonaia".

Affinché queste note possano servire a chi ne ha i compiti istituzionali, ad affrontare con serietà e impegno questo delicato e indifferibile problema, pubblichiamo, a titolo di ricordo stori-

co, due rare e inedite fotografie dell'abbattimento dell'antico "Teatro Niccolini" augurandoci che non si debba, nei prossimi mesi, documentare fotograficamente, a futura memoria, altre programmate demolizioni di strutture teatrali cittadine tuttora fortunatamente esistenti.

Marcello Mannini

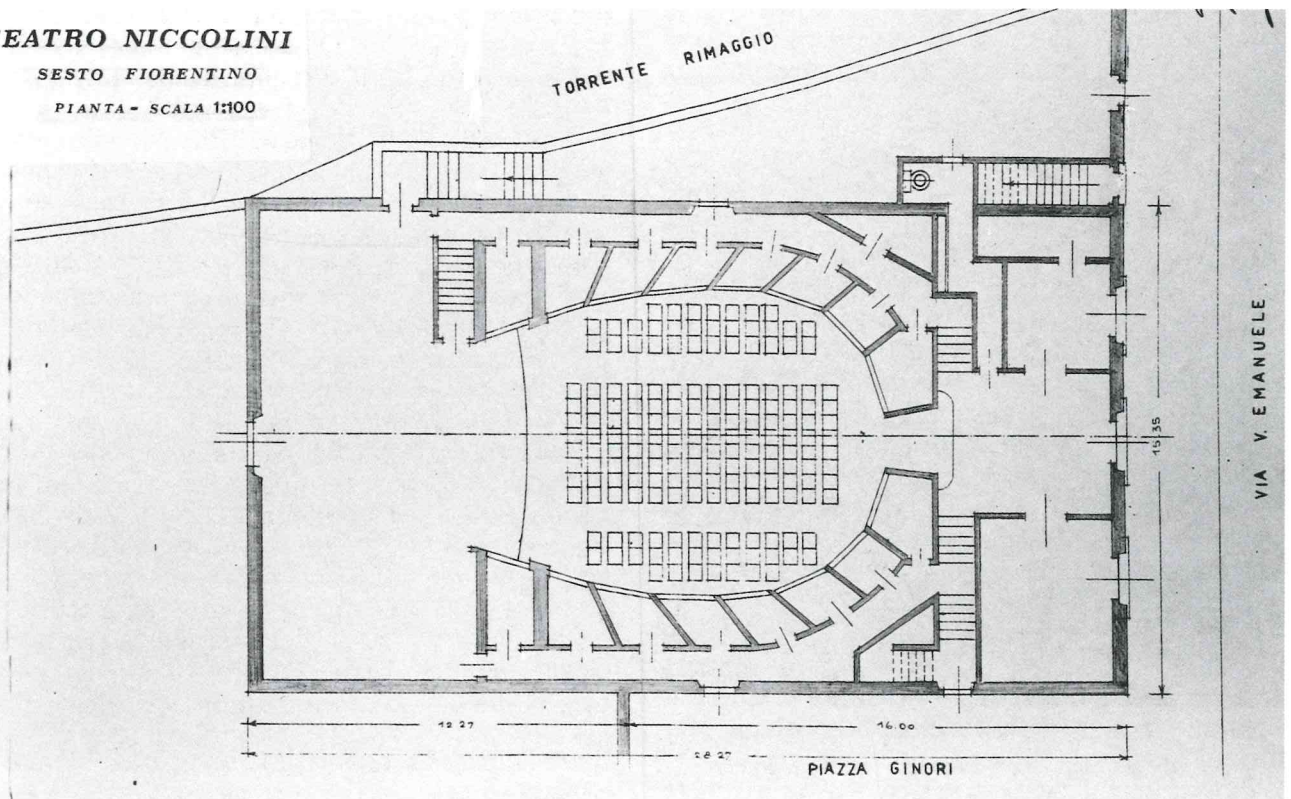
Note

1. A.C.S.F. (Archivio Comunale di Sesto Fior.no). Deliberazioni Magistrali del 28 luglio 1858, vol. 27, c. 330.
2. Cfr. "La Toscana e i suoi teatri" di Luigi Del Fante, in: "Professione Architetto", n. 12, dicembre 1987, pag. 6.
3. L'architetto Enzo Vannucci è ricordato per avere legato il suo nome alla realizzazione, nel 1961, della chiesa di San Giovanni Battista dell'Autostrada del Sole a Campi Bisenzio, traducendo "in immagini reali i disegni di Giovanni Michelucci senza tradirlo o ridurlo; e assumendosi delle responsabilità statiche che pochi altri si sarebbero presi con altrettanta tranquillità". (Cfr. GIOVANNI KLAUS KOENIG, *Architettura in Toscana, 1931-1968*, pag. 93, Firenze 1968.)

TEATRO NICCOLINI

SESTO FIORENTINO

PIANTA - SCALA 1:100



Augusto Brogi, artista lirico sestese

L'8 Gennaio 1917 moriva a Firenze, nella sua casa in Via della Pergola, il cantante lirico sestese Augusto Brogi protagonista di una trentennale straordinaria e singolare carriera nei maggiori teatri di tutto il mondo.

Abbiamo detto singolare carriera perché se è abbastanza frequente nella storia del melodramma il passaggio di un cantante da un registro vocale ad un altro, rappresenta un caso unico quello di Augusto Brogi che cantò, allo stesso altissimo livello, quindici anni da baritono e quindici anni da tenore.

Il cambio di registro solitamente avviene in quei cantanti ai quali errori didattici hanno assegnato errate connotazioni. È storia recente l'esempio di Ettore Bastianini che dopo un periodo di carriera come mediocre basso divenne il più richiesto baritono degli anni '60 e il passaggio di Carlo Bergonzi, con i risultati a tutti ben noti, da un oscuro inizio come baritono ad una sfolgorante carriera di tenore.

E andando più indietro si potrebbero fare infiniti esempi. Da non dimenticare il primo interprete del *Trovatore* verdiano, il fiorentino Carlo Baucardé che aveva iniziato a cantare da baritono per poi passare con successo al repertorio tenorile. Ma torniamo a parlare di Augusto Brogi. Nacque a Sesto Fiorentino nel 1847 e si dedicò fino dall'infanzia allo studio della musica ed in particolare agli strumenti a fiato. Affascinato però dal canto si iscrisse all'Istituto Musicale di Firenze dove affinò le sue qualità vocali sotto la guida dei Maestri Romani e Bianchi. Il debutto avvenne nella stagione teatrale 1871/72 al Teatro Pagliano (oggi Teatro Verdi) di Firenze nell'opera *Contessa di Amalfi*. Seguirono appunto quindici anni di sfolgorante carriera nei maggiori teatri italiani, all'Opera di Parigi, al Teatro di Corte a Vienna, all'Imperiale di Pietroburgo, a Berlino, Buenos Ayres, Rio de Janeiro, Stoccolma, Madrid ed altri.

In quegli anni capitava spesso di eseguire opere

di autori viventi e il Brogi fu addirittura chiamato da Ponchielli per eseguire le prime dei *Promessi Sposi* al Dal Verme di Milano e di *Marion Delorme* alla Scala.

Il suo repertorio baritonale si estese in breve tempo all'esecuzione di oltre settanta opere e fra queste *Rigoletto* e *Forza del destino*, *Ballo in maschera* e *Barbiere di Siviglia*, *Puritani* e *Simon Boccanegra*, *Don Giovanni* e *Gioconda*, *Tannhauser* e *Guglielmo Tell*, *Lucia di Lammermoor* e *Trovatore*, *Amleto* e *Don Carlo* e tanti altri titoli



Augusto Brogi.

fra i quali *Aida* per la quale fu espressamente richiesto da Giuseppe Verdi.

Nel 1887 il Brogi viene invitato a studiare *Otello*, l'opera nuova di Verdi, e studiando lo spartito si accorge che il ruolo di Otello gli si confà più di quello di Jago. Di lì l'immediata decisione di studiare per tenore, il nuovo debutto e, in breve tempo, la ripresa del nuovo cammino negli stessi teatri che lo avevano visto trionfare da baritono.

E quindi lo troviamo a Madrid, a Pietroburgo, a Barcellona, a Lisbona ed in molti teatri italiani passando da *Otello* a *Traviata*, da *Tannhauser* a *Lucia*, da *Ugonotti* a *Carmen*, da *Faust* a *Sansone e Dalila* raccogliendo ovunque entusiastici consensi di pubblico e critica. E a proposito di critica vale la pena citarne alcune. Il critico Gherardi del *Corriere Italiano* scriveva del Brogi interprete di Andrea Chenier... "distinto sempre, senza tramodare, maestro del gesto e della dizione, emerse su tutti". E Brigada sul *Fieramosca*: "...sfoggiò una sfilza di do bemolli acuti di una potenza eccezionale che provocarono reiterati scoppi di entusiasmo nell'uditorio". L'opera era *Gli Ugonotti* e il ruolo tenorile è tale da mettere in difficoltà qualunque tenore. E per questa stessa opera Jarro su *La Nazione* scriveva: "il tenore Brogi fu applaudito dopo l'aria di sortita che disse con molta maestria e dopo la romanza di cui si volle la replica".

Nella sua casa di Firenze esistono ancora i ricordi di questo esimio artista, le fotografie di scena e alcuni doni fra i quali un servizio per liquori dono di quel grande artista che fu Antonio Cotogni — uno degli interpreti preferiti da Verdi — con una dedica che non è certamente la solita frase stereotipata di circostanza ma dice di quale stima godesse Augusto Brogi.

"Al mio fratello d'arte — Augusto Brogi — Ricordo d'affetto — Antonio Cotogni — Pietroburgo 1878".

Brogi chiuse la sua carriera agli inizi del nostro secolo e, pur essendo già fiorente l'industria discografica, non volle affidare la sua voce al disco avendo riportato un'impressione fortemente negativa ascoltando le voci incise dei suoi colleghi. E oggi si ha il rammarico di non poter ascoltare una voce che, stando alle testimonianze, doveva essere bellissima se gli permise di cogliere tutte le affermazioni di cui abbiamo detto e di affermarsi col consenso degli autori delle opere da lui interpretate.

Al momento della sua morte avvenuta a Firenze, la stampa era impegnata con la guerra in atto e con la morte avvenuta negli stessi giorni del Generale Baldissera. Il desiderio di glorificare un eroe delle prime guerre d'Africa fece passare in

seconda linea la morte dell'illustre artista e la Nazione si limitò a dire della scomparsa di Augusto Brogi, dei funerali nella Basilica della S. Annunziata e della tumulazione nel cimitero di Sesto dove riposa vicino al nipote Renato Brogi che lui stesso aveva iniziato agli studi musicali.

Aldo Reggioli

L'Autore ringrazia la nipote dell'artista, Carla Augusta Brogi, per le preziose notizie fornite.



Salvatore Cipolla - Donna con colomba (legno, grès) 1985.

Gli scritti su Collodi di Piero Guarducci

Pinocchio e il cinema, Collodi alle prese con la politica e il melodramma, Sesto fu davvero il Paese dei Balocchi?

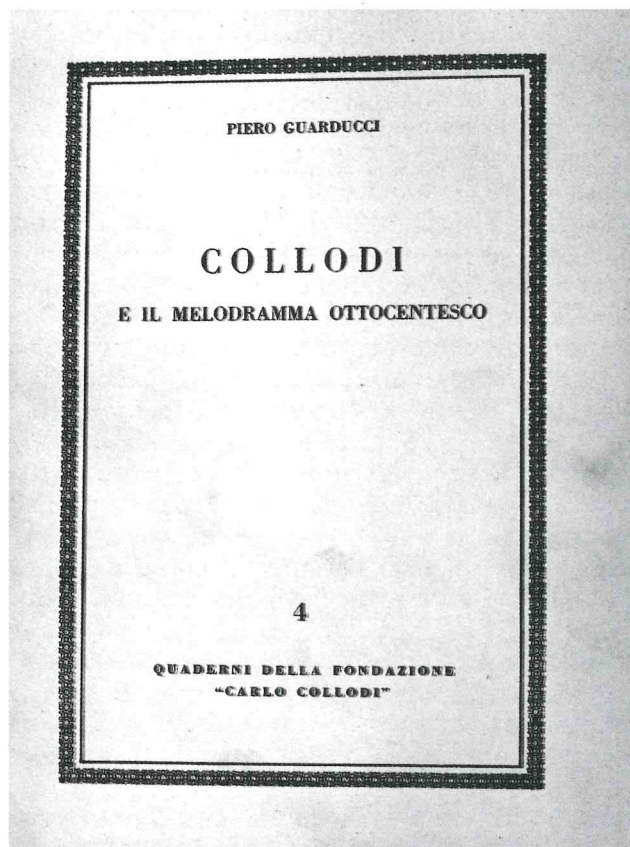
Fuori dal clima delle celebrazioni collodiane, ormai abbondantemente trascorse e sufficientemente decantate, mi sembra l'occasione migliore per parlare delle ricerche e delle pubblicazioni che Piero Guarducci fece sull'autore di Pinocchio. Personaggio modesto e schivo, si sarebbe certamente trovato a disagio nell'ufficialità dei convegni, a causa del suo carattere apparentemente ruvido ma incline all'ironia, come certi personaggi della natia Viareggio, dove conobbe Viani, Pea e fu compagno di scuola di Tobino. Nacque il 20 ottobre 1910 ed a Viareggio trascorse gli anni dell'infanzia, che gli furono comunque sufficienti ad acquistare quell'indole libera e ribelle, fatta di slanci generosi e di umori bruschi, caratteristici di quel tipo di toscani della costa. I suoi studi purtroppo si interruppero presto e ancora ragazzo dovette trasferirsi presso una zia a Sesto, dove iniziò giovanissimo a lavorare. Una grande sete di sapere lo portò nelle ore libere alla Società per la Biblioteca Circolante e, assieme ad altri amici spinti dalle sue stesse motivazioni, riuscì a formarsi carattere e cultura con la volontà dell'auto-didatta.

L'incontro con Felice Del Beccaro fu determinante per iniziare le sue ricerche su Collodi: nel 1950 cominciò infatti la sua collaborazione con la *Rassegna Lucchese*, una rivista di cui Del Beccaro era direttore e sulla quale, tra i tanti articoli di cinema, teatro, arte, letteratura, pubblicò nel 1952 un pezzo intitolato *Pinocchio sullo schermo*. Il suo giudizio sul Pinocchio di Walt Disney non è però lusinghiero a causa dell'eccessiva forzatura che viene fatta del testo collodiano: nel film infatti si danno al burattino sembianze tirolesi e, quel che è peggio, un significato moralistico che in definitiva è proprio ciò a cui per sua stessa natura egli si ribella. Il Pinocchio di Collodi, espressione di un mondo ottocentesco e paesano, scrive Guarducci, si stempera purtroppo nella grande perfezione tecnica delle immagini filmiche e perde così molto del suo carattere spontaneo di

cui l'aveva fornito il suo autore, senza fra l'altro divenire un personaggio o addirittura un mito moderno come invece Disney seppe fare con Topolino.

Il suo contributo più importante agli studi e alle ricerche collodiane Guarducci lo dette però nel 1969 quando pubblicò sui *Quaderni della Fondazione Collodi* il saggio *Collodi e il melodramma ottocentesco*.

Da una ricerca attenta e rigorosa degli scritti che il Collodi pubblicò, come critico teatrale e



Copertina del saggio di Piero Guarducci su "Collodi e il melodramma ottocentesco" edito nel 1969 dai Quaderni della Fondazione Carlo Collodi.

musicale, sulla stampa periodica dell'epoca — dalla *Nazione* allo *Scaramuccia* — emergono giudizi e considerazioni sulle simpatie musicali dello scrittore toscano: mentre amava Rossini e il suo Guglielmo Tell si mostrò abbastanza critico verso le opere di Verdi, con l'esclusione di quelle caratterizzate dal dramma storico come Nabucco, Ernani, Attila o Rigoletto. Guarducci sottolinea in questo atteggiamento, come l'autore di Pinocchio fosse influenzato nei suoi pareri dalle sue simpatie mazziniane, che tendevano ad esaltare, nello spirito risorgimentale dell'epoca, tutto ciò che avesse un concreto aggancio con i temi dell'indipendenza nazionale e della lotta contro l'oppressione straniera. Sono insomma ancora gli ideali della rivoluzione del 1848, che lo videro volontario a Curtatone e Montanara, a condizionare i suoi giudizi che, sullo stesso Verdi, ancora prima di lui del resto, aveva dato il Giusti, quando il musicista venne a Firenze a rappresentare per la prima volta il Macbeth alla Pergola nel 1847.

Accanto a queste considerazioni sull'opera verdiana, che a volte furono pure di taglio conservatore, come nel caso della Traviata, per l'argomento non molto edificante affrontato, Guarducci coglie però negli scritti del Collodi anche il rispetto verso questo grande musicista, che è definito *genio eccezionale*, pur essendo la sua musica non supportata da validi libretti e giusti allestimenti scenici. Queste due ultime considerazioni del Collodi sono senz'altro giuste se si pensa a come siano scadenti, se non addirittura cervellotici, certi librettisti di Verdi, e come ancora la regia di un'opera non avesse avuto, alla metà dell'ottocento, l'importanza che ha oggi per determinarne il successo. Nel suo rapporto con la musica Collodi quindi resta il personaggio che è: capace di cadere in un apparente provincialismo quando afferma che è importante essere fiorentini per riuscire dei buoni cantanti, mentre al tempo stesso ha geniali intuizioni, come appunto quella sull'importanza della regia nella realizzazione di un'opera lirica.

Questo aspetto del provincialismo nel Collodi è ripreso da Guarducci anche in una comunicazione dal titolo *Firenze capitale e Collodi*, che egli fece al *I Convegno internazionale di studi collodiani*, tenutosi a Pescia nel 1974 e promosso dalla *Fondazione nazionale Carlo Collodi* (1). Ma, come puntualizza Guarducci, il suo non è un provincialismo deteriore piccolo borghese, bensì il bisogno di non vedere Firenze e la Toscana travolte e inquinate dalla cultura sabauda di uno stato accentratore, che anteponeva agli ideali risorgimentali da lui sostenuti una concezione gretta e burocratica dell'unità nazionale. Se a

questo aggiungiamo poi i danni urbanistici subiti da Firenze in quel periodo, la calata di un esercito di funzionari statali piemontesi, il cambiamento repentino di usanze e costumi di una città che per quasi un secolo e mezzo aveva vissuto sonnacchiosamente sotto i Lorena, despoti forse ma pur sempre illuminati, disposti a tollerare non solo le frecciate satiriche del Giusti, ma perfino le violenze verbali del focoso Guerrazzi, ecco quindi spiegato l'atteggiamento dello scrittore, attaccato invece all'immagine di una Toscana che era quella della sua giovinezza, che vede mano a mano scomparire insieme allo spirito arguto e bizzarro dei suoi abitanti.

Sarà appunto da queste delusioni e amarezze, scrive Guarducci, che avverrà il suo incontro con il mondo irrealista della fiaba: la fantasia dello scrittore, il suo brio, l'arguzia, la vivacità, l'irrequietezza che caratterizzarono tutta la sua esistenza e il suo precedente lavoro letterario si riveriranno allora in quello scintillante susseguirsi di colpi di genio che è la stesura di un libro come Pinocchio, dove l'invenzione letteraria e la memoria ricostruiscono, senza mai nominarla, una Toscana mitica e remota, disegnata con sobria precisione come si conviene alla nobile tradizione degli antichi cronisti toscani.

Ricerchare riferimenti più diretti fra la storia di Pinocchio e la realtà territoriale in cui si muovono i suoi personaggi è stato da sempre un fertile terreno su cui si sono in molti misurati e sul quale anche Guarducci, sia pure con molta cautela, si è avventurato. Sulla *Soffitta* del Luglio — Agosto 1965, una rivista che uscì a Sesto per un paio di anni con una certa regolarità e che lo vide fra i promotori della pubblicazione, affrontò questo tema specificatamente riferito all'individuazione del Paese dei Balocchi nel territorio sestese. L'argomento, affrontato come curiosità letteraria, prende spunto da un bellissimo articolo di Bino Sanminiatielli, apparso sulla rivista *Le Vie d'Italia* del novembre 1940, in occasione del cinquantenario della morte di Carlo Lorenzini. Sanminiatielli nel suo articolo, partendo dal fatto che Collodi abitò nel periodo in cui scrisse Pinocchio a villa Rapi presso Castello, in casa del fratello Paolo, direttore della Ginori, fa l'ipotesi che lo scrittore si sia ispirato per la storia del burattino ad ambienti, situazioni e personaggi di quelle campagne: piccolo mondo fatto di consuetudini domestiche e di vita quotidiana che si stendeva dalle pendici di Monte Morello a tutta la piana di Sesto.

L'ipotesi non è peregrina anzi, scrive Guarducci, Collodi in altre sue pubblicazioni parla esplicitamente di Sesto e della manifattura di Doccia, come nel *Viaggio per l'Italia di Giannettino* (2) o

in alcuni cenni illustrativi buttati giù per pubblicizzare le porcellane Ginori all'Esposizione Italiana del 1861 (3). L'autore di Pinocchio quindi ben conosceva Sesto, località amena e piacevole che niente aveva perso della sua tranquilla esistenza di paesotto alle porte di Firenze.

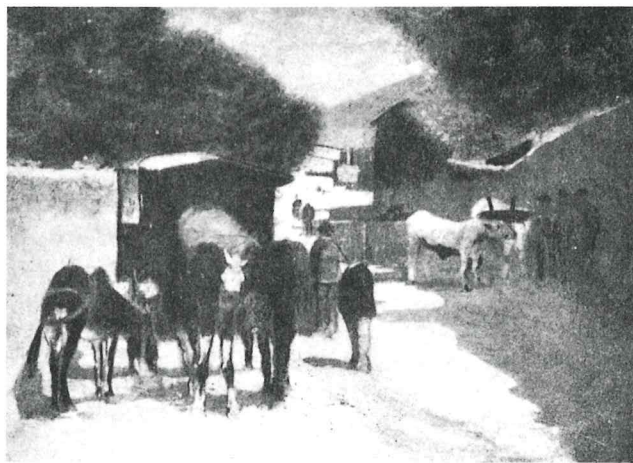
A casa del fratello trovò questa tranquillità, sia per mettersi a scrivere, sia per fare lunghe passeggiate in compagnia di occasionali amici, gente alla buona che come lui tiravano avanti la giornata fra una sosta all'osteria e due chiacchiere fatte camminando lungo quelle caratteristiche stradine tortuose, che ancora oggi si incontrano, protette e incanalate da alti muri decorati di graffiti, dove ad ogni curva inventano un paesaggio e conducono ai borghi più sperduti.

Su questi sfondi prende vita la storia di Pinocchio, e il Paese dei Balocchi cos'altro poteva essere, suppone Guarducci, se non una delle tante fiere paesane che Collodi amava visitare, viaggiando in diligenza per osservare con curiosità, assieme ai paesaggi, il comportamento e i discorsi dei suoi compagni di viaggio (4). Certo Collodi non da indicazioni precise sul Paese dei Balocchi, anzi scrive: *"Questo paese non somigliava a nessun altro paese al mondo"*, ma se si continua a leggere la descrizione che ne fa possiamo immaginare appunto una grande fiera, di quelle che una volta erano l'avvenimento più importante di un paese e richiamavano l'attenzione dei ragazzi da tutte le località circostanti e che, per questo, gli ricordavano l'età felice e spensierata della sua giovinezza.

Quest'ultimo elemento influì molto, nota Guarducci, sulla stesura complessiva di Pinocchio, in quanto il periodo in cui stava scrivendo le avventure del burattino coincise con uno dei momenti più neri e difficili della vita dello scrittore, bisognoso di denari persi al gioco e disilluso delle tante speranze, poi sfumate, che l'idea dell'unità italiana avevano acceso in lui.

La tesi di Guarducci, pur essendo affrontata con prudenza, è dunque quella di indicare proprio nella fiera di Sesto l'ispirazione per la descrizione del Paese dei Balocchi, non solo per l'importanza che aveva allora la festa e per la conoscenza che Collodi aveva del territorio sestese e delle sue tradizioni, ma anche perché esiste un quadro del Fattori che porta il titolo *La diligenza di Sesto*, usato da Guarducci a sostegno di questa sua ipotesi.

Anche Sanminiatielli, senza citare il quadro, fa riferimento nel suo articolo a come *"la diligenza con le dodici pariglie di ciuchini"* poteva essere una delle tante che facevano servizio fra Sesto e Firenze e attraversavano il paese *"lungo il bianco dello sterrato con le tendine che sventolavano a*



Giovanni Fattori - *La diligenza di Sesto* (1875 ca.).

brandelli". E aggiunge di aver conosciuto un gobbino *"con i capelli incolti e riccioluti che aiutava ad attaccare e staccare, viveva tra il letame e la polvere, dormiva coi cavalli: un gobbetto facinoroso che litigava ogni momento e scappava sempre, bastonato e brontolante, a rintanarsi nella stalla come un cane"*.

Questa descrizione la possiamo comparare con quella dell'omino di burro descritto da Collodi: *"Figuratevi un omino più largo che lungo, tenero e untuoso come una palla di burro, con un visino di melarosa"*. Quest'omino il Guarducci lo individua nel quadro del Fattori in una figurina ferma accanto alla diligenza, ritratta appunto piccola e rotondetta. Il quadro, risalente presumibilmente al 1875 (5), è andato purtroppo disperso o distrutto durante le vicende dell'ultima guerra, che coinvolsero la galleria Labronica di Livorno dove era il dipinto.

A sostegno di questa tesi c'è infine ancora un'altra argomentazione interessante: la conoscenza fra Collodi e Fattori, avvenuta nel famoso caffè Michelangelo di via Larga, ritrovo fiorentino dei pittori macchiaioli (6). Difficile risulta individuare nel quadro il luogo dove sosta la diligenza, anche se la zona potrebbe essere quella che corre fra Sesto e Castello, allora libera da insediamenti abitativi, ricca di case coloniche e di campi coltivati, i cui muri di confine segnavano il percorso della strada provinciale che conduceva da Firenze a Prato. Il titolo dato dal Fattori al quadro presuppone però che anch'egli conoscesse bene il percorso di quella diligenza e considerata la suggestiva bellezza che la zona presentava, potrebbe aver deciso di raffigurarla in un dipinto durante un suo viaggio verso Sesto, magari mentre era in compagnia dello stesso Collodi: alla ricerca l'uno di nuove ispirazioni da trasferire

sulle sue tele, e l'altro del fratello Paolo Lorenzini, provvidenziale sostegno alle difficoltà economiche in cui spesso con il gioco si cacciava.

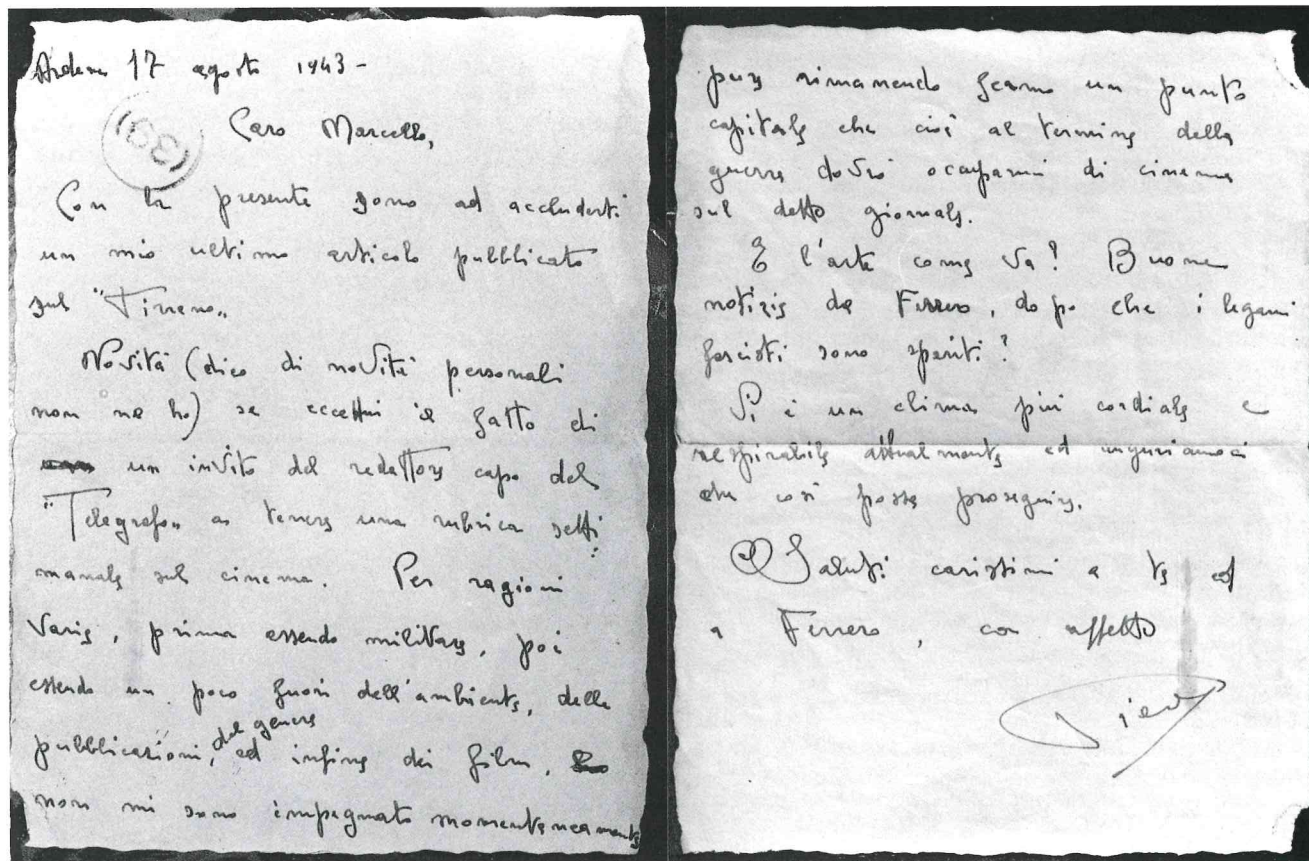
Ma fermiamoci qui con le fantasie e le supposizioni, e torniamo a ciò che lo stesso Sanminiatielli premette alle sue tesi su quale fosse il paese in cui nacque Pinocchio: *"Uno dei pregi del libro sta nel fatto di non esservi mentovata alcuna località. Pinocchio era un burattino qualunque, venuto al mondo da un pezzo di legno qualunque in un paese qualunque, che, quando scappò di casa, infilò una viuzza di campagna come ce ne sono tante, poi la strada maestra... poi trovò un gendarme, poi il Paese dei Balocchi, il Grillo parlante, il Pescecane, gli Assassini, la Querce grande, il Campo dei Miracoli... La patria di Pinocchio non è, in fin dei conti, che un angoletto di mondo infinito e familiare, è semplicemente il mondo dei ragazzi i quali, per natura, amano la fantasia entro l'abitudine, prendono gioco a spaziare nell'assurdo, protetti da un andamento casalingo di vita"*.

Mi sembra questo l'approccio giusto che il lettore deve avere con Pinocchio e che anche lo stesso Guarducci condivide, circa l'identificazione di Sesto con lo scenario entro cui si muove il burattino, definendola *"vaga indicazione di veri-*

dicità pur rimanendo sul terreno delle fortunate ipotesi", a differenza di altri che si sono spinti ben oltre questi limiti, piegando le invenzioni artistiche dello scrittore a riferimenti territoriali e di personaggi talmente precisi e identificabili da ricondurre l'incanto della favola alla banalità di una storia, spogliandola dell'immortalità a cui invece l'ha innalzata la grande fantasia di Collodi.

La lunga malattia che colpì Guarducci e poi la morte, sopraggiunta nel 1985, gli impedirono di continuare il suo lavoro di scavo nell'opera di Collodi, con il quale condivise, a quasi un secolo di distanza, le stesse delusioni politiche.

Avendo connaturate in se l'aspirazione alla libertà e alla giustizia, segnato dalla drammatica esperienza della Campagna di Russia, che lo vide protagonista della tragica ritirata delle truppe italiane e su cui scrisse pagine molto belle, visse con modestia e riservatezza il suo impegno culturale, partecipando, come tutta la sua generazione, agli entusiasmi ed alle passioni suscitate dal clima politico della Resistenza. Il dopoguerra lo vide attivamente impegnato in politica, ma senza mai esprimere atteggiamenti settari, anzi egli fu assai in anticipo sui tempi essendo sempre stato un comunista atipico.



Una lettera di Piero Guarducci all'amico Marcello Mannini.

Quindi, come furono a suo tempo frustrate le aspirazioni del Collodi agli ideali mazziniani dalle vicende della guerra d'indipendenza del 1859 e dall'arrivo dei Savoia a Firenze con la capitale, così le vicende del comunismo sovietico resero sempre più scettico il giudizio di Guarducci verso quel modello ideologico, rafforzandone lo spirito critico e la coscienza democratica. Entrambi dunque guardarono i fatti e gli avvenimenti con disincanto, ma non disinteressandosene, anzi riuscendo a volare alto, al di sopra della politica intesa come mero fatto di potere, spesso mettendola in berlina con l'intelligente arguzia di cui erano forniti. Intuirono che la loro epoca avrebbe subito grandi trasformazioni senza avere però, al di fuori delle loro idee, altri strumenti per intervenire e, forse per questo, poco si volle capirli là dove c'era il potere. Ma ciò consentì loro di conservare intatte le proprie originali idealità, che difesero orgogliosamente, con autonomia di giudizio, nei confronti del conformismo che segue sempre le grandi stagioni che fanno palpitare il cuore degli uomini.

Andrea Ballini

Note

1. Fondazione Nazionale Carlo Collodi, Pescia, *Studi collodiani, atti del 1° Convegno internazionale, Pescia 5/7 ottobre 1974*, Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, 1976

2. "Guarda! Guarda! — gridò Pompilio, interrompendomi, e accennandomi qualche cosa fuori della finestra del vagone — che cos'è quel Campanile, che si vede là in mezzo agli alberi?"

— Quello è il campanile del Duomo di Prato.

— Siamo di già a Prato? dunque fra Firenze e Prato, non c'è di mezzo nessun'altra stazione?

— Ve ne sono quattro: cioè, Ponte a Rifredi, Castello, Sesto e Calenzano: ma il nostro treno, essendo diretto, non ferma a queste stazioni secondarie.

— Perché quel nome di Ponte a Rifredi?

— Non si sa bene: ma vogliono che anticamente in questo paesotto vi fosse un castello abitato da un Conte Rifredo. Sulla collina che domina Castello, si pavoneggia la Villa Reale della Petraia, magnifica villa con giardini e boschi all'intorno. Due miglia più là di Castello si trova Sesto, grosso paese molto popolato e molto industrioso, e lì sopra Sesto c'è la famosa fabbrica delle porcellane di Doccia, dei Marchesi Ginori".

CARLO COLLODI, *Il viaggio per l'Italia di Giannettino, parte prima (l'Italia superiore)*, Firenze, Paggi 1887

3. *La Manifattura delle Porcellane di Doccia, cenni illustrativi raccolti da C.L.*, Firenze, Tipografia Grazzini, Giannini e c. 1861

4. FELICE DEL BECCARO, "L'uomo Collodi" in *Le avventure di Pinocchio*, Vallecchi 1955

5. EMILIO CECCHI, *Pittura italiana dell'ottocento*, Società Editrice d'Arte Illustrata, Roma Milano (senza data di pubblicazione, ma con probabilità edito verso il 1926-28)

6. TELEMACO SIGNORINI, *Caricaturisti e caricaturati al caffè Michelangelo*, Firenze, Le Monnier 1952

Altri cenni biografici su Piero Guarducci sono reperibili su *Milleottocentosessantanove* (n° 1, Marzo 1985) a cura di Lucia Conti e su *Le storie, appunti su Sesto Fiorentino* di Gianni Batistoni, Edizioni Agemina 1991.



Salvatore Cipolla - Uomo con cane (legno, grès) 1987.

Notarella vittoriana sulle babbucce di Michelangelo

In una lettera di Northand dell'ottobre 1876 Edward Burne-Jones così scrive ad Agnes Graham allora in visita a Firenze con la famiglia: "...and go to the house of Michael-Angelo and kiss his slippers, as I did, but don't tell, else Brompton will kiss them away" (1).

Agnes Graham (1860-1936), futura moglie di Sir Herbert Jekyll, è la figlia del maggiore mecenate e amico del pittore inglese, lo scozzese William Graham (1817-1885) (2), ricco uomo d'affari, convinto presbiteriano, politico liberale e collezionista di una delle più raffinate raccolte di quattrocentisti italiani, dotato, come afferma Lady Burne-Jones, di "an instinct for old pictures that was marvellous" (3).

I Graham, William con la moglie e le due figlie Agnes e Frances (quest'ultima rimarrà una delle più care amiche di Burne-Jones) partono per il Continente nell'estate del 1876; lo scopo del loro viaggio, oltre che l'istruzione delle fanciulle, secondo i dettami dell'alta borghesia dell'epoca che impone il tour italiano, è anche l'acquisto di quadri per la propria raccolta privata.

Il quarantatreenne artista nella circostanza del viaggio instaura un assiduo e quasi giornaliero rapporto epistolare con la giovinetta, con la quale si diverte ad impersonare il vecchio aio, e le molte lettere che invia alla sedicenne turista contengono consigli dal tono giocosamente pedagogico intorno ai luoghi da visitare, agli artisti sui quali soffermarsi (una particolare predilezione è riservata al Luini), ai libri di cui munirsi per meglio essere introdotta agli estetici misteri dell'arte italiana; fra i vari volumi, se non stupisce trovarvi la immancabile guida "Murray", spicca il "Diary of an Ennuyée" di Ann Jameson, assai popolare nella prima metà del secolo ma già fuori moda per idee estetiche al tempo di Burne-Jones (4), ed è da sottolineare la culta presenza della "History of Painting in Italy" di Crowe & Cavalcaselle, recentemente pubblicata dall'editore Murray (1871).

Tra gli altri oggetti notabili nel capoluogo toscano compaiono appunto anche le 'babbucce di Michelangelo'.

Queste si trovano tutt'oggi 'in loco', dentro una teca al ricetto del primo piano della Casa Buonarroti (5), ma naturalmente non sono mai state calzate dal grande artista, anche se una tradizione consolidata dal tempo lo afferma.

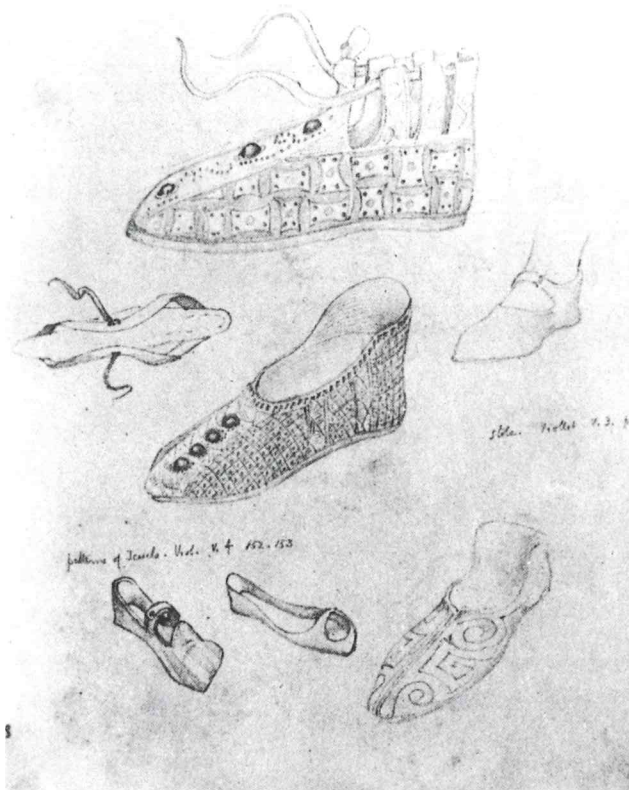
L'inventario del 1859 del museo così le definisce: "Un paio di scarpe di pelle verdone scollate con punta in cima, una suola di ferro ai tacchi, con controscarpa di pelle simile fatte a guisa di stivaletto basso, che dicesi appartenessero a Michelangelo" (6). Circa la loro provenienza e datazione neppure il documentato libro del Procacci riporta alcuna informazione (7).

Delle più importanti guide dell'epoca il "Baedeker", conciso e severo, non nomina le pantofole, ma relativamente al mobile in cui sono conservate, parla solo di "due canne e le spade di Michelangelo" (8); mentre il "Murray", più diffuso nell'ambiente del turismo inglese e più conforme al gusto albionico amante dell'aneddoto, scrive: "Opening off this apartment is a small cabinet hung round with memorials: the sword which accompanied him [Michelangelo] in his journeys; 2 of his walking-sticks, 3,5 ft. long, having crutch handles, and strong iron ferrules deeply denticulated to prevent the old man's falling on the slippery pavement of Florence. There is also in this snug little closet the table at which he was used to write, and in the drawers of it his slippers and other relics" (9).

Invero la Casa Buonarroti, così ricca di 'reliquie' e atmosfere michelangiolesche, costituisce una tappa importante del viaggiatore anglosassone della seconda metà del secolo. Lo Spence, particolarmente interessato al curioso episodio, all'oggetto intrigante, scrive nel suo fortunatissimo libro "The Lions of Florence": "Enter this house with all the respect and deference due to the memory of man who as Painter, Sculptor, Archi-

tet, Poet, Patriot, or mere individual, cannot but excite the admiration of all those who feel that they have in themselves a sympathy with the truly great. *See all the venerable relics preserved here and if you do not admire them, blame yourself and not poor Michael-Angelo*" [il corsivo è mio] (10). La fortuna di questi calzari è inoltre testimoniata da un articolo di F.H. Fairholt apparso su "The Art Journal" del 1862 e intitolato "The House of Michael Angelo at Florence" (assai ricco di illustrazioni e validissima testimonianza dell'aspetto del museo in quegli anni), e dal giovane Ruskin che nel suo primo soggiorno italiano nel 1840, ancora accondiscendendo agli stilemi tardoromantici dell'estetica corrente annota: "I was glad to see the House of Michael Angelo, which, is taken proper care of, his brushes kept as if just used, slippers and stick, and two or three chalk sketches worth a kin's ransom" (11); ma già quando ritorna a Firenze nel 1845 il suo giovanile entusiasmo michelangiotesco si è intiepidito: "Whit three days to spare — sure be lost among other things, and no time left for the Medici's Chapel. Still I find my Michael Angelo opinions pretty settled & comfortable, & don't want so much for him" (12)

Proprio per colpa di Michelangelo, è noto, la stretta amicizia, quasi idolatria, di Burne-Jones per Ruskin, nata nel 1856, si deteriora (13). "Nel 1867 — scrive Gianna Piantoni — inizia l'interesse di Burne-Jones per Michelangelo, di cui copia i disegni conservati nelle University Galleries di Oxford, interesse che avrà il suo apice espressivo nelle opere concepite dall'artista intorno agli anni Settanta, quali 'Il carro dell'Amore' o 'La ruota della Fortuna'" (14). Nel 1871 il pittore percorre per la terza volta l'Italia, più libero dalla presenza benevolmente paterna, ma condizionante, del critico, è a Torino, Genova, Pisa, San Gimignano, Orvieto, ma soprattutto sosta a Roma e Firenze, studiando, attentamente col binocolo, la volta della Cappella Sistina, ammirando dentro la Grotta del Buontalenti nei giardini di Boboli i 'Prigioni' (dal 1908 alla Galleria dell'Accademia), e assai probabilmente risale a questo periodo il bacio delle babbucce, l'acme della sua religiosa riverenza (15) nei confronti dell'artista cinquecentesco. Nel medesimo anno Ruskin pubblica la sua "Relation between Michael Angelo and Tintoret" (16) dove stigmatizza Michelangelo come rappresentante principe e primo motore di un'arte degenerata nel capriccio virtuosistico, nella 'nera carnalità' di un eccessivo amore per l'anatomia contrapposta alla semplice e sincera devozione dei primitivi italiani; come giustamente mette in rilievo Maria Teresa Benedetti in un suo saggio (17), l'arte michelangiotesca pervasa di un pa-



Edward Burne - Jones, "Pagina di taccuino di studi" Birmingham - City Museum & Art Gallery (foto tratta da "Burne - Jones dal preraffaellismo al simbolismo", Ed. Mazzotta, Milano 1986).

thos tormentato ed inquieto, espressa nelle arrovellate figure contorte, non può certo adattarsi alle teorie estetiche ruskiniane dell'epoca, che rivalutavano con i trecentisti italiani un'arte dai forti contenuti etici e didattici realizzati in forme semplici e sobrie. Burne-Jones così commenta il saggio del maestro in una sua lettera: "[Ruskin] read it to me just after he had written it, and as I went home I wanted to drown myself in the Surrey Canal or get drunk in a tavern — it didn't seem worth while to strive any more if he could think it and write it" (18).

Agnes, si raccomanda scherzosamente l'artista preraffaellita, deve custodire il loro piccolo segreto comune di così amorevole omaggio, non divulgandolo alla gente di Brompton... ma neppure al signor John Ruskin.

Ancora nel 1877 le pianelle michelangiotesche godono della considerazione delle guide; e Susan e Joanna Horner nei loro "Walks in Florence" riportano circa la Casa Buonarroti: "The most interesting part of this house is a light closet, the existence of which had been forgotten until it was accidentally discovered by the wife of the last Buonarroti [sic]. This cabinet appears to have

been the study of Michelangelo, and where we may suppose him to have written his noble sonnets, and designed his great works in sculpture; his crutch is on the wall, and the slippers which the old man wore are also shown" (19); ma già nell'edizione seguente del 1884 appare la correzione: "...but his slippers, which were once exhibited, have been removed" (20). In questo periodo dunque l'oggetto non è più visibile al pubblico, ed anche i "Saunterings in Florence" del 1899 parlano solamente di "two stiks, a mirror of the Florentine style of the XIV century, a two-edged sword presented to Michael-Angelo by the city of Florence in 1529" (21), non citando espressamente le babbucce, come pure lo 'handbook' di August J.C. Hare del 1890 (22), quello del Murray nell'edizione del 1899, ed E.H. Blashfield; la quale nella sua popolare guida del 1901, invitando i lettori ad una visita del palazzo, rimane sulla informazione generica, avvertendo: "It is by the courtesy of a Buonarroti [sic] that the relics in the house of Michael Angelo are shown..." (23). Le pantofole sono comunque presenti nell'inventario del museo del 1896 (n. 442).

Piergiacomo Petrioli

Note

1. ["...e vai alla casa di Michelangelo e bacia le sue babbucce, come feci anch'io, ma non lo dire in giro, senno gli abitanti di Brompton le porteranno via a forza di baci"]. Il brano della lettera di Burne-Jones ad Agnes Graham è riportato in G. BURNE-JONES, *Memorials of Edward Burne-Jones*, London 1903, vol. II, p. 65; ed anche, qui ben commentato, nell'articolo di F. RUSSEL, *Advice for a young traveller from Burne-Jones: letters to Agnes Graham, 1876* in "Apollo", n. 202, CVIII, Dicembre 1978, pp. 424-427. Per quanto concerne la 'pointe epigrammatique' contenuta nell'accenno al popolare quartiere londinese di Brompton, così spiega Georgiana Burne-Jones sempre nei *Memorials* (vol. II, p. 65): "This alludes to the disastrous 'fashion' of enthusiasm for art which, I know not why, was supposed to be specially rife in Brompton". ["Questo fatto allude alla disastrosa moda di entusiasmo per l'arte, la quale, non so perché, fu supposta fiorire specialmentne a Brompton"] È un concetto estetizzante, assai sintomatico delle contraddittorie idee artistiche del preraffaellismo morrisiano a cui Burne-Jones è legato, sospese tra artigianale elitarismo medievaleggiante (un poco snob), e le nuove ma alquanto idealizzate aspirazioni socialiste, per cui il fascino e la recondita venustà di molti oggetti si perdono quando essi divengono popolari idoli di massa.

2. Per maggiori informazioni sul rapporto tra Burne-Jones e William Graham vd. (l'articolo di) O. GARNETT, *William Graham e altri committenti di Burne-Jones in Burne-Jones, dal preraffaellismo al simbolismo*, catalogo della mostra, Roma 1986, pp. 86-92.

3. G. BURNE-JONES, op. cit., vol. 1, p. 295: ["un istinto per i vecchi quadri che era meraviglioso"].

4. A. JAMESON, *The Diary of an annuyée*, Paris 1836. Appare strano il consiglio di usare come guida aggiunta questo libro; infatti sia come età che come 'gusto' appartiene alla generazione precedente; i valori estetici sono affatto opposti a quelli preraffaelliti (sono proprio quelli contro cui combattono Ruskin e i suoi discepoli); la scrittrice infatti ammira pittori quali il Dolci, il Cignani, tipici rappresentanti di un retorico e mieloso accademismo, oltre ad entusiasinarsi per Correggio e per la 'Madonna della Seggiola'. Non nomina mai la Casa Buonarroti, anzi di Michelangelo critica aspramente il 'Tondo Doni'.

5. "Il mobiletto contiene la spada di Buonarrotto Buonarroti capitano di parte Guelfa nel 1392, due bastoni da passeggio del XVII secolo e un paio di scarpe di pelle appartenute secondo la tradizione a Michelangelo"; G. RAGIONIERI, *Casa Buonarroti*, Firenze 1987, p. 71.

6. U. PROCACCI, *La casa Buonarroti a Firenze*, Firenze 1965, p. 210.

7. Nell'inventario della Casa Buonarroti del 1684 le pantofole non sono esplicitamente nominate, ma, a mio avviso, la data non è da considerarsi quale termine 'post quem' della acquisizione, giacché possono essere comprese nei "vari monumenti piccoli antichi d'ogni genere" posti in uno 'scarabattolo' della stanza 111. (U. PROCACCI, op. cit., p. 229).

8. BAEDECKER, *Northern Italy*, Leipzig 1877, vol. I, p. 416.

9. [O. BLEWITT], *Handbook for travellers in Northern Italy*, London, Murray 1854, p. 416. ["Aprendo all'esterno questo appartamento c'è un piccolo stanzino con appese intorno reliquie: la spada che lo accompagnava nei suoi viaggi; 2 dei suoi bastoni da passeggio, lunghi 3,5 piedi, che hanno i manici a gruccia, ed i forti puntali di ferro profondamente dentati, per prevenire la caduta del vecchio sullo sdruciolevole acciottolato di Firenze. C'è pure in questo comodo studiolo il tavolo al quale egli era solito scrivere, e nei cassetti di questo le sue babbucce ed altre reliquie."]

10. [B. SPENCE], *The Lions of Florence and its Environs or the Stranger conducted through the principal Studios, Churches, Palaces and Galleries by an artist.*, Firenze 1847. ["Entra in questa casa con tutto il rispetto e la deferenza dovuti alla memoria di un uomo che come pittore, scultore, architetto, poeta, patriota, o semplicemente come individuo, non può non eccitare l'ammirazione di tutti quelli che provano dentro se stessi simpatia per ciò che è veramente grande. Osserva tutte le venerabili reliquie qui conservate, e, se tu non riesci ad ammirarle, rimprovera te stesso e non il povero Michelangelo"].

11. J. RUSKIN, *The Diaries of John Ruskin*, a cura di J. Evans e J.H. Whitehouse, Oxford 1956-1959, vol. 1, p. 111. ["Io fui felice di vedere la Casa di Michelangelo, che conserva i suoi pennelli custoditi come se fossero appena usati, le pantofole e un bastone, e due o tre disegni a carboncino meritevoli di riscatto di un parente"].

12. J. RUSKIN, *Letters to his parents*, a cura di H.I. Shapiro, Oxford 1972, p. 106, lettera da Firenze di domenica 8 giugno 1845. ["Con tre giorni liberi — sicuro di esser perso dietro ad altre cose, e senza tempo per le Cappelle Medicee. Io trovo ancora le mie opinioni su Michelangelo assai definite e comode, e non voglio troppo affaccendarmi dietro a lui"].

13. Per un più dettagliato ragguaglio intorno all'amicizia tra Burne-Jones e Ruskin vedi J. CHRISTIAN, *A Serious Talk: Ruskin's Place in Burne-Jones's Artistic Development in Pre-Raphaelite Papers*, a cura di L. Parris, London 1984, pp. 184-205.

14. G. PIANTONI, *Burne-Jones e la fortuna dell'arte italiana in Inghilterra fra preraffaellismo e simbolismo in*

Burne-Jones dal preraffaellismo al simbolismo, op. cit., p. 32.

15. Di autentica reverenza religiosa si tratta, ch  l'osculo della babbuccia non   una bizzarria eccentrica di Burne-Jones, bensì un chiaro rimando al codificato cerimoniale del bacio della pantofola pontificia, sulla quale   ricamata una croce (e appartiene al contesto semantico del bacio della punta dei piedi come segno di devota sottomissione). Questo atto di adorazione stimola invero la fantasia dei forestieri durante la visita al papa (abituale per i pellegrini romei d'alto lignaggio) come ricorda anche Pine-Coffin, scrivendo delle "flopperies and ridiculous ceremonies of catholicism" ["molizie e ridicole cerimonie del cattolicesimo"] che i protestanti viaggiatori inglesi osservano nella Roma della fine del XVI secolo: "It was now the policy of the popes to show hospitality to English visitors and to avoid causing embarrassment. Many were received in audience and were allowed to pay their respects by a formal bow instead of kissing the pope's slipper, the usual procedure for catholics." R.S. PINE-COFFIN, *Bibliography of English and American Travels in Italy to 1860*, Firenze 1974, pp. 25-26. ["C'era ora la guardia papalina a mostrare l'ospitalità ai viaggiatori inglesi ed a evitare cause d'imbarazzo. Molti erano ricevuti in udienza ed avevano il permesso di pagare i loro rispetti con una tassa formale invece di baciare la pantofola del Papa, secondo il cerimoniale usuale per i cattolici"]. Ancora fino a pochi anni fa chiunque avesse voluto accedere alla Biblioteca Vaticana doveva firmare una circolare d'ammissione dichiarando 'pro forma' tra gli altri impegni: "mi prostro dinanzi alla sacra pantofola."

16. J. RUSKIN, *The Relation between Michael-Angelo and Tintoret in The Works of John Ruskin* a cura di E.T. Cook e A. Wedderburn, London 1903-1912, vol. XXII, pp. 71-108.

17. M.T. BENEDETTI, *L'arte di Burne-Jones e i suoi viaggi in Italia in Burne-Jones, dal preraffaellismo al simbolismo*, op. cit., p. 26.

18. Il passo della lettera   trascritto in G. BURNE-JONES, *Memorials...*, op. cit., vol. II, p. 18. ["Egli me la lesse appena dopo averla scritta, e ritornando a casa io volevo gettarmi nel canale Surrey o andare ad ubricarmi in una taverna — non valeva la pena di lottare pi  a lungo se egli aveva potuto pensare e scrivere questo."]

19. S. & J. HORNER, *Walks in Florence - Churches, Streets and Palaces*, London 1877, vol. II, p. 397. ["La parte pi  interessante di questa casa   un piccolo stanzino, l'esistenza del quale   stata dimenticata finch  fu casualmente scoperto dalla moglie dell'ultimo Buonarroti. Questo stanzino sembra essere stato lo studiolo di Michelangelo, e dove noi possiamo supporre egli avesse composto i suoi nobili sonetti, ed ideato le sue grandi sculture, la sua stampella   al muro, e sono pure esposte le babbucce che il vecchio calz "]. Per quanto riguarda l'accento ai 'noble sonnets' bisogna dire che proprio a questo periodo risale la popolare fortuna di Michelangelo poeta presso gli inglesi, dovuta sia all'edizione critica delle liriche per opera di Cesare Guasti, edita a Firenze nel 1863 (*Le rime di Michelangelo Buonarroti, Pittore, Scultore e Architetto, cavate dagli autografi e pubblicate da Cesare Guasti Accademico della Crusca*), sia soprattutto all'uscita sul numero di ottobre del 1871 della 'Fortnightly Review' del saggio firmato dall'inclito campione del movimento estetico Walter Pater *The Poetry of Michael-Angelo*, inserito poi nel fondamentale volume *The Renaissance*, pubblicato a Londra nel medesimo anno dei *Walks in Florence*. La fama si consolida quindi nel 1897, quando il celebre studioso del rinascimento italiano e autore gi  nel 1893 di una monografia del Buonarroti, J.A. Symonds cura una fortunata traduzione dei sonetti michelangeloeschi (*The Sonnets of Michael-Angelo Buonarroti now for the first time translated into rhymed english by John*

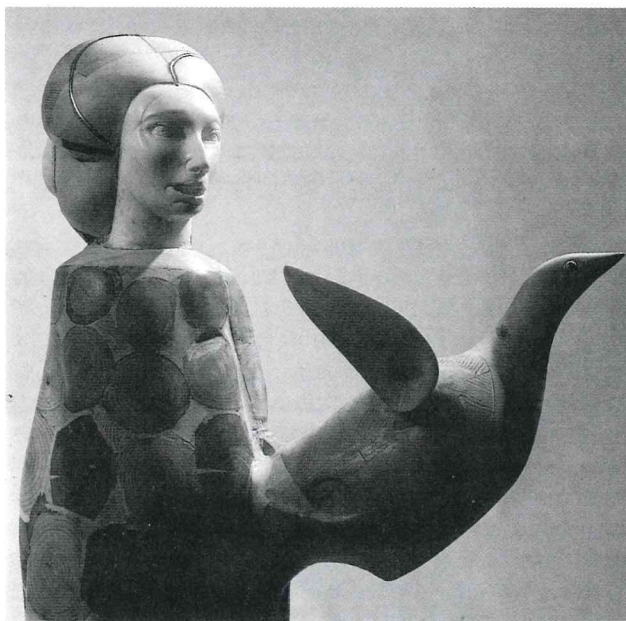
Addington Symonds, Portland 1897). Significativa per lo 'Anklang' della poesia di Michelangelo in ambito inglese la precisazione dell'autore (Introduction, p. 9), la quale riferisce che la sua "translation of Michael-Angelo's sonnets has been made from Signor Cesare Guasti's edition of the autograph, first given to the world in 1863. [...] Before the publication of this volume, all studies of Michael-Angelo's poetry, alla translation made of it, and all hypotheses deduced from the sculptor's verse in explanation of his theory or his practice as an artist, were based upon the edition of 1623"; edizione giuntina, dovuta alla sollecitudine del nipote dell'artista Michelangelo Buonarroti il giovane, assai infedele in quanto il testo venne tagliato dei sonetti di chiaro carattere omoerotico, levigato, modificato nell'ortografia, rielaborato e i componimenti frammentari arbitrariamente completati.

20. S. & J. HORNER, *Walks in Florence*, op. cit., edizione London 1884. ["...ma le sue babbucce, che una volta erano esposte, sono state portate via."]

21. "Saunterings in Florence. A new Artistic and Practical Hand-book for English and American Tourists", Florence 1899, p. 259. ["due bastoni, uno specchio in stile fiorentino del XIV secolo, una spada a doppio taglio offerta a Michelangelo dalla citt  di Firenze nel 1529."]

22. A.J.C. HARE, *Florence*, London 1890, p. 61.

23. E.H. BLASHFIELD, *Italian Cities*, New York 1901, vol. 1., p. 228. ["  grazie alla cortesia di un Buonarroti che le reliquie nella casa di Michelangelo sono esposte..."]. Circa la 'courtesy of a Buonarroti', non   da intendere che l'abitazione fosse privata e visitabile solo per favore del proprietario, ma al fatto che Cosimo Buonarroti, morendo il 12 febbraio 1858 senza eredi diretti, lasci  alla citt  la casa con il museo di famiglia, il quale venne aperto al pubblico nell'ottobre del 1859; pur essendo il secondo piano del palazzo altresì occupato da inquilini pigionanti.



Salvatore Cipolla - Donna con colomba (legno, alabastro, ottone) 1988.

La sconosciuta redazione di un epigramma alfieriano

(dal "Diario di viaggio" di Isabella Teotochi Albrizzi)

Conosceva da tempo l'opera di Vittorio Alfieri quando, nel 1798, Isabella Teotochi Albrizzi (1) intraprese un viaggio che avrebbe dovuto condurla a Roma e Napoli, una volta visitate Bologna e Firenze.

Nota ai più per l'amore di Ugo Foscolo e l'assidua vicinanza di Ippolito Pindemonte, la Teotochi si muoveva da Venezia potendo contare su una vasta rete di amicizie e di relazioni; un'aura di ammirazione mondana, unita ad un già consolidato apprezzamento per la cultura e il *savoir faire*, precedeva il suo cammino: bella ed intelligente, certamente ambiziosa nonché curiosa e ricettiva, all'epoca era già autrice di quei ritratti psicologici che — vezzosamente esibiti ancora manoscritti — si compiaceva di leggere agli amici ed agli ospiti del salotto. Se appena due anni prima l'aveva presentata ad Alfieri una lettera di Cesarotti (2), nel '98 Isabella fu accolta negli ambienti più *à la page* senza bisogno di celebri anfitrioni: a Bologna fu con Ludovico Savioli, a Firenze frequentò la D'Albany, e si intrattenne — tra gli altri — con Angelo Maria D'Elci, Filippo Pananti, Felice Fontana e François-Xavier Fabre; a Pisa, poi, godette della compagnia di Giovambattista Casti, Lorenzo Pignotti e Giovanni Rosini.

Di questo animato *petit tour*, e dei motivi che resero necessaria la modifica di un itinerario all'epoca classico — ed al tempo stesso originale nelle forme della fruizione albrizziana — rimane diretta testimonianza in un breve diario conservato nella Biblioteca Comunale di Verona (3): redatto dal marzo all'ottobre del 1798, quel taccuino di viaggio, se rivela soprattutto l'interesse artistico che mosse Isabella, tuttavia offre — stilato com'è a pochi mesi dal trattato di Campoformio, e a così poco tempo dall'invasione francese — uno spaccato interessante del Granducato di Toscana, e registra, seppure in maniera talora lapidaria, quegli incontri mondani e quelle esperienze letterarie di cui la veneziana si fece partecipe.

Alcune di quelle note di viaggio destano dunque viva curiosità, anche se non può — per chi sia a conoscenza della storia dei *Sepolcri* foscoliani



Isabella Teotochi Albrizzi. Disegno di Antonio Canova, 1816. (Gab. fotografico Soprintendenza Beni Artistici e Storici di Firenze, 282323).

— suscitare meraviglia il cogliere nelle pagine del *Diario* un accenno *ante litteram* ai motivi che sarebbero stati tema del *Carme* di Ugo (4), oppure — per chi conosca la temperie dell'Albrizzi —

trovare copiati diversi epigrammi, alcuni dei quali di Aurelio De' Giorgi Bertola:

Che a te somigli Giuno
Meco l'afferma ognuno
O menton tutti meco
O Paride fu cieco (5).

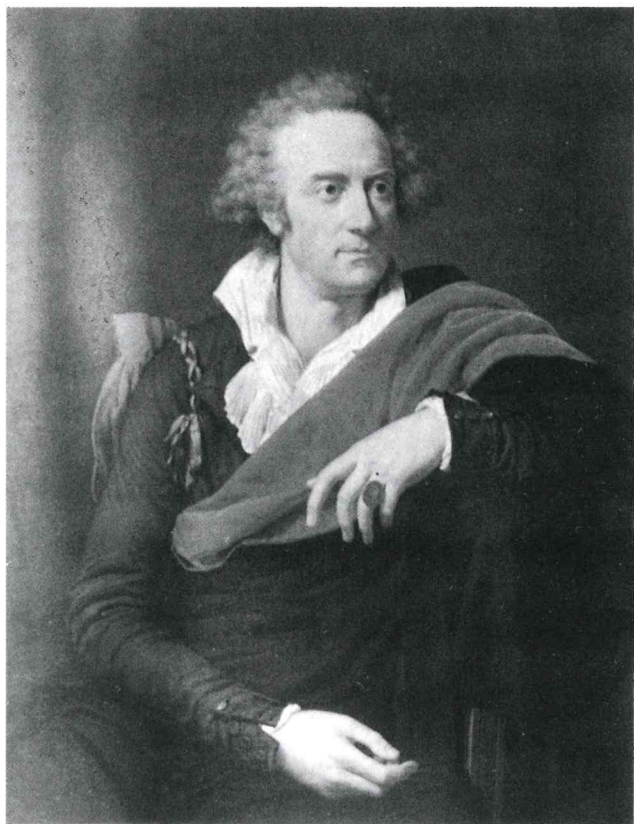
A pagar l'augusta figlia
egli è ver m'ha condannato
ma s'è ver che a te somiglia
tutto il mondo ha guadagnato (6).

Così come altri ancora, di Filippo Pananti:

Dafni d'aver gran spirito pretende;
Molto ne deve aver, mai non ne spende.

Tu l'Aretino fai,
E il flagello de principi ti credi?
Aurea catena al collo non arai,
Ma una di ferro ai piedi.

Tu libero ti credi
Perché non hai più le catene ai piedi;
Ma tu brami il poter, merchi il favore,
Hai le catene al cuore (7).



Vittorio Alfieri. Dipinto di François-Xavier Fabre, 1793 (Uffizi, Inv. 1890, n. 1000). Riproduzione tratta da "François-Xavier Fabre", De Luca, 1988 Roma.

Lascia tuttavia più stupiti, data la alacre attività critica che su tale argomento si è esercitata, scoprire tra gli appunti di Isabella uno sconosciuto epigramma alfieriano: tali versi, che si collegano alla polemica che intercorse tra Alfieri e Angelo Maria D'Elci (8) — della quale si è occupato in maniera esaustiva Emilio Bogani (9) —, si intercalano tra quelli conosciuti come tessera di un mosaico. Nel 1783, infatti, Vittorio aveva stigmatizzato il suo giudizio sulle *Tragedie* del D'Elci in versi ormai noti:

Tragedie due già fe':
Ma ei sol lo sa.
Satire or fa?
Saran tragedie tre (10).

D'Elci, da parte sua, aveva reagito componendo altri due epigrammi, purtroppo non datati, che insistono sulla stessa tematica:

Per le Tragedie di Alfieri

Se giorni hai troppi neri,
Prendi il dottor Alfieri,
Che a questo mal rimedia
Col riso di Tragedia.

Ad un Poeta tragico

Se poi [?] non potrò ridere
Al fallo si rimedia
Scrivendo la mia Satira
Come la tua Tragedia (11).

L'Albrizzi, quasi certamente, venne a conoscenza dell'acredine esistente tra Alfieri e D'Elci in occasione della sua permanenza a Firenze; d'altronde soltanto allora, nel maggio 1798, ebbe a incontrare il letterato fiorentino, che la impressionò favorevolmente:

Delci è una persona che dev'esser conosciuta (12).

Ancora, pochi giorni più tardi, Isabella trova spazio nel suo *Diario* per soffermarsi di nuovo su di lui, e sulla sua collezione di prime edizioni:

Oggi dopo pranzo sono andata dal cavalier Delci. Questo dottissimo e singolarissimo uomo possiede in una libreria di nulla più che 400 volumi, un tesoro unico in Europa. È questa la raccolta completa di tutte le prime edizioni di tutti i classici. La bella conservazione di questi libri, li rende ancora più preziosi (13).

L'ammirazione per l'insigne erudito non impedisce all'Albrizzi di giudicare — alla sua maniera, reticente ed al tempo stesso insinuante — lo scrittore:

Quest'uomo vive isolatissimo co' suoi libri, e scrive nel genere satirico. Mi lesse una satira contro le donne, ove ci sono dei versi divini per la forza satirica, e direi quasi per la perversità del pensiero, ma in generale non m'è piaciuta infinitamente (14).

Subito di seguito, annotato il nome di Marietta Pecis (a motivo, forse, di un incontro), l'Albrizzi riporta, senza altro aggiungere:

Comedie due già fe',
satire adesso fa,
saran commedie tre. Alfieri a Delci (15)

Alla luce della frecciata dell'83 ("Tragedie due..."), e dei conseguenti versi elciani sopra citati (appunto impostati sul motivo della valenza comica del dramma alfieriano) questa redazione, finora non attestata altrove, prova — escludendo un errore di memoria di Isabella — l'acuirsi dell'intento satirico di Alfieri, teso a comprendere in un solo attacco l'intera produzione di D'Elci: l'epigramma 'pseudo-alfieriano', infatti, se da un lato sottolinea il risibile impatto dell'opera tragica del fiorentino, dall'altro ironizza sull'estrema inadeguatezza delle sue satire, e si propone come un ulteriore tentativo di Vittorio (tutto sommato ridondante, e forse per questo non divulgato) di colpire il rivale e pareggiare un conto aperto.

Fu Angelo Maria ad informare Isabella della schermaglia poetica intercorsa, sulla scia — anche — dell'occasione mondana e della lettura della citata satira *Le donne*? Fu Vittorio durante una delle sessioni del salotto a ripercorrerne la storia? Si trattò del ricordo di un componimento ormai datato, o del confidenziale aggiornamento della diatriba, nel '98 vecchia ormai di tre lustri?

Il taccuino dell'Albrizzi non permette di risolvere alcun quesito, stilato com'è, cursoriamente; il contributo portato *a posteriori* da quegli appunti alle vicende dell'alfierismo rimane dunque minimo, ma tuttavia non disprezzabile, considerato soprattutto l'entusiasmo che Isabella profuse nella diffusione dell'opera del tragico astigiano. Infatti, oltre che ad ammirare più Vittorio che Angelo, la veneziana volle cimentarsi in quell'anno nella difesa della *Mirra*, contendendo con l'abate spagnolo Stefano Arteaga: risalente ad un periodo ancora di apprendistato letterario per la Teotochi (16), il *Diario*, specchio di un gusto, più

che esercizio retorico dagli scarni pregi stilistici, è dunque documento che permette di precisare meglio un altro episodio — al quale conviene qui soltanto accennare — della fortuna alfieriana, e di far risalire all'aprile-maggio di quel '98 (17) la nota *querelle*, solitamente invece ascritta al 1803, anno di pubblicazione delle *Lettere* (18) nel *corpus* delle opere di Vittorio.

Significativamente, allora, Isabella sceglierà sul finire di quella vacanza, di chiudere il suo quaderno di viaggio proprio con il ricordo della lettura, dalla viva voce di Alfieri, di alcune parti del *Misogallo*:

Questa mattina sono stata a colazione dalla D'Albany. Il Co[n]te Alfieri mi ha letto il discorso del Re quando andò a presentarsi per l'ultima volta ai suoi giudici (se quel re non avesse parlato e pensato tanto bene, non sarebbe morto), il dialogo ai Campi Elisi di Robespierre per Luigi 16. Vari fatti accaduti in Parigi mentre lui [vi] si trovava — prose e versi — il tutto stupendo (19).

Cinzia Giorgetti



Angelo Maria D'Elci. Rame premesso al volume "Catalogo dei libri dal conte Angiolo Maria D'Elci donati alla imperiale e real Libreria Mediceo-Laurenziana" Firenze, Tipogr. All'insegna di Dante, 1826.

Note

1. Isabella Teotochi (1760-1836), corcirese di nascita, sposatasi sedicenne con Carlo Antonio Marin si trasferisce a Venezia, nel 1776; diviene poi moglie, dopo aver ottenuto il divorzio dal Marin, nel 1795, di Giuseppe Albrizzi (1750-1812), patrizio veneziano ed Inquisitore di Stato; fu autrice di ritratti psicologici all'epoca assai noti (ed ancora oggi antologizzati), e di molteplici descrizioni delle opere del Canova. Per le vicende biografiche e letterarie, così come per la bibliografia si rimanda a C. GIORGETTI, *Ritratto di Isabella. Studi e documenti su Isabella Teotochi Albrizzi*, Firenze, Le Lettere, 1992.

2. Cesarotti stilò all'epoca una lettera di presentazione per Isabella (cfr. *Dell'epistolario di M. Cesarotti*, Pisa, presso N. Capurro, MDCCCXIII, t. IV, lett. II, p. 3), anche se già dal 1790, tramite Pindemonte, la Teotochi si era accostata all'alfierismo (per la presenza dell'Alfieri nei carteggi Pindemonte-Albrizzi, si veda V. ZACCARIA, *Lettere inedite di Ippolito Pindemonte a Isabella Teotochi Albrizzi*, in "Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti", LXXXIX (1976-77), pp. 132-134).

3. Cfr. Biblioteca Comunale di Verona, Carteggi Albrizzi, fasc. *Manoscritti vari*, s.n., *Diario di viaggio e visita di Firenze*. Il manoscritto attende la pubblicazione, a cura della scrivente, sulle pagine di "Studi italiani", n. 8.

4. "I sepolcri degli uomini illustri che vi si trovano infondono un rispetto che penetra fino all'anima", scrive l'Albrizzi il 23 aprile 1798 nel suo *Diario* (c. 7r).

5. Cfr. *ivi*, 12 maggio 1798, c. 12v, e *Poesie di Aurelio Bertola riminese*, Pisa, Dalla Nuova Tipografia, 1798, tomo I, *Epigrammi*, p. 193, n. 7.

6. Cfr. *Diario*, 12 maggio 1798, c. 12v.

7. Cfr. *ivi*, c. 10v, 4 maggio 1798, e *Opere in versi e in prosa del dottor Filippo Pananti*, Firenze, Piatti, 1824-25, vol. II, pp. 147, 122, 111.

8. Angelo Maria D'Elci (1754-1824), erudito ed appassionato ricercatore di prime edizioni, aveva con scarso successo pubblicato due tragedie: *Narzane regina di Persia* e *Manlio Torquato*, in *Tragedie del conte Angelo Maria D'Elci patrizio fiorentino*, Firenze, Moucke, 1777; era tuttavia conosciuto come autore di satire, che diffondeva manoscritte (la prima edizione di quelle risale però soltanto al 1817).

9. E. BOGANI, *Vittorio Alfieri e Angiolo D'Elci amici e rivali*, in "Annali Alfieriani", vol. IV, Asti, Casa d'Alfieri, 1985, pp. 89-127; a questo lavoro si rimanda inoltre per la bibliografia inerente alla figura di Angelo D'Elci (unico contributo da aggiungere è il catalogo della mostra *La collezione di Angelo Maria D'Elci. Biblioteca Medicea Laurenziana*, Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze, 1989).

10. V. ALFIERI, *Rime*, a cura di F. Maggini, Asti, Casa d'Alfieri, 1954, p. 181, n. 201. Di questi versi si conosce una redazione latina, risalente al 15 agosto 1783: "Bis Tragicum Ilicius carmen dedit; ipse scit unus. / Nunc Satiras scribit? Tertio erit Tragicus" (Biblioteca Medicea Laurenziana, Ms. Alfieriano 13, c. 1r, ed in F. DI BENEDETTO, *Piccoli inediti e osservazioni varie*, in "Annali Alfieriani", vol. III, Asti, Casa d'Alfieri, 1983, p. 50).

11. Pubblicati entrambi per la prima volta da E. BOGANI, *Vittorio Alfieri e Angiolo D'Elci ...*, cit., p. 101.

12. *Diario*, c. 12v, 12 maggio 1798.

13. *Ivi*, c. 13r, 22 maggio 1798. Isabella allude alla satira *Le donne*, compresa nella raccolta *Satire, epigrammi, epitaffi, e poesie latine di Angiolo D'Elci*, colla vita dell'autore scritta da Giovanni Battista Niccolini, Milano, Silvestri, 1841, n. VIII, pp. 87-107.

14. *Diario*, c. 13r, 22 maggio 1798.

15. *Ibidem*.

16. I *Ritratti scritti da Isabella Teotochi Albrizzi* usciranno

infatti soltanto nel 1807; in breve, tuttavia, si succederanno altre tre edizioni, vivente l'autrice: nel 1808, nel 1816 e nel 1826.

17. Ciò in virtù del fatto che Isabella è all'epoca quasi ininterrottamente a Firenze, che li incontra Arteaga, che Ippolito pare non conoscere la "critica" della *Mirra* prima di quella data e che, infine, la corrispondenza Teotochi-Pindemonte si intrattiene sull'argomento soltanto allora. Rimando per la discussione e la citazione delle fonti al contributo ricordato alla nota 3.

18. *Lettere* è il titolo vulgato — e legittimato dalle citazioni della stessa Albrizzi — della *Lettera dell'abate Stefano Arteaga alla contessa Isabella Teotochi Albrizzi intorno la Mirra*, e della *Risposta della Contessa Albrizzi all'Abate Arteaga*, comparse per la prima volta in *Tragedie di Vittorio Alfieri da Asti*, Parigi, Molini, 1803, tomo VI, pp. 1-56.

19. *Ivi*, c. 19v, 26 settembre 1798. De *Il Misogallo*, portato a termine da Alfieri in quello stesso 1798, Vittorio legge all'Albrizzi la *Prosa terza, 14 Dicembre 1792, Traduzione delle ultime parole, pronunziate dal re Luigi XVI innanzi la convenzion nazionale, il dì 11 dicembre 1792*, e la *Prosa quinta, 11 gennajo 1796. Dialogo fra l'ombre di Luigi XVI, e di Robespierre*, che Isabella accomuna in un'unica citazione (cfr. *Opere di Vittorio Alfieri da Asti*, cit., vol. V, *Scritti politici e morali*, vol. III, a cura di C. Mazzotta, rispettivamente alle pp. 275-287 e 347-358).



Salvatore Cipolla - Donna (legno, alabastro) 1987.

Il Granduca e le "Povere Zitelle"

Le "Scuole Leopoldine" nella città di Firenze

Pietro Leopoldo di Lorena, granduca di Toscana, tra il 1778 e il 1780 diede vita a quattro scuole "a beneficio delle zitelle povere della città di Firenze". Le scuole trovarono sede in edifici di antica tradizione, quali l'ospedale di San Paolo dei Convalescenti in piazza Santa Maria Novella, l'ospedale militare di San Giorgio dei Cavalleggeri in corso Tintori, scomparso in seguito alle demolizioni che precedettero la costruzione della Biblioteca Nazionale; l'ospedale di San Salvatore dei Mendicanti, prospiciente l'attuale piazza Tasso, e il conservatorio di Santa Caterina degli Abbandonati che sorgeva nell'area oggi occupata dagli uffici del Ministero del Tesoro. Una per ogni quartiere, "perché niuna delle concorrenti resti priva di un simil beneficio attesa la soverchia lontananza dalla rispettiva abitazione", le scuole erano destinate all'istruzione delle fanciulle di Firenze e in particolare di quelle che, "attesa la loro miseria, incuria o mancanza dei loro genitori sono le più trascurate, e meritevoli di maggiori riguardi...". (1)

Realizzazione innovativa di portata europea, le scuole per le "povere zitelle" furono il primo grande esempio di scuole laiche, pubbliche e gratuite riservate alle figlie del popolo. La loro istituzione rispose alle molteplici esigenze emerse dalle ardite riforme politiche, sociali ed economiche promosse dal granduca, deciso a riaffermare il primato dello Stato sulla Chiesa, e impegnato al contempo sul fronte economico nella promozione dell'industria toscana attraverso forme indirette di sostegno che compensassero i pericoli della concorrenza a cui si dava adito con la contemporanea liberalizzazione dei commerci. Attraverso lo smantellamento del sistema di privilegi ecclesiastici, Pietro Leopoldo si riappropriò del governo della società civile fino ad allora demandato alla Chiesa. Il rafforzamento del ruolo dello Stato comportò, come logica e necessaria conseguenza, l'intervento del principe sulla educazione dei sudditi, anche di quelli dei ceti meno abbienti,

dominio finora incontrastato degli enti ecclesiastici. Il sovrano si propose pertanto di riorganizzare interamente il sistema degli studi, sia superiori che inferiori: se ai suoi occhi l'insieme dell'educazione appariva insufficiente, ancora più trascurata rispetto a quella maschile era senz'altro l'educazione femminile. Essa restava infatti confinata — come altrove — tra le mura dei conventi, dove le fanciulle entravano giovanissime previo pagamento quale retta di una dote, fatto che necessariamente precludeva l'accesso alle meno abbienti. Fu premura del granduca stabilire "conservatori in quasi tutte le terre del granducato, che fanno scuola e danno educazione, proibendo l'educazione delle ragazze alle monache (...)", e di stabilire inoltre delle scuole pubbliche per le povere ragazze in Siena, Pisa, Arezzo, Pistoia e Firenze" (2).

Alle Scuole fu affidato il compito di istruire le fanciulle nei lavori relativi alle manifatture tessili della lana e della seta, vi si insegnavano inoltre:

"intieramente gratis i primi doveri di religione, ed il catechismo, le regole della decenza, e politezza conveniente allo stato di dette ragazze, il leggere, scrivere, abbaco, e lavori donneschi di maglia, cucito, e tessere tanto di nastri che di veli, panni lini, e lani di qualunque genere, e di drappi in seta larghi, e stretti repartitamente tra le dette scuole in maniera che in ciascheduna delle medesime vi siano cinque classi di lavori, cioè la maglia, e il cucito, e i nastri comunemente in tutte, e rispetto agli altri lavori a telaio vi siano due mestieri diversi in ciascheduna delle scuole suddette" (3).

Proprio nel progetto la manifattura di veli veniva reputata assai importante, in quanto ormai poco esercitata a Firenze, e molto richiesta dal mercato. L'istituzione delle scuole cercava pertanto di soddisfare le richieste di un'industria tessile che sempre più spesso lamentava la mancanza di manodopera specializzata, aggravata dalla recente soppressione delle Arti alle quali tradizionalmente era demandato il compito della formazione e dell'organizzazione dei lavori.

Collaboratori diretti del granduca per la fondazione delle nuove scuole furono il segretario Seratti e il priore del Bigallo Covoni. La prima scuola ad essere fondata fu quella di S. Caterina di via delle Ruote nel soppresso conservatorio di S. Caterina degli Abbandonati. Il Bigallo ricevé l'incarico di provvedere gratuitamente alle stanze necessarie per la scuola e per ospitare le maestre; inoltre i telai, gli attrezzi e tutti gli strumenti che già si trovavano nel conservatorio per uso delle "abbandonate" dovevano rimanere in loco. La scelta del quartiere di Santa Caterina per istituire la prima scuola non fu certo casuale. Essa mirava ad una oculata finalizzazione della carità pubblica, interessando una delle zone più povere di Firenze, dalla difficile situazione economica, nella quale la maggior parte degli abitanti viveva dell'industria serica che stava attraversando anni di grave crisi:

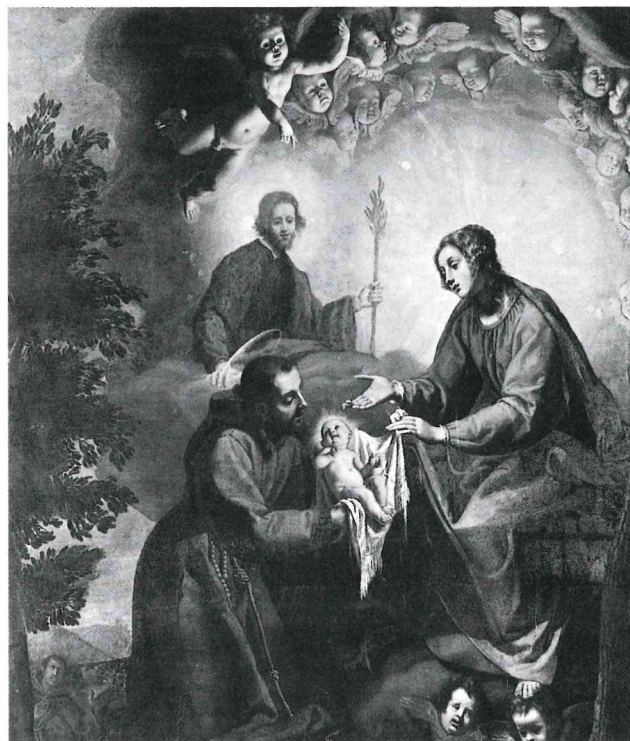
"... nei Camaldoli di San Lorenzo, dove mancando per qualche tempo il lavoro della seta unico mestiero non incognito a quelle donne, si vedono le medesime sull'uscio di casa andar questuando, ed esclamare non ci è lavoro, mentre intanto vivono da pezzenti, ed esse e i loro mariti, ed i loro figli senza neppure sapere mettere in punto, né rassettare una camicia o un vestito".

L'unico rimedio consisteva nell'obbligare le donne fin da giovanissime ad apprendere quei mestieri femminili passibili di fornire utili guadagni ad una buona madre di famiglia. Si trattava di lavori "... che non possono passare col variare delle mode, ma che sono o necessari, o di uso già inveterato per la vita umana. Compatibili con lo stato della povertà sono i mestieri, che non sono molto dispendiosi negli attrezzi, ed utensili necessari". Venivano accolte tutte le bambine che avessero compiuto almeno i sette anni, e — a conferma del carattere prettamente laico delle nuove scuole — al granduca stesso spettava l'elezione di un soprintendente di sua fiducia. Le maestranze dovevano essere secolari, dunque non vestire né da religiose né da terziarie, alloggiare all'interno della scuola; il loro compenso ammontava a 48 scudi annui con l'esplicito divieto di accettare mance o regali dalle ragazze o dai loro parenti. Alle allieve migliori si insegnava anche a destreggiarsi in cucina, per acquisire "anco per questa parte l'abilità conveniente ad una madre di famiglia della loro condizione".

Per incoraggiare i genitori ad inviarti le proprie figlie si dispose quale sussidio finanziario la distribuzione di doti alle allieve più meritevoli. Era stata premura del Covoni, infatti, far presen-

te che ad un gran numero di ragazze povere era impossibile accedere sia al convento, che richiedeva un onorario, sia ai conservatori che esigevano almeno una "pulizia di vestiario", e i mestieri che ivi si insegnavano non erano certo adatti alle figlie del popolo dal momento che erano "... troppo luminosi, o troppo lunghi, e difficili per bene apprendersi, e forse più divertenti che utili per chi li esercita; e ciò non si confà con chi non ha né patrimonio né assegnamenti anche per sostentarsi". L'istituzione delle scuole, a lungo relegate ai margini della politica riformatrice leopoldina, segnò la conclusione delle vicende relative alle riforme introdotte nel sistema economico e alle modalità della loro attuazione, confermando la volontà di un intervento diretto dello Stato nel campo della programmazione, del potenziamento e della promozione sia dell'educazione pubblica sia delle attività che ancora rendevano il granducato un paese industriale.

Sul modello delle scuole istituite nel Lazio da Rosa Venerini da Viterbo, le ragazze erano libere di procurarsi i lavori da qualche luogo pio, negozio o bottega. Rientrava nei compiti della maestra far ricevere o consegnare tali lavori, segnando le giornate impiegate dalle giovani a portare a termine le loro commissioni; a fine



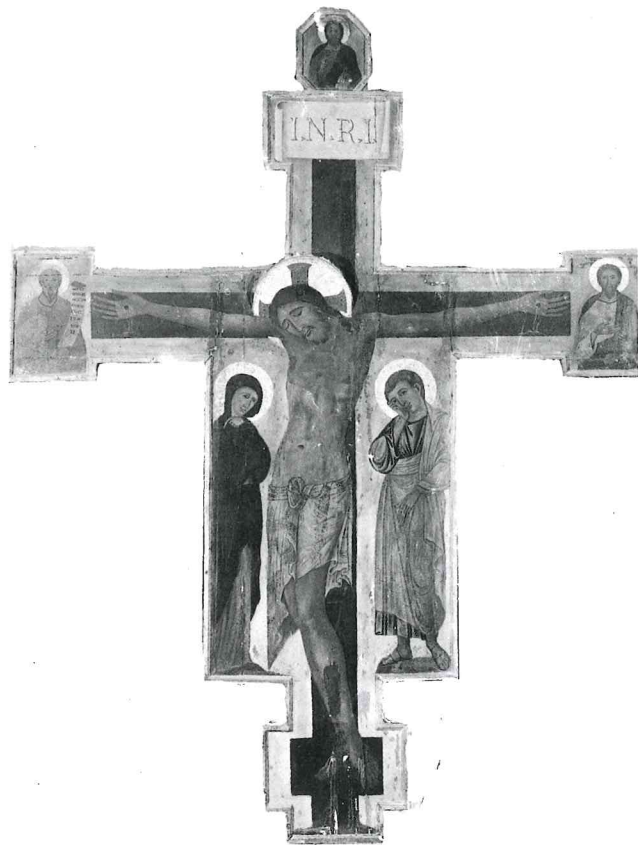
Lorenzo Lippi (?) - *La vergine appare a S. Francesco* (1630 ca.) - già *Opera Pia Scuole Leopoldine*, oggi *Depositi Oblate, Firenze* (foto *Soprintendenza ai B.A.S. di Firenze, 188738*).

settimana o a fine mese esse ricevevano il compenso per la loro opera. Elargire l'utile dei guadagni alle ragazze era visto come un modo per stimolarle a un maggior rendimento produttivo e al contempo per preparare il loro futuro inserimento nella vita sociale. D'altro canto, rivolgersi al mercato esterno con lavori di buona fattura e di costo concorrenziale era considerato vantaggioso anche sul piano economico.

Profondamente legato alla storia e all'attività delle scuole è anche il patrimonio artistico il cui nucleo originario appartenne proprio agli antichi ospedali, sede delle scuole (4). Le opere pervenute aprono un interessante spaccato sulla devozione e sull'educazione della donna, per secoli inscindibilmente legata alla religione. Tale patrimonio, di carattere antologico, è infatti costituito da opere per lo più di soggetto devozionale, in particolare cinque-seicentesche. Si distinguono alcuni pezzi di notevole qualità, fra tutti la nota croce dipinta del Museo Bardini, di mano del raro Maestro di Varlungo. Fra i dipinti del XVII spicca la lippesca apparizione della Vergine a San Francesco. Prediletta è la copia della Vergine della Santissima Annunziata e cospicuo il numero dei dipinti che ritraggono San Francesco, San Filippo Neri, Sant'Andrea Corsini, Santa Caterina d'Alessandria.

I soggetti religiosi negli ambienti scolastici di indubbia suggestione conventuale, sebbene adibiti a laboratori, dovettero rappresentare un continuo invito alla riflessione e alla meditazione religiosa quale indispensabile e insostituibile complemento all'educazione professionale della donna. Momento centrale dell'educazione femminile rimaneva quindi il lavoro manuale accompagnato dai primi rudimenti del leggere e del far di conto che ben presto però si esaurirono a favore delle pratiche devozionali. Alla preghiera ed al lavoro secondo l'antico criterio educativo, si continuava ad affidare il compito di disciplinare interiormente ed esteriormente il comportamento della donna, abituandola alla docilità e alla pazienza. La religione, nonostante l'evidente esigenza di laicizzazione, rimaneva ancora uno dei cardini dell'educazione femminile.

Roberta Barsanti



Maestro di Varlungo - Croce (seconda metà XIII sec.) - già Opera Pia Scuole Leopoldine, oggi Museo Bardini, Firenze (foto Soprintendenza ai B.A.S. di Firenze, 207732).

Note

1. *Stabilimento delle Scuole a beneficio delle zitelle povere*, Firenze 1782, p. 3.
2. P.L. D'ASBURGO LORENA, *Relazioni sul governo della Toscana*, a cura di A. Salvestrini, Firenze, 1969, p. 18.
3. Questa citazione, come quelle che seguono, è tratta dal *Progetto per l'erezione della scuola a beneficio delle ragazze povere* conservato nell'Archivio di Stato di Firenze, Segreteria di Stato, filza 241.
4. Le opere sono conservate per la maggior parte nei depositi del Museo Bardini.

L'articolo è un breve estratto della mia tesi di laurea alla quale rimando per la bibliografia e per ulteriori approfondimenti, R. BARSANTI, *Il patrimonio artistico delle Scuole Leopoldine*, tesi di laurea discussa nell'anno accademico 1990/91, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Firenze.

Attività della Biblioteca

Sala di lettura: un'inutile rimozione

L'interessante ricostruzione che 18 anni fa divise drammaticamente la redazione del Corriere della Sera, è dovuta a Paolo Mieli che ha offerto a Indro Montanelli di rientrare nel vecchio giornale di Via Solferino di cui è direttore: offerta accompagnata da una lettura esplosiva degli avvenimenti del '73.

Mieli nel suo pressante invito afferma: "Fu una sconfitta della testata e contro Indro furono consumate terribili ingiustizie". Piero Ottone nella sua replica a Paolo Mieli, pubblicata dal quotidiano romano La Repubblica del 4 Novembre, sostiene che il dissenso con Montanelli non riguardava la linea politica del Corriere da lui diretto, ma un'intervista in cui Montanelli definiva la linea politica di Ottone, e di una parte sindacalizzata della Redazione, disorganizzata, tumultuosa e demagogica.

Sempre sul quotidiano romano La Repubblica del 5 Novembre, si legge una risposta molto ironica di Montanelli: "I lettori non ne potranno più di queste vecchie storie. Ma il mio allontanamento dopo 37 anni di lavoro, fu il clima di quel Corriere". (Cioè della direzione di Piero Ottone), clima dimostrato del resto dal licenziamento in tronco di Montanelli a cui fu perfino rifiutato di scrivere il suo congedo ai lettori, consuetudine rispettata in tutti i giornali. Questa durezza della Redazione la dice lunga sul dissenso che non era certo solo l'intervista di Montanelli, ma qualcosa di più profondo che divideva in maniera irreversibile la Redazione del quotidiano milanese sulle risposte politiche da dare in quel tormentato 1973.

Gli eventi precipitarono e produssero conseguenze clamorose: moltissimi giornalisti, non solo del Corriere, solidarizzarono con Montanelli, e molti lo seguirono sbattendo la porta della Redazione del quotidiano di Via Solferino. Questi giornalisti, firme prestigiose, fondarono Il Giornale quotidiano il 25 giugno del '74 con Montanelli direttore.

A me sembra che Montanelli e i suoi colleghi,

anticipassero una critica che ora si è dimostrata corretta e ragionevole, anche se era difficile sostenerla in quegli anni incandescenti. Bisogna ricordare il drammatico salto di Feltrinelli sul traliccio di Segrate. Questo tragico evento divise l'opinione pubblica, soprattutto di sinistra, e in molti salotti di Milano si dichiarava apertamente che Feltrinelli era una vittima dei servizi segreti. Camilla Cederna probabilmente ci credeva; ma Montanelli no: scrisse un articolo su di lei, certo non molto lusinghiero, che da molti frequentatori di quei salotti fu giudicato volgare. "Perché — è sempre Montanelli che racconta — io scrivevo di afrosci ascellari dei movimentisti di allora".

Ora sappiamo che la morte di Feltrinelli, pur nella drammaticità dell'atto e nella pietà che suscita questo suo inutile sacrificio, fu anche un segnale che pochi percepirono (compreso chi scrive), un segnale indicante che il movimento aveva nel suo grembo terribili embrioni che partoriti, affetti dalla sindrome cambogiana, quando divennero adulti, si trasformarono in tagliatori di teste.

Mi domando perché mi sia interessato a questa lontana anche se drammatica cronaca. Non ha forse ragione Montanelli a segnalare il rischio di annoiare i lettori? Lui con la sua prosa ironica e brillante certamente no. Ma io questo rischio di annoiare a morte i lettori del Bollettino, quasi con incosciente irriverenza, lo corro certamente. Ma c'è una ragione che spero legittimi la mia tracotanza: l'assenza nella sala di lettura della nostra biblioteca del Giornale creatura di Montanelli e dei suoi colleghi, partorita dagli eventi, da me sommariamente descritti.

Perché fra i quotidiani offerti in lettura ai cittadini manca proprio Il Giornale? Rimozione? Dimenticanza forse interessata? Montanelli per alcuni settori della sinistra malamente informati, era considerato un fascista⁽¹⁾: le Brigate Rosse lo gambizzarono. Montanelli, uomo cavalleresco, tempo fa si recò in prigione a conversare piacevol-

mente coi suoi feritori. Ma perché questa fama di fascista? Montanelli ha sostenuto una politica moderata sia nel Corriere e ormai da anni nel suo quotidiano, ma non è un impegno meritorio mantenere nell'alveo della democrazia questo considerevole gruppo di cittadini che sono suoi lettori? Io senz'altro credo che lo sia.

Vediamo Montanelli uomo, anche se è un'impresa impossibile distinguerlo dalla sua professione: grande giornalista, riconosciuto da tutti i suoi colleghi italiani, stimato anche dalla stampa europea e americana. Da non dimenticare il suo elegante rifiuto del Laticlavio offerto dal Presidente Francesco Cossiga. Autore di numerose opere che hanno avuto una grande divulgazione. Prendiamo il suo ultimo volume che è entrato nelle librerie col titolo: "Dentro la Storia", ed. Rizzoli. Sono le corrispondenze di un inviato sul fronte nella guerra che vide la piccola Finlandia battersi eroicamente contro il "gigante" Sovietico. L'altra parte del volume è la storia vista dal corrispondente di un grande quotidiano che descriveva l'insurrezione del popolo ungherese nel 1956 contro i carri armati russi a Budapest. Da queste corrispondenze e dalla drammatica espe-

rienza vissuta a Budapest, Montanelli scrisse un lavoro teatrale che fu messo in scena, e da cui fu tratta la sceneggiatura di un film dal titolo significativo e bello: "Tutti i sogni muoiono all'alba".

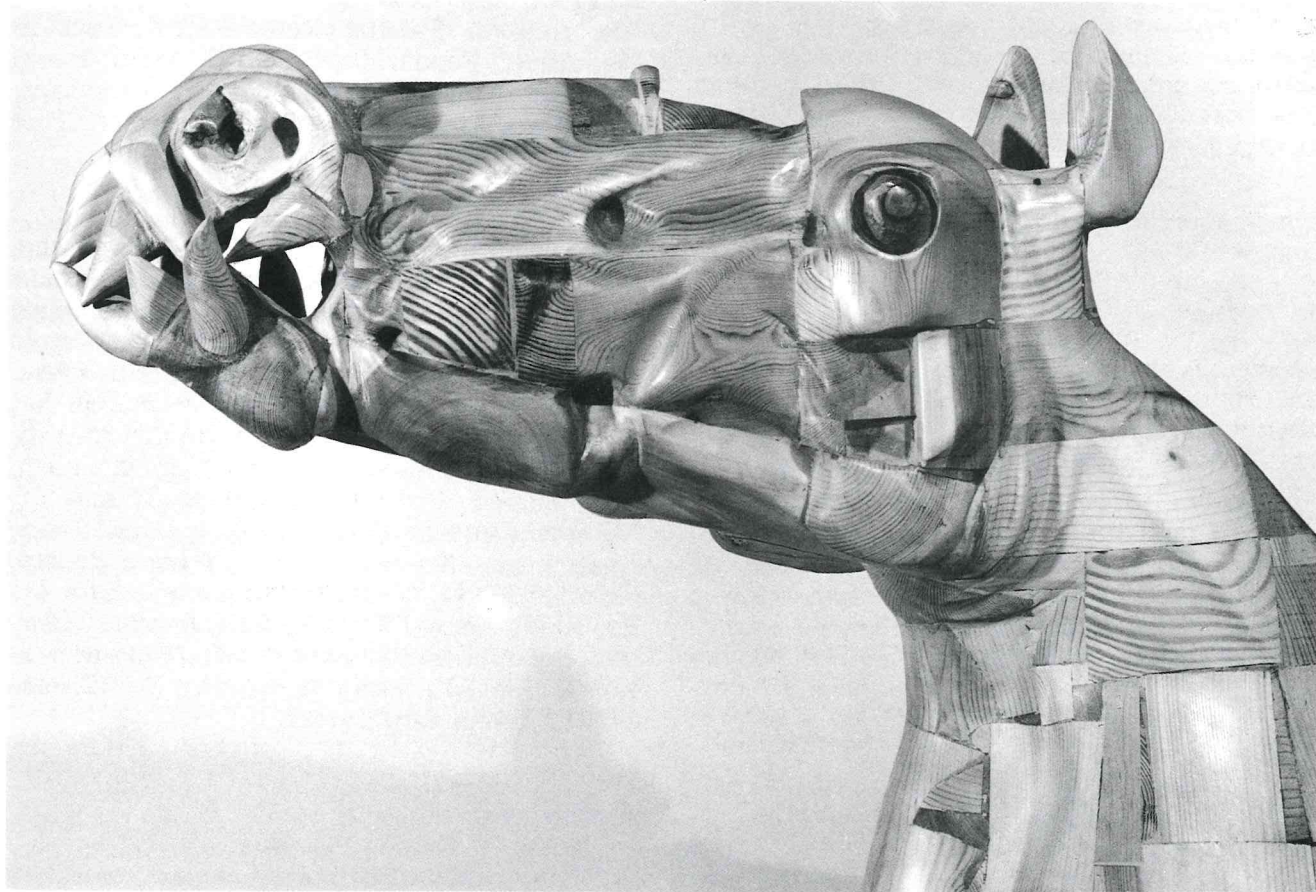
Bernard Henry Lévy in una trasmissione diretta da Costanzo disse: "Noi in questo secolo abbiamo avuto il privilegio di assistere al crollo di una religione: un evento raro nella storia degli uomini". "Se un Dio è fallito" alcuni suoi preti continuano i loro bisbigli gotici, i loro maneggi barocchi. Per questo forse Il Giornale di Montanelli è rimosso, "dimenticato".

Luciano Arrighetti

Note

1. Montanelli fu arrestato dalla Gestapo. Nel 1944 detenuto a San Vittore, evase con la complicità del misterioso "dotto Ugo" confidente della Gestapo, che aveva salvato la vita a molti antifascisti, compreso Ferruccio Parri.

Nel carcere conobbe un inquietante e tragico personaggio, da questo straordinario incontro, Montanelli scrisse un racconto pubblicato da Rizzoli nel 1975 e con la collaborazione di Sergio Amidei e Diego Fabbri la sceneggiatura di un film diretto da Rossellini: "Il Generale Della Rovere".



Salvatore Cipolla - Testa di cavallo (legno) 1987.

Libri e Conferenze

Sarà disponibile presso la Biblioteca l'elenco dei libri, divisi per categoria, entrati in lettura dal 1 Febbraio al 30 Settembre 1992.

È intenzione del Consiglio proseguire questa iniziativa negli anni a venire affinché gli interessati possano usufruire di uno strumento di facile consultazione per la ricerca delle opere, di recente pubblicazione, che essi intendono leggere o consultare.

Vogliamo inoltre segnalare che nell'anno 1992 i libri andati in prestito sono stati 13226, di cui oltre il 60% di narrativa.

I corsi di lingua straniera, iniziati, come sempre, ai primi di novembre continuano ad incontrare il favore dei nostri soci che si sono iscritti numerosi anche quest'anno.

Uguale interesse continuano a suscitare i corsi di Storia della Musica.

Nel mese di febbraio ha avuto luogo un breve ciclo di conversazioni su temi scientifici di grande attualità, come quelli legati alla salvaguardia dell'ambiente e alle energie alternative.

Il ciclo si è articolato nelle seguenti lezioni:

6 febbraio ore 18

Prof. Piero Piusi, docente della Facoltà di Agraria

"Il bosco si rinnova".

20 febbraio ore 18

Ing. Norbert Vasen

"Energia del sole e del vento. Elettricità da fonti rinnovabili".

27 febbraio ore 18

Prof. Giovanni Bertini, geologo ENEL Pisa.

"Geotermia italiana e le sue applicazioni".

Per quanto concerne le nostre iniziative nel campo dell'Arte viene presentato quest'anno un programma il cui intendimento è quello di alternare alla presentazione di alcuni specifici aspetti artistici della nostra Regione, la trattazione, da parte di specialisti in materia, di temi legati ad eventi culturali programmati a Firenze.

Il programma si articola nelle seguenti conversazioni:

6 marzo ore 18

Prof. Giuliano Ercoli, docente di Storia dell'Arte all'Università di Firenze

"La pittura senese delle origini".

13 marzo ore 18

Dott.ssa Laura Lombardi, curatrice della mostra

di Chagall

"Marc Chagall e il suo tempo".

20 marzo ore 18

Prof.ssa Enrica Neri, docente di Storia dell'Arte all'Università di Firenze

"La pittura fiorentina delle origini".

27 marzo ore 18

Prof. Giancarlo Gentilini, ricercatore all'Università di Lecce

"I Della Robbia e la scultura invetriata nel Rinascimento".

Le lezioni, aperte a tutti, avranno luogo nella Sala Conferenze della Biblioteca Pubblica, via Fratti, 1.

Donazioni

I volumi donati alla Biblioteca da Enti, Soci e Privati durante l'anno 1992 sono stati 746.

Enti:

Ministero Beni Culturali e Ambientali, Cassa di Risparmio di Firenze, Versiliana, Comune di Pietrasanta, Fondazione Forte dei Marmi, Banca Popolare di Faenza, Rifugio Gualdo, Unicoop, Accademia Arti del Disegno di Firenze, Editrice New Era, Editore Vallecchi.

Soci e Privati:

Ciappelli Mario, Camarri Fabio, Casini Giacomo, Sacchi Lucia, Sottocorona Egone, Apache Riserva S. Carlo, Accademia Olimpica Piacenza, Nencini R., Carmagnini B., Cariplo, Carola Perrotti A., Figucci Nicoletta, Farsetti Arte, Parenti Renato, Arnone Rosalba, Bocchi S., Guarnieri Renzo, Vanni Paolo, Bartoli Alberto, Becchi Franco, Saviane Alberto, Cervini Fulvio, Masi Filippo, Petrioli Piergiacomo, Cabras L., Mirarchi Carmela, Danti Brunello, Danti Dante, Conti Enzo, Biagiotti Brunello, Parenti Renato, Colombi Maria, Mannini Marcello, Lagorio Lelio, Ricchi Renzo, Reggioli Aldo, Fantoni, Silvestri, Botarelli Mario, Zavoli Zaro, Chiostris Mario, Gemmi E., socio 4363, socio 3008, socio 2537. Libreria Kosmograph.

Ringraziamento

Siamo grati a tutti coloro che hanno voluto contribuire finanziariamente a questa pubblicazione, permettendone così la regolare uscita.

Recensioni

Argenti fiorentini dal XV al XIX secolo. Tipologie e marchi, a cura di Dora Liscia Bemporad, 3 voll., ca. 1500 pp., 2000 illustrazioni di cui oltre 200 a colori, casa editrice S.P.E.S.

L'opera, in corso di stampa e per la quale è prevista l'uscita in primavera, ha due obiettivi: il primo di raccogliere, di classificare, di datare e di attribuire i punzoni fiorentini; il secondo di creare un percorso tipologico dell'argenteria eseguita nelle botteghe della città dal XV al XIX secolo, partendo dai pezzi sicuramente datati. Sono stati così scelti e studiati circa mille oggetti, tra sacri e profani, schedati in gran parte dall'Ufficio Catalogo della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Firenze e presenti in chiese e musei del territorio fiorentino o nelle collezioni di privati e antiquari.

I saggi introduttivi mirano a tracciare la storia dell'oreficeria fiorentina, che viene esaminata con particolare attenzione alle forme e ai decori. Ampio spazio è dedicato alla legislazione che regolava la materia, per mettere in evidenza le modalità di produzione delle botteghe e della punzonatura degli oggetti. Di grande interesse i ricchi apparati inclusi in questo studio, fra i quali le tavole dei marchi di garanzia e dei maestri (226), le loro biografie, gli elenchi di argentieri immatricolati o citati in censimenti e documenti vari. Le oltre 700 schede del secondo e terzo volume esaminano dettagliatamente i pezzi considerati, delineando i caratteri tipici del lessico formale degli anni cui appartengono e fornendo la

chiave di lettura sia per datare entro un arco cronologico estremamente ridotto altri ad essi paragonabili, sia per una corretta attribuzione. Tutte le opere sono state illustrate da un corredo fotografico teso ad evidenziarne non solo l'insieme, ma anche particolari e punzoni.

L'opera è il risultato di una felice sinergia fra Università degli Studi di Firenze, la Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici e una casa editrice qualificata come la S.P.E.S.: forse, queste, per natura diverse ma con lo scopo comune di valorizzare, salvaguardare e divulgare il patrimonio culturale e artistico.

Alessandra Mazzanti

Sebastiano Vassalli, La Chimera, Einaudi, 1990

Nel 1990 ha vinto il Premio Strega *La Chimera* di Sebastiano Vassalli: "una grande storia", secondo la definizione dell'autore stesso, "d'una ragazza che visse tra il 1590 e il 1610 e che si chiamò Antonia, e delle persone che furono vive insieme a lei, negli anni stessi in cui lei fu viva, e che lei conobbe: di quell'epoca e di questi luoghi" (p. 5). Si tratta dunque della biografia, quale emerge dagli atti del processo, della cosiddetta "strega di Zardino", Antonia appunto, dalla sua infanzia come *esposta* alla

sua adozione da parte dei Nidasio, alla storia d'amore col *camminante* Tosetto, elemento determinante la sua inquisizione come strega e l'epilogo funesto del rogo. Naturalmente, come è tradizione per il romanzo storico, *La Chimera* non è soltanto la biografia di Antonia, ma una rappresentazione del villaggio di Zardino nel Seicento, e, quindi, del Seicento filtrato attraverso la lente d'ingrandimento di Zardino. La rappresentazione però, stranamente, manca di spessore. In un periodo di affermazione e addirittura di saturazione di microstoria, accingersi alla ricostruzione delle dinamiche e della mentalità di un microcosmo d'Ancien Régime con un procedimento del tutto deduttivo, congetturale, indifferente alle conclusioni storiografiche più recenti sui temi trattati (le ragioni e i procedimenti dell'Inquisizione, ad esempio, o le modalità con cui e per cui una comunità identificava ed espelleva la strega; per non parlare poi del complicato processo di passaggio dalla chiesa di prima a quella di dopo la Controriforma) importa dei rischi — di grossolanità, di pressapochismo — in cui anche *La Chimera* s'incaglia senza scampo. Destino inevitabile, del resto, per chi, come Vassalli, ha dichiarato che esiste oggi per il romanzo una nuova possibilità di sprofondare nella storia proprio perché in essa non si crede più: e appunto la storia non sarebbe che un'idea ottocentesca, di cause ed effetti che dovrebbero condurre gli eventi ad un fine. Non essendo più né esempio né magistero, la storia diventa dunque soltanto una "mossa del cavallo", un artificio per

parlare del passato alludendo scoperatamente al presente. Ricostruire nel profondo un momento del Seicento padano non è dunque uno degli obiettivi dell'autore, ma uno dei suoi strumenti, il suo strumento: "compasso tenuto sempre aperto", secondo Franco Cordelli, a facilitare il salto, continuamente presagito, anticipato, svelato dalla voce stessa del narratore, verso l'età contemporanea. La storia, ciò che viene raccontato, l'epoca, le figure che dovrebbero essere ricostruite, sono dunque pretesti, paradossi, figure di quel *nulla* che dà il titolo al paragrafo iniziale e a quello finale del libro: mezzo a cui si è ricorso "per cercare le chiavi del presente, e per capirlo". All'interno di questa rinuncia a perseguire lo scopo annunciato, di questo abbandonare all'assenza di spessore narrativo la storia che si vuole narrare protendendola verso un non mai realizzato confronto col presente, Vassalli sembra considerare il romanzo una forma solo strumentale, priva di ogni capacità di rinnovamento, davanti alla quale non c'è che la possibilità di riempire, di saturare di *pathos*.

Un romanzo storico ben poco storico, questo di Vassalli, nonostante l'imitazione persino eccessiva delle modalità e del tono manzoniano: ma al di là di una voluta somiglianza stilistica, *I Promessi Sposi* sono davvero, nei confronti de *La Chimera*, tutta un'altra storia.

Susanna Pietrosanti

A. Serhane, *I ragazzi dei vicoli*, Roma-Napoli, Theoria, 1992

La letteratura araba che possiamo leggere oggi in Italia è la testimonianza di un fenomeno culturale di notevole portata che, giunto a noi con ragguardevole ritardo, si configura ormai come un vero e proprio *boom* editoriale. Prima che fosse assegnato il Nobel a Naghib Mahfuz, col consueto *battage* cul-

tural pubblicitario da "terzapagina", chi aveva letto qualcosa oltre all'egiziano Muhammad Husain Haikal, ormai antologizzato nei libri di scuola? Una certa funzione pionieristica era stata svolta da una microscopica casa editrice: le *Edizioni Ripostes* (Salerno-Roma) la quale aveva tempestivamente pubblicato Al-Karnak (*il caffè degli intrighi*) di Mahfuz, appunto, tra-

dotto dall'arabo da Daniela Amaldi, una studiosa del Dipartimento di Scienze storiche dell'Università di Pisa. Per il resto, il vuoto. Da quel Nobel però molti autori arabi si sono susseguiti sui banchi di libreria, compreso, ovviamente, Mahfuz ripubblicato da Feltrinelli. Basti ricordare: Tahar Ben Jelloun, Mohammed Mrabet, Mohamed Choukri.



Salvatore Cipolla - Donna (legno, alabastro) 1987.

Tra essi c'è Abdelhak Serhane, che pubblica oggi *Les enfants des rues étroites (I ragazzi dei vicoli, Theoria, Roma-Napoli, 1992)*. Serhane merita però un po' di attenzione, infatti, la storia che egli ci racconta è una storia ambigua; apparentemente sembra una vicenda marocchina perché tale è il paesaggio, perché tali sono le situazioni, gli abiti della gente, i vecchi treni lenti e scassati. Ma i pensieri dell'autore no, non appartengono a quel mondo: sono quelli del letterato europeo col suo gravame di tradizione e di vezzi letterari, compreso quello, esotizzante, della omosessualità. Il libro risente perciò di questa scissione, di questo continuo salire e scendere del tono e del livello dei pensieri e delle azioni dei personaggi: c'è, ad esempio, una ragazza stuprata che ha il contegno di una qualsiasi *Albertine* della letteratura francese. Però la storia è nel complesso avvincente e semplice: è quella di una famiglia di disperati che sognano di partire per la Francia restando inchiodati alla povertà del villaggio di Akrou. Akrou, un luogo rarefatto e silenzioso dove soltanto le strade riecheggiano delle azioni volgari degli adulti per la presenza di qualche straordinario lenone affabulatore, di qualche viandante impazzito a causa degli stenti. In questo posto avviene l'iniziazione alla vita di due ragazzi, amici per caso. Il padre di uno di loro, perso dietro il sogno dell'espatrio, picchia i suoi numerosi figli, vive nel putrido e sua figlia Amina perde la verginità data, per così dire, "in dono" a un vecchio parente ricco che la scambia con un passaporto.

C'è un po' di banalità in tutto ciò, ma il libro è scritto anche con la scaltrezza letteraria di un grande narratore: la vicenda ci appare tutta filtrata dal ricordo, dalle ansie e dagli sconfinamenti nell'inconscio, frammentata in una forma quasi diaristica che spezza la continuità dell'azione ricordando certa tecnica cinematografica. C'è l'odio irrisolto del figlio verso il padre mendace, c'è una tenera amicizia per l'amico, c'è l'amore verso le donne di strada, e ci sono i vicoli, ormai un *topos* di questa letteratura, con la loro sporcizia e il disordine atavico.

Alla fine resta l'impressione nettissima — una sorpresa, direi — che questi ragazzini laceri, che si perdono e si amano per le strade africane, siano un poco la nostra ombra, o quella dei nostri padri vissuti anni or sono in una Italia povera; i nostri progenitori, insomma, come riproiettatisi verso di noi da un passato che credevamo di tomba e che è invece solo differenza geografica, e similitudine.

Roberto Mancini

Clemente di Alessandria, "Quale ricco si salva?" - Il cristiano e l'economia, a cura di Carlo Nardi, Borla, 1991

Nella Collezione *cultura cristiana antica* delle edizioni Borla esce, a cura di Carlo Nardi, nostro concittadino ed insegnante di patrologia alla Facoltà teologica di Firenze, un breve saggio — una omelia? una meditazione? — sul tema della ricchezza e dei problemi morali che essa pone. Potrebbe essere formulato così: quali sono le possibilità di salvezza del ricco secondo il Vangelo o, con linguaggio più moderno, quale è il rapporto del cristiano con l'economia.

Forse è la prima e più antica riflessione sul tema, in ambito cristiano.

L'occasione è il brano evangelico del giovane ricco (Mc. 10, 17-31): "Se vuoi essere perfetto, vendi tutto quello che hai, distribuiscilo ai poveri e avrai un tesoro in cielo, poi vieni e seguimi" e il commento del Signore, dinanzi al rifiuto di un giovane generoso, che, dice il Vangelo, Gesù aveva amato subito, appena fissato su di lui il suo sguardo: "Quanto difficilmente coloro che hanno ricchezze entreranno nel regno dei cieli... È più facile che un cammello passi per la cruna di un ago che un ricco entri nel regno di Dio".

Parole di una tale forza profetica che provocarono subito sgomento agli stessi apostoli che ascoltavano,

tanto che Pietro, in modo assai maldestro, pensò subito di richiedere una qualche contropartita; come dire: "Noi l'abbiamo fatto, cosa ci tocca?"

Interpretare le *ipsissima verba* del Signore che sembrano conservare dentro — intatto — il suo fuoco divino, coglierle nella loro autenticità senza annacquarele, accostarsi al radicalismo cristiano in sincerità e verità senza attutirne il colpo è problema che si pose subito all'attenzione della comunità cristiana. Una soluzione non si trovò allora e, forse, non si può trovare oggi: la parola di Dio è viva ed efficace e penetra fin nella midolla dell'anima come una spada a doppio taglio, dice la Bibbia. Antonio abate, settant'anni dopo Clemente Alessandrino, sentì proclamare quelle parole proprio ad Alessandria, in una chiesa, e le accolse alla lettera; così Francesco d'Assisi qualche secolo dopo.

Clemente Alessandrino si mosse con un intendimento diverso.

Sul finire del secondo secolo era partito da Atene, dove era nato intorno al 150, e imbevuto di cultura greca era arrivato ad Alessandria d'Egitto attratto dalla fama di *Panteno*, maestro di una scuola che doveva diventare celebre, la prima che tenta di conciliare — uso parole moderne — scienza e fede, filosofia e teologia. Di Panteno Clemente divenne discepolo; di Origene maestro. È questa la successione nella scuola Alessandrina.

Alessandria era una delle grandi metropoli dell'impero: una città ricca, con una borghesia imprenditoriale di primissimo ordine. È tra questi ricchi che aveva trovato udienza il verbo cristiano? Probabilmente sì. Dirà con un eufemismo Clemente: "qui tra i cristiani non manca il pane a nessuno". Invece Adriano, l'imperatore, è più sarcastico: "L'unico Dio degli Alessandrini è il denaro: lo adorano tutti: cristiani e giudei".

Il tempo è passato alla svelta. A Corinto, negli anni 50, Paolo di Tarso constatava che non c'erano nella comunità cristiana sapienti o potenti o nobili o, se c'erano, erano eccezione a conferma che Dio sceglie sempre ciò che nel mondo è debole; ad Alessandria d'Egitto la

comunità cristiana è invece di tipo medio alto ed evidentemente si è abituata a convivere con le ricchezze senza drammi.

Parte di qui la riflessione di Clemente Alessandrino?

Parte, cioè, per restituire alla parola di Dio tutto il suo valore, invitando alla misura, al distacco, alla condivisione? O, viceversa, rappresenta il tentativo di restituire al Cristianesimo il suo significato di parola di Dio per tutti, non riservata ad una élite di privilegiati, una volta che certe parole, prese alla lettera, hanno generato sgomento e indifferenza?

Il testo — una sessantina di pagine che Carlo Nardi ha reso con scrupolosa fedeltà all'originale greco — scorre bene; è di facile lettura; offre chiavi di interpretazione di grande attualità. L'introduzione è accurata: è una caratteristica della Collezione Borla quella di presentare dei testi che siano significativi per la loro attualità, ma sempre in modo serio e rigoroso.

L'ultima parte del libro è poi riservata alla conversione del giovane brigante: un racconto che chiude la riflessione di Clemente Alessandrino e che ebbe un'enorme fortuna nell'antichità. Solo nell'antichità o anche nella conversione dell'Innocentiano dei "Promessi Sposi"?

Silvano Nistri

Cesare Brandi, "Pittura a Siena nel Trecento", Einaudi 1991, pp. 214.

Vengono ripubblicati in questo florilegio alcuni fra i maggiori saggi che lo storico dell'arte ha dedicato alla pittura primitiva della sua città natale. Cesare Brandi (1906-1987), fondatore nel 1939 e direttore dell'Istituto Centrale di Restauro a Roma, è stato un instancabile poligrafo, autore di numerosi libri che spaziano dalla teoria della critica, dei quali meritano ricordo almeno "Segno e immagine" del 1960 e i quattro dialoghi di "Elicona" (1956-1962), alla divulgazione di alto valore con "Disegno della Pittu-

ra Italiana" del 1980, agli elzeviri, emananti raffinatissima prosa venusta, dei suoi diari di viaggio tra i quali spiccano "Verde Nilo" del 1963 e "Viaggio nella Grecia antica" del 1954, senza includere gli importanti scritti a carattere specialistico (molti lavori sono pionieristici) dedicati alla pittura riminese del Trecento, a Rutilio Manetti, a Morandi e Burri (dei due artisti contemporanei fu uno dei primi critici ad apprezzarne la valentia), e l'imprescindibile catalogo (assai migliore, pur con i comprensibili difetti d'anzianità, di quello odierno, superficiale, curato da Pietro Torriti) della Pinacoteca (allora Regia di Siena del 1933.

L'accorta introduzione di Michele Cordaro ripercorre lucidamente le varie stazioni dell'iter esegetico di Brandi, dal positivismo infarcito di stilemi morelliani del primo scritto su Barna a San Gimignano, al fondamentale capitolo del 1935 "Lo stile di Ambrogio Lorenzetti" dove in luce appare la sua particolare concezione di una critica d'arte come rapporto tra la forma dell'opera e la coscienza che l'attualizza, ricostruzione della genesi iconica del quadro; né trascura di sottolineare l'aristocratica scelta, nel pieno fervore crociano degli anni '30, di fondere la sua filosofia dell'arte su una matrice dichiaratamente kantiana.

Incluso nel volume, oltre agli articoli sopracitati su Barna e Ambrogio, il saggio monografico del 1951 di Duccio, rigorosa applicazione delle teorie del "Carmine", forse un po' troppo ostico per chi non ha letto il dialogo e non è edotto circa formule brandiane di 'formulazione d'immagine' e 'costituzione d'oggetto', ma comunque bellissimo esempio dello stile dello scrittore, costruito quasi come lirica evocazione della pittura duccesca con chiose e proposizioni che volentieri orbitano attorno l'endecasillabo puro; inoltre è corredato in nota di un esaustivo e davvero imponente apparato storico critico, ancora utile allo studioso benché alcune conclusioni siano ormai manifestamente errate (e mi riferisco alla datazione della Maestà di Guido da Siena, alla poca importanza per l'arte senese che lo storico attribuisce a

Coppo o all'influenza cimabuesca su Duccio). A volte Brandi pecca di campanilismo. E da questo l'unico appunto da porre al libro: la mancanza in calce di postille esplicative che aggiornino e correggano certe tesi ormai superate dell'autore.

Piergiacomo Petrioli

Alessandra Mazzanti - Vincenzo Rizzo, **Memorie dell'organo di Santo Stefano a Campi. Un priore, tre famiglie di artisti e di artigiani**, Firenze, Opus Libri, 1992, pp. 61, con 18 illustrazioni

È da poco uscito, edito dalla Opus Libri con il contributo della Cassa di Risparmio di Firenze, il libro *Memorie dell'organo di Santo Stefano a Campi. Un priore, tre famiglie di artisti e di artigiani*, di Alessandra Mazzanti e Vincenzo Rizzo, con prefazione di Cristina Acidini Luchinat. Come recita il titolo, il testo ripercorre la storia dello strumento dalle sue origini ai tempi attuali, svelando tutti i fatti (e i "misfatti") che lo hanno riguardato in oltre due secoli di vita.

Questa in breve la trama. Commissionato nel 1773 a Pietro Agati di Pistoia per la chiesa di San Lorenzo a Campi dal priore Andrea Benini, l'organo viene trasferito nella pieve del paese nel 1817, quando è oggetto di una ristrutturazione da parte di Michelangelo Paoli. Finché nel 1959, un altro intervento lo conduce allo stato attuale, operando una serie di modifiche non troppo felici fra cui l'elettrificazione dei mantici.

In realtà, però, il libro non è solo la storia, già di per sé interessante, dell'organo; o meglio, tale storia contiene spunti preziosi poi sfruttati dagli autori per approfondimenti diversi e diretti a ricostruire, appunto, le origini di tre famiglie coinvolte in qualche modo nelle vicende dello strumento. Con importanti, insospettabili scoperte, rese possibili grazie ad un accurato "scandaglio" di quelle fonti inesauribili di verità e dati storici, spesso

magari trascurate, costituite dagli archivi parrocchiali.

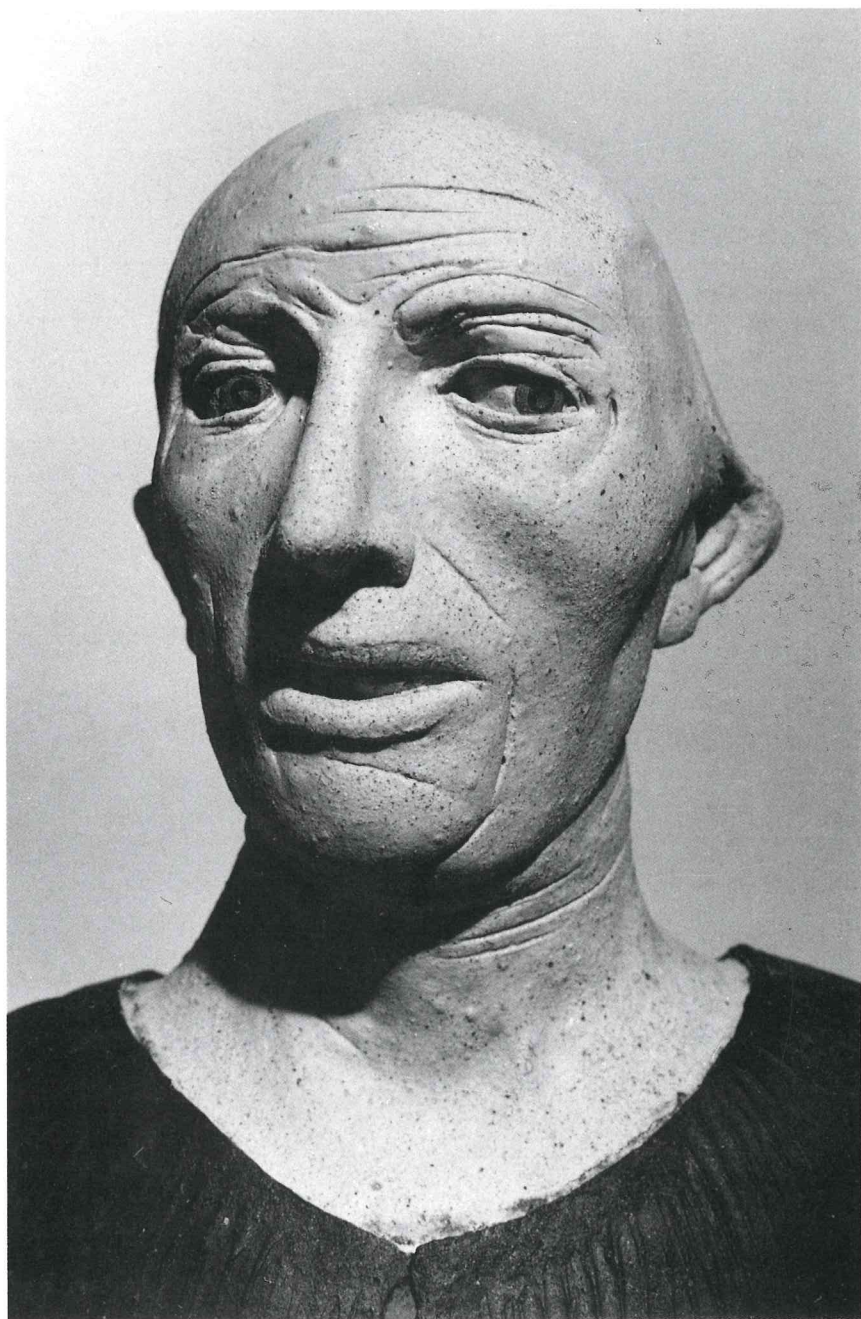
Pagina dopo pagina prendono consistente spessore i personaggi di Andrea Benini, di Michelangelo Paoli, dei fratelli Falcini. Un filo sottile, diretto o indiretto, li collega fra di loro e all'organo, attraverso una concatenazione di eventi. È il Benini, infatti, che da esperto di meccanica musicale brevetta nel 1775 per lo strumento un nuovo tipo di paraventa (cioè del congegno che regola l'afflusso dell'aria nei mantici), realizzata in legno da Giuseppe Falcini, artigiano locale e nonno paterno di Carlo, il pittore cui si chiederà qualche decennio dopo di dipingere un "tendone" da far calare sulle canne dell'organo per occultarle. Ma, evidentemente, nei Falcini arde un fuoco sacro o si è insinuato un demone che è quello dell'arte: e così si scopre che Carlo non è l'unico artista in famiglia, bensì è accomunato ad almeno altri quattro dei suoi numerosi fratelli in questa professione. Fra loro saltano fuori Luigi ed Angiolo, ammiratissimi autori di mobili intarsiati di legni esotici, avorio e madreperla, e fornitori dei nobili fiorentini del tempo e dello stesso granduca Leopoldo II; salta fuori Mariano, altrettanto conosciuto architetto nella Firenze pre e post-unitaria, nonché progettista del teatro Dante di Campi. Nomi, questi, certo già noti agli studiosi, ma come a sé stanti e non di fratelli provenienti tutti da una famiglia campigiana di modesti legnaioli poi trasferitasi in città.

Notizia dopo notizia, intreccio dopo intreccio, giungiamo alla fine del libro, che torna là da dove era partito, all'organo settecentesco della pieve ora più che mai bisognoso di un adeguato intervento di restauro. Insieme a questo appello — speriamo non lanciato a vuoto, ma destinato ad essere raccolto prima o poi — e all'attenzione polarizzata dai due autori sullo strumento, il testo ci lascia un patrimonio di dati utili ad altri studi di carattere storico-artistico non solo d'ambito campigiano. Infatti, pur appartenendo a quel filone di indagine locale oggi molto seguito ed apprezzato (a volte, in verità, abusato e finalizzato a sterili rievocazioni dettate solo da un'ap-

piccosa retorica del "tempo che fu"), il volume se ne allontana e si proietta in un più vasto contesto di storia ed arte fra Sette e Ottocento. E se il linguaggio adottato per spiegare concetti spesso intricati e specialistici si rivela accessibile per tutti, non concede tuttavia niente alla fantasia o all'espressione più trita. Un carattere "scientifico" in-

forma dunque, come ci sembra giusto per un'opera di questo genere, la narrazione, senza toglierle il gusto di ricerca delle origini e, perché no, l'intento di valorizzare uomini e artisti campigiani cui, significativamente, il lavoro è dedicato.

Sandro Bellesi



Salvatore Cipolla - Come Erode (grès) 1985.



Salvatore Cipolla - Donna (legno, alabastro) 1987.

Scaffale

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

Aleksander Zinov'ev, Il superpotere in URSS, Milano, SugarCo Edizioni, 1990, [947.085 3 ZIN]

Il comunismo è veramente tramontato? Così recita il sottotitolo di questo libro del dissidente Zinov'ev, matematico russo espulso dall'URSS nel 1976 e residente a Monaco di Baviera. La risposta che si evince dallo stimolante saggio è di non illudersi che bastino riforme dall'alto, per quanto radicali, a smantellare un apparato che da più di mezzo secolo condiziona strutturalmente la società russa. Critico senza mezze misure nei confronti sia di Gorbaciov che di Eltsin, Zinov'ev non esita ad accusare l'Occidente quanto meno di ingenuità e semplicismo: opinione che si può condividere o no, ma che, sostenuta da una sistematica analisi della società sovietica, fa certamente riflettere. L.B.

I. Svevo, Diario per la fidanzata, Trento, L'Editore, 1990, [853.912 SVE]

Risalente al 1896, il *Diario* è dedicato a Lidia Veneziani, fidanzata — ed in seguito moglie — di Ettore Schimtz, in arte Italo Svevo; graziose decorazioni floreali di "fin de siècle", e poesie in gotico a capo-pagina, in riproduzione anastatica, arricchiscono l'edizione di questa breve prosa autobiografica, stilata in una lingua paraletteraria che gode del ritmo del vissuto, e che propone un agile repertorio di tematiche comuni alle opere maggiori di Svevo: sullo sfondo di un ambiente mercantile ed affaristico, si affaccia infatti pervicace l'indagine sull'io, l'amore — insicuro e appassionato — per la donna più giovane, e l'ossessione per il vizio del fumo. Da leggere dunque, per i cultori dello scrittore triestino, ma anche per un primo approccio all'opera di lui. C.G.

I. Bossi Fedrigotti, Di buona famiglia, Milano, Longanesi, 1991, [853.914 BOS]

Due diversi punti di vista, quelli di Clara e di Virginia, le due anziane sorelle di 'buona

famiglia' che raccontano a turno la loro vita. Clara, la minore, pacata e riflessiva, accusa tenacemente la sorella di averla defraudata degli affetti, anche quelli più intimi; controcanto correttivo, la voce di Virginia, irrequieta e volitiva, svela altre sofferenze, e ricomponе altrimenti il mosaico di quelle esistenze incrociate. Mentre l'amore di Clara per il promesso sposo sfuma nel matrimonio mancato per ben due volte e rifiorisce anni più tardi per un dottore di provincia, Virginia, separatasi da Giorgio, cerca di rifarsi una vita con Tullio, ricco e fascista. Il silenzio e l'incomprensione coprono il risvolto a sorpresa della vicenda, e intanto, sullo sfondo di un paese di confine, incalza e passa la storia 'ufficiale' dei conflitti mondiali, greve di umiliazioni e vendette. C.G.

R. Covi, Fuori del paradiso, Editoriale Nuova, Milano, 1982, [853.914 CRO]

Questa "fiaba antropologica", come la chiama l'Autore nella *Nota* conclusiva, è in realtà un libretto di difficile definizione (fiaba, allegoria, poema in prosa?) che affronta, esulando completamente da inquadramenti dottrinari e scegliendo le forme sobrie e luminose di una delicata poeticità, il motivo del dimidiamento, della perdita dell'edenica felicità, non come cacciata dal Paradiso terrestre, ma come avventurosa esperienza dettata dalla curiosità: "Un giorno, la donna decise di abbandonare il suo nido d'erbe, frutti e acque, per camminare verso il buio che circondava il Paradiso. Pensò che prima o poi avrebbe incontrato un altro Paradiso o, comunque, un altro luogo al quale poteva, forse, dare lei stessa un nome". È questo l'inizio di un processo di esperienze ed osservazioni rivolte sia al mondo naturale che a se stessi che conduce uomo e donna alla scoperta delle reciprocità e complementarietà in una convivenza d'amore, mentre, con procedimento inverso, l'altro protagonista, il paradisiaco uccello testimone-guardiano che li ha seguiti, perde

gradatamente la propria bellezza e la propria identità di creatura alata e, infine, la vita. Un libro, uscito nel 1982, da rileggere e centellinare, abbandonando la fantasia al gusto delle immagini che si susseguono, sfumando l'una nell'altra, su sfondi di serena ed incontaminata naturalità. L.B.

M.K. Gandhi, Teoria e pratica della non violenza, Milano, Einaudi, 1973, [320.55 GAN]

Un classico da rileggere e meditare in epoche di conflitti e violenze tra singoli e tra gruppi: questa antologia degli scritti politici ed autobiografici di Gandhi, curata da Giuliano Pontara, ripropone ai lettori italiani i punti più caratterizzanti di una teoria spesso troppo sbrigativamente tacciata di utopismo. Principi, fini, mezzi, programmi e poi prassi e tecniche della non violenza in rapporto a scottanti realtà quali la guerra, il socialismo, il nazi-fascismo, il conflitto indo-musulmano, l'era atomica: il tutto filtrato attraverso l'esperienza diretta e la profonda umanità di un personaggio dotato di insospettato realismo e di raffinata spiritualità. L.B.

Andrea De Carlo, Tecniche di seduzione, Milano, 1992, [853.914 DEC]

Romanzo di bruciante attualità, *Tecniche di seduzione*, del giovane ma non più esordiente Andrea De Carlo, presenta un'interessante quanto cinica e spietata panoramica dell'ambiente editoriale e giornalistico nei suoi addentellati più volgari con il mondo della politica e della 'cultura'. La seduzione menzionata dal titolo è, dunque, solo in parte quella erotica esercitata fra la misteriosa e sfuggente Maria Blini ed il giovane

Roberto Bata: è invece, soprattutto, quella che, con evidente parallelismo, il successo, o il suo miraggio, esercita sullo sprovveduto protagonista nella figura mefistofelica di uno scrittore già affermato ed edotto in tutte le tecniche di 'sopravvivenza'. Su entrambi i piani, comunque, il romanzo si rivela come la storia di una iniziazione, di una progressiva perdita di innocenza, che si snoda inesorabilmente fino a rendere scoperti i propri retroscena di inconsistenza e falsità: all'apprendista-scrittore-di-successo, deprivato gradualmente e col suo consenso del proprio mondo affettivo, circondato da squallide controfigure e doppi disumanizzati, non resta che gridare, disincantata denuncia, la propria personale impotenza. L.B.

A. Tabucchi, *Notturmo indiano*, Palermo, Sellerio, 1990, [853.914 TAB]

Un elenco di alberghi preposto alla narrazione, quale progetto vagheggiato dall'autore per un viaggio reale, fa da filigrana al *tour* del protagonista letterario, Roux, giunto in India alla ricerca dell'amico Xavier. Indizi fallaci guidano l'itinerario di lui, da Bombay a Goa, in un susseguirsi serrato e — alla maniera di Tabucchi — sempre un po' onirico, di incontri ed ambientazioni. Se Roux infine ritroverà Xavier sarà per non parlargli, e per negare, entrambi complici senza rimpianti, il comune passato: adeguato epilogo questo per un'intentata ricerca — infine rifiutata — di un tempo perduto.

C.G.

S. Nieve, *La voragine* - M.C. Cadorna, *La ricerca del Graal*, Napoli, Alfredo Guida ed., 1991, [853.914 NIE]

Nell'originale veste *double face* della collana della *Clessidra*, caratterizzata da due frontespizi e dalla presenza, sottolineata dalla impaginazione capovolta (vera novità della serie napoletana) di due autori — l'uno meno noto dell'altro — in uno stesso volume, il breve racconto di Nieve, *La voragine*, richiama le atmosfere cosmiche di *Aurora* (1979), e fa da illustre anfitrione alla più estesa narrazione di Maria Clelia Cardona, *La ricerca del Graal*, che ripercorre la storia della zia Bugia, oppressa da un destino che ella stessa si sceglie, e che la pur volitiva indole ottiene di modellare solo nel senso della rinuncia e del distacco: figura femminile solo a tratti intensa, riesce tuttavia a lasciare una duratura traccia di sé nella memoria del lettore. C.G.

M. Padula, *Un paese da Oscar*, Firenze, Firenze Libri, 1991, [853.914 PAD]

Giovanni Rizzuto ha la fortuna di essere scelto come comparsa durante le riprese di "Nuovo cinema Paradiso", girato quasi interamente nel suo paese d'origine, Palazzo Adriano, in provincia di Palermo; Giovanni, a cui è affidata la narrazione di vicende parallele e secondarie rispetto al celebre film, è dunque il portatore di un altro punto di vista, di un altro modo di vedere la bella pellicola di Tornatore, premio Oscar 1990. Pur volendo intersecare tra loro motivi diversi (l'autobiografia, l'invenzione fantastica, il riferimento alle ataviche piaghe sociali della Sicilia), l'autore ventenne, efficace nel ricorso all'impasto dialettale, riesce tuttavia ad offrire una rilettura di profilo, nel complesso piacevole, di uno dei più apprezzati film italiani degli ultimi anni. C.G.



Salvatore Cipolla - *Donna accovacciata, particolare* (legno, alabastro) 1988.

La
la

ol-
ue
ta
tà
no
u-
re,
ra
iù
ia,
ria
he
va
so
ni-
a
lla
G.

ze,

ere
di
in-
zo
in-
de
ore
to
lla
90.
ivi
ta-
ghe
ifi-
sce
lo,
più
ni.
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.

