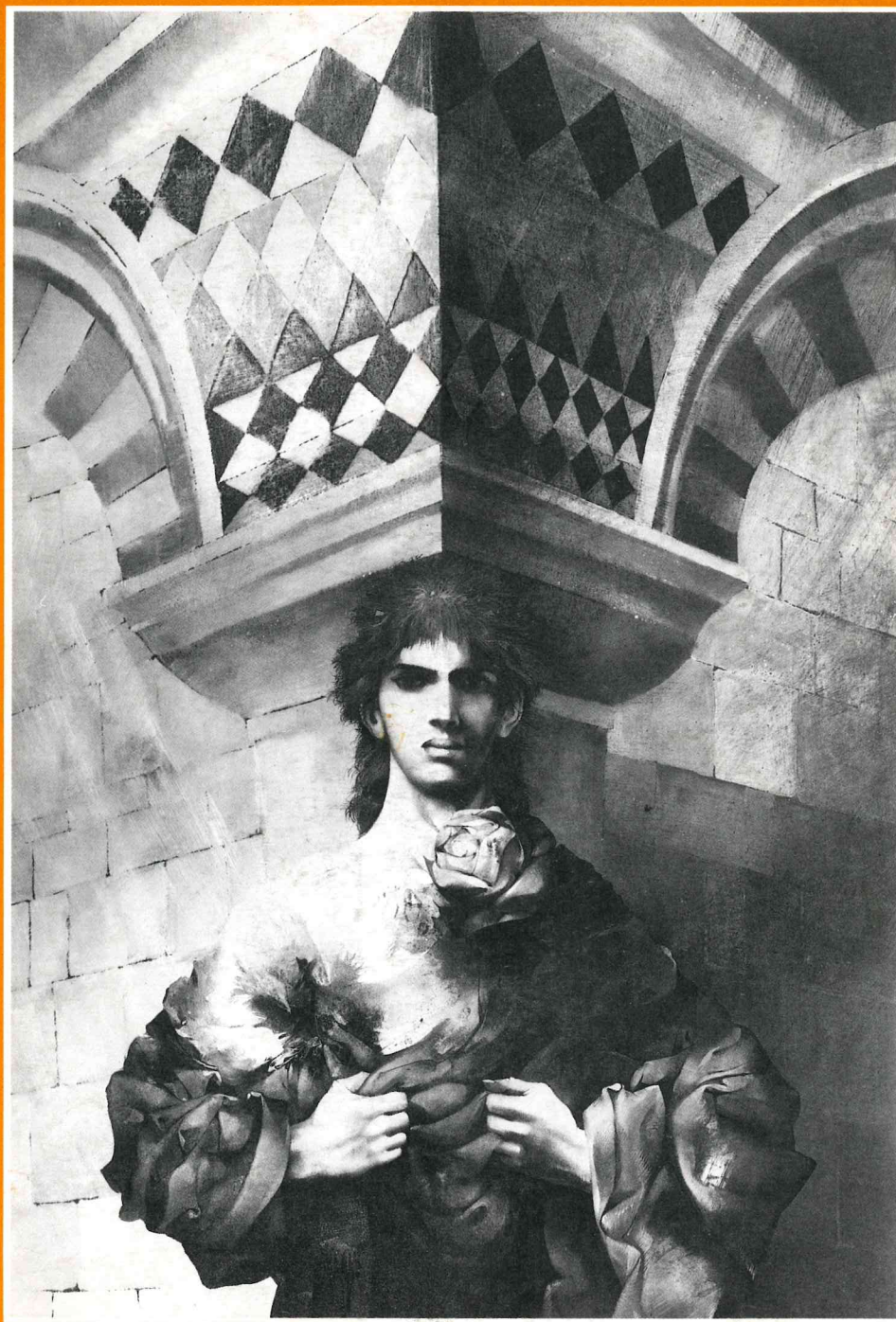


milleottocentosessantanoove

bollettino

a cura della società per la biblioteca circolante

sesto fiorentino



Spedizione abbonamento postale - Gruppo IV/70 - Marzo 1994

n. 12



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: Renzo Arrighetti

Consiglieri

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

Sindaci revisori

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

Milleottocentosessantanove

Direttore responsabile: Paola Morini

Redazione

Luciano Arrighetti, Andrea Ballini, Lucia Benozzi, Silvio Biagi, Simone Gentili, Cinzia Giorgetti, Filippo Masi

Hanno collaborato alla redazione di questo numero:

Isabella Bacci, Roberta Barsanti, Fabrizio Biagi, Alessandra Bucciarelli, Frido Chiostri, Monica Eschini, Marcello Fantoni, Elena Gremigni, Pedro Luis Ladrón de Guevara, Simone Magherini, Roberto Mancini, Marcello Mannini, Valentina Masoni, Alessandra Mazzanti, Angela Paganelli, Richard Role, Stefano Tabacchi, Maria Luisa Ugolotti, Monica Zanfini

Fotografie di C. Bartoli, R. Bartolomeo, R. Bigazzi

Redazione

Via Fratti, 1

Sesto Fiorentino

Tel. 446768 - 4496332 - 44961

c/c n. 12977500 intestato a:

Società per la Biblioteca Circolante

Via Fratti, 1

50019 Sesto Fiorentino

Fotocomposizione

Leadercomp S.r.l. - Firenze

Stampa

Tip. Thomas S.r.l. - Sesto Fiorentino

Finito di stampare Marzo 1994

Numero 12 - Marzo 1994

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

In copertina:

Piero Nincheri

Cariatide di S. Giovanni Fuorcivitas

(olio su tela) 1990

milleottocentosessantano

bollettino

a cura della società per la biblioteca circolante

sesto fiorentino

Marzo 1994

Numero 12 - Autorizzazione del Tribunale di Firenze n° 3297 del 19 gennaio 1985

Sommario

- | | |
|--|---|
| Arte | Personaggi |
| 2 La pittura di Piero Nincheri
Filippo Masi | 30 Le "Sestine" di Lino Chini
Andrea Ballini |
| Letteratura | Ambiente |
| 5 Il fondo Palazzeschi
Simone Magherini | 35 La responsabilità ecologica
Simone Gentili |
| Storia | Ricordi |
| 8 Tra chiesa e palazzo
Richard Role, Marcello Fantoni | 39 La Coppa della Primavera ai Seppi
Frido Chiostrì |
| Architettura | Attività della Biblioteca |
| 13 La villa e il giardino Gerini a Colonnata
Isabella Bacci, Alessandra Bucciarelli | 41 Notizie a cura di Monica Eschini |
| Storia locale | 44 Sala di lettura: aspettando "La Voce"
Luciano Arrighetti |
| 19 A proposito della casa e dell'attività del padre di Pietro Bernini
Marcello Mannini | 45 Recensioni |
| Archeologia | 54 Scaffale |
| 24 Le "Thòloi" di Micene e le tombe etrusche di Quinto
Valentina Masoni | |
| Scultura | |
| 27 Il monumento all'Eroe Vittorioso
Alessandra Mazzanti | |



MDCCCLXIX

La pittura di Piero Nincheri

Visione onirica e bellezza ideale

Piero Nincheri ha esposto per la prima volta le sue opere nel 1961, in occasione di una mostra collettiva che ebbe luogo proprio nei locali della Società per la Biblioteca Circolante. Appare questa, già di per sé, una motivazione sufficientemente plausibile per poter ripercorrere in questa sede, da quel 1961 ad oggi, le tappe fondamentali della sua produzione artistica.

Nincheri, diplomatosi all'Istituto d'Arte di Firenze, inizia a frequentare lo studio di Fernando Farulli e nel 1962 il gruppo "Corrente 2". L'espo-

sizione più importante del periodo giovanile si tiene nel 1970 a Fiesole. L'artista volle dedicare dieci acqueforti a Gustav Mahler, riuscendo, con intuizione non comune, a tradurre visivamente la funesta malinconia e le tensioni drammatiche delle partiture del compositore boemo-viennese. Accanto al ritratto di Mahler e alla silhouette imponente della consorte Alma, si svolgono le traduzioni figurative del "Knaben Wunderhorn" e dei "Kinder-totenlieder"; ma la creazione musicale che più di ogni altra offre suggerimenti per un riferimento stilistico, pienamente accolti da Nincheri, è il "Lied von der Erde". Composto nel 1908-1909, il "Lied" venne eseguito per la prima volta nel 1911, a sei mesi dalla morte del compositore. Nel 1907 Mahler venne colpito da una profonda malinconia causata dalla perdita della amata figlia Maria Anna e dalla diagnosi di un grave disturbo cardiaco. Nello stesso anno aveva ricevuto in regalo una raccolta di liriche cinesi, "Die chinesische Flöte" (Il flauto cinese), nelle quali poteva ritrovare quella mesta solitudine che gli derivava dal presagio di una morte pressoché imminente. Alcune di queste liriche vennero messe in musica e costituiscono il "Lied von der Erde", testimonianza dell'estremo attaccamento alla vita del compositore, dove elementi orientali riescono a combinarsi alla perfezione con la cultura musicale dell'Occidente. E difatti ritroviamo in queste acqueforti di Nincheri quella stilizzazione in funzione simbolica o semplicemente decorativa di origine orientale che fu presa a modello dalla "Sezession" viennese, qui più volte citata. Si tratta — come afferma Luciano Alberti nel catalogo della mostra (1) — di una sorta di mutuazione dal "Fregio di Beethoven" di Gustav Klimt, interpretato però in chiave per nulla monumentale e concepito invece attraverso una più intima contemplazione.

In queste prime opere ci sono già comunque alcuni elementi — soprattutto le figure di giovinetti nudi —, per il momento inseriti quasi in disparte, che diverranno i motivi caratteriz-



Piero Nincheri - Autoritratto (carboncino) 1962.

zanti della produzione degli anni successivi.

Nincheri nel 1976 si dedica con estrema determinazione, dopo una lunga pratica con la grafica, con i disegni in bianco e nero e a pastello, alla pittura ad olio. I corpi nudi degli adolescenti divengono così turgidi, palpabili, e aggettano con il loro volume sugli sfondi rinserrati, dove talvolta lo spazio è reso ancora più angusto dalle specchiature che restringono maggiormente la profondità di campo.

La contrazione spaziale che Nincheri propone è forse il retaggio di quel Manierismo del Rosso e del Pontormo — a cui è stato fatto esplicito riferimento ⁽²⁾ —, riconoscibile peraltro anche nella gestualità rigida e contratta e nell'espressione sgomenta dei volti. La drammatica asprezza delle figure appare ancora più evidente in quelle opere dove l'artista affronta temi di carattere religioso — svolti però su di un piano essenzialmente laico

—, come le "Crocifissioni", le "Deposizioni" e i disegni con "San Sebastiano".

Ciò che invece dominerà le opere già a partire dalla fine degli anni settanta è un luminismo di impronta caravaggesca che porterà il Nincheri a realizzare composizioni meno agitate e tormentate, contraddistinte da una bellezza adolescenziale dai tratti delicati, la cui matrice risiede nei suonatori di liuto, nei San Giovannini, nei giovani con canestri di frutta, negli Amori vittoriosi, del Merisi.

Ecco quindi comparire nei dipinti che aprono il nuovo decennio, ad esempio "Vanità" e "Orfeo", una ideale bellezza, rappresentata da quieti fanciulli e resa tale dalla velatura bluastra che ci introduce in un universo immaginario. I dipinti diventano quasi monocromi, con un'unica totalità dominante, e raffigurano adolescenti immersi in dolci sonni, ora in solitudine, ora in compagnia, placidamente avviluppati.



Piero Nincheri - *Crocifissione* (olio su tela) 1977.

Solamente a partire dagli anni novanta si comincia a scorgere — in “Laguna”, nel recente “Entra l'autunno”, in “Antiche pietre”, che appartiene ad una serie di dipinti dedicati a Rosa Ponselle — una parziale rinuncia agli spazi angusti che fino a quel momento avevano distinto le opere di Nincheri. I dipinti si schiudono così in profondità, ma le vedute sullo sfondo appaiono stilizzate, dai contorni indefiniti, tanto che le aperture spaziali risultano alla fine estremamente misurate.

Nella produzione di questi ultimi anni l'elemento nuovo che si impone è la decorazione a tarsie marmoree. La bicromia degli archi, le losanghe e, in generale, le incrostazioni, appartengono ad una tradizione propriamente toscana che ha forse il suo più antico e massimo esempio nel “niveo de marmore templum” che Buscheto e, più tardi, Rainaldo, eressero per la città di Pisa. Nincheri manifesta così, in queste rappresentazioni, che talvolta non si sottraggono a specifici riferimenti (“Cariatide di San Giovanni fuorcivitas” e “Cerimonia in Sant'Andrea”), una particolare affezione per l'arte toscana.

E infatti se proprio dobbiamo in qualche modo classificare la pittura di Nincheri, senza ricorrere ad etichette che possono risultare equivoche, proporrei di definirla, nei suoi connotati essenziali, semplicemente “toscana”, cioè che si avvale di una lunga pratica del disegno, riconoscibile — nei dipinti ad olio di grande formato — nelle figure dal tratto sicuro e marcato. D'altronde mi sembrerebbe forviante definire “manierista” la pittura di Nincheri, se in quel modo si vuole intendere, come aveva asserito il Bellori, un'arte fondata non più sull'imitazione della natura, ma su quella dei grandi maestri. La concezione artistica di Nincheri è ben altra e si identifica, come lo stesso pittore ha ammesso, con le parole che Bernard Champigneulle pronunciò durante una conversazione con August Rodin: “io non correggo la natura, io mi incorporo in essa. È la mia guida. Posso lavorare solo con un modello. La vista della forma umana mi incoraggia e mi stimola. Ho un'ammirazione incondizionata per il nudo. Io lo venero. Posso dire senza incertezze che quando non ho nulla da copiare non ho neppure un'idea in testa. Ma non appena la Natura mi mostra i suoi modelli, trovo subito qualcosa che val la pena di dire e di ampliare anche” (3).

Filippo Masi

Note

1. Piero Nincheri. *Solo tu sai cosa significa ciò. Dieci acqueforti dedicate a Gustav Mahler*, presentazione di A. Gatto e L. Alberti, catalogo della mostra, Fiesole, Aprile-Maggio 1970, Sesto Fiorentino 1970.

2. T. PALOSCIA, *Il manierismo di Nincheri*, “La Nazionale”, Firenze, 6 dicembre 1981.

3. *Dipinti di Piero Nincheri*, catalogo della mostra, Prato, Novembre-Dicembre 1990, Sesto Fiorentino 1990.



Piero Nincheri - *Fucilazione* (lapis e carboncino) 1972.

Il fondo Palazzeschi

Le carte dello scrittore conservate alla Facoltà di Lettere dell'Università di Firenze

Aldo Palazzeschi, in data 2 febbraio 1974, pochi mesi prima della morte, sopravvenuta il 17 agosto dello stesso anno, dettò all'amico avvocato Demetrio Bonuglia le ultime volontà testamentarie, lasciando erede universale delle sue carte e delle sue sostanze la Facoltà di Lettere di Firenze.

Quanto alla destinazione dei frutti ricavati dal suo patrimonio il testamento contempla esclusivamente la possibilità di offrire "aiuti, borse di studio o premi ad allievi" della Facoltà fiorentina "che si siano dimostrati meritevoli di tali aiuti o riconoscimenti nello studio della nostra letteratura e del nostro linguaggio".

La Facoltà di Lettere si è attenuta fedelmente alla volontà testamentaria ed ha in un primo momento (dal 1977 al 1979) bandito per giovani neolaureati borse di studio annuali rinnovabili, e successivamente, in ottemperanza alle norme legislative, ha promosso l'istituzione di Premi di laurea, cinque ogni anno, e l'attivazione di una collana dal titolo "Quaderni Aldo Palazzeschi", giunta ora al quinto volume. Nella collana sono ospitati studi critici, indagini storiche, edizioni, analisi e commenti, ad opera di giovani neolaureati della nostra Facoltà, giudicati meritevoli da una Commissione appositamente costituita.

La Facoltà ha provveduto alla creazione di un Fondo librario presso la sua Biblioteca di piazza Brunelleschi, in cui sono depositati tutti i volumi ereditati dallo scrittore. Ha inoltre provveduto all'ordinamento e alla catalogazione completa di tutte le carte (articoli, poesie, novelle, romanzi e la vastissima corrispondenza) in un apposito Fondo manoscritti, per il momento conservato presso il Dipartimento di Italianistica.

In questo Fondo sono conservati e raccolti in 153 buste gli autografi della maggior parte delle opere dello scrittore. Si tratta di una quantità ingente di appunti, abbozzi, rifacimenti, stesure anche plurime di articoli, poesie, novelle e romanzi: da *Le sorelle Materassi* a *Il palio dei buffi* e a tanti frammenti di *Stampe dell'800*, da *Roma* a *Il*



Ritratto del giovane Palazzeschi futurista.

doge, da *Cuor mio* a *Stefanino* e a *Storia di un'amicizia*, dall'*Interrogatorio della contessa Maria* a *9 Sinfonie*. Mancano tra i manoscritti i titoli degli esordi, di quelli cioè compresi tra il 1905 e il 1920.

Il lavoro di identificazione degli autografi deve essere ancora terminato, anche se gran parte del materiale è stato schedato con accuratezza. Restano tuttora alcuni inediti: primo tra tutti la traduzione di *Il rosso e il nero* di Stendhal, insieme ad alcuni frammenti prosastici di varia estensione.

Il Fondo manoscritti segnala con eloquente evidenza la cura e l'attenzione con cui Palazzeschi

ha vigilato sulle carte della sua officina domestica. Gli autografi (spesso di uno stesso titolo si hanno diversi e successivi stadi di redazione) registrano passo dopo passo le vicende, i cambiamenti, le stratificazioni della scrittura palazzeschiana, testimoniando il piacere di una memoria abituata a scandagliare e a riportare nel presente "le preziose e affascinanti cianfrusaglie" nascoste nelle pieghe del passato. Il manoscritto di Palazzeschi è una sorta di specchio in cui si riflette il suo 'come lavorava'. Lo specchio getta luce sul tavolo del poeta, ci avverte che le stesure plurime, i rifacimenti, le riscritture a distanza di molti anni (come il racconto *Tre diversi amici e tre liquidi diversi* uscito per la prima volta in rivista nel 1913 e da ultimo in volume presso Mondadori nel 1957) sono solo ciò che resta e che viene pubblicato di un'immensa costellazione di varianti. Ma allo stesso tempo lo specchio deforma, mette in luce il grottesco, gli scarti di percorso, le sgrammaticature, i ripensamenti. E così il materiale rifiutato è pronto per essere nuovamente riscandagliato.

Alla mole dei manoscritti va aggiunta una grande quantità di lettere, cartoline, telegrammi e biglietti postali, che testimonia, nell'arco di oltre settanta anni, la fervida escursione di relazioni intrattenute con i più diversi protagonisti della vita intellettuale non soltanto italiana. I corrispondenti identificati e schedati sono 1040, per un totale di 3973 lettere, 1789 cartoline, 128 telegrammi e 291 biglietti postali.

Ma sappiamo che la consistenza del materiale epistolare, conservato negli anni dallo scrittore, doveva essere di gran lunga maggiore. Lo stesso Palazzeschi, in una lettera a Moretti del 26 febbraio 1959, fornisce preziosi ragguagli a questo riguardo: "Neppure io sapevo d'aver conservato tutto, di non aver nulla distrutto, neppure una cartolina illustrata, e non ti so dire che lavoro sia stato e quali sorprese, che cosa non hanno rivisto i miei occhi consumatissimi che hanno ritrovato tutti i fulgori della gioventù. Ho distrutto una buona metà, e di molti amici distrutto in blocco, nonostante l'interesse vivissimo delle loro lettere. Quello che ti riguarda è per pag. 2600 quasi completamente liberato dalle buste. E le cose più interessanti e più belle sono quelle fino al 1914 [...] Ho raggruppato per nomi e per epoche, e messo in tante buste".

La sistemazione dei carteggi, come quella dei manoscritti, appare così, prima di qualsiasi intervento critico, frutto di una volontaria e consapevole selezione, operata dallo stesso scrittore. È ancora una lettera a Moretti del 23 gennaio 1957 a certificare con sicurezza la presenza di questa instancabile attività di ordinamento: "io ho 72 anni, forse ho ancora qualche anno da vivere,

forse qualche mese, chi lo sa, quando si arriva a questo punto non si può più far conti, e l'idea di lasciare ben sistemate in bella edizione queste cose che rappresentano la mia personalità non poteva giungermi che gradita".

All'interno del vasto epistolario palazzeschiano possiamo individuare, grazie anche ai suggerimenti dello scrittore, una serie di cospicui ed importanti settori. Non possiamo qui che dare una sommaria descrizione di quelli maggiori, per mole e notorietà, non trascurando di ricordare quei corrispondenti che in qualche modo hanno accompagnato e condiviso con Palazzeschi alcune significative tappe esistenziali e letterarie della sua lunga carriera.

Il taglio operato dallo scrittore sembra essersi accanito, ad eccezione del carteggio con Moretti, in particolar modo su alcune amicizie legate agli esordi giovanili crepuscolari e al periodo futurista. Di quegli anni restano infatti solo deboli tracce: 7 lettere di Corazzini (1905-1907); 1 lettera e 3 cartoline di Gozzano (1908-1909); 1 lettera e 1 cartolina della Guglielminetti (1910); 5 cartoline di Marinetti (1907-1914) di cui una firmata anche da Boccioni (1913); 2 cartoline di Govoni (1907-1911); e 5 lettere di Cangiullo (1911-1913). Solo il carteggio col pittore Rosai (1914-1953) e quello con Sa-



Copertina disegnata da Aldo Palazzeschi per i Poemi (1909).

ba (1911-1934) risultano di poco più consistenti. Non resta traccia dei carteggi con Soffici e Papini.

Risalgono a quel periodo alcuni carteggi di grande importanza letteraria con critici e direttori di riviste, sulle quali compariranno spesso poesie, racconti e interventi palazzeschi. Nel 1912 ha inizio il carteggio con Mario Novaro, direttore della "Riviera ligure" (interamente pubblicato nel 1992). Al 1913 risale il carteggio con Borghese e con Benjamin Crémieux. Il 1914 segna l'inizio del carteggio con Prezzolini (anche queste lettere sono state pubblicate nel 1987). Nello stesso 1914 comincia il rapporto epistolare con De Robertis, che riguarda soprattutto gli anni che vedono il critico nel ruolo di redattore di "Pegaso" e "Pan". Sono legati a questo carteggio quelli con Pancrazi (1916-1952) e con Ojetti (1921-1940), rispettivamente redattore e direttore di "Pegaso", sul quale usciranno negli anni '30 numerosi racconti di *Stampe dell'800*. Nel 1915 Palazzeschi incontra Baldini alle Giubbe Rosse. Il redattore capo della "Nuova Antologia" promuove nel 1934 la stampa a puntate sulla rivista delle *Sorelle Materassi*. Le lettere con Baldini testimoniano passo dopo passo la genesi del romanzo e le scelte editoriali di Palazzeschi (anche questo carteggio è stato pubblicato nel 1989). Vanno poi ricordati i carteggi con Berto Ricci (1930-1937), direttore dell'"Universale"; con Maccari (1931-1966) e Longanesi (1930-1939), per le collaborazioni a "Il Selvaggio" e a "Omnibus"; con Silvio Guarnieri (1933-1967), allora direttore degli "Istituti Italiani di cultura all'estero"; con Frédéric Lefèvre (1934-1948), direttore di "Les Nouvelles Littéraires"; con Enrico Barfucci (1939-1964), redattore dell'"Illustrazione" e direttore dell'"Unione fiorentina"; con Trompeo (1946-1958), direttore della "Fiera letteraria"; con Missiroli (1955-1972), per la collaborazione al "Corriere della Sera"; con Vicari (1956-1971), direttore del "Caffè"; con Aldo Camerino (1958-1965), per gli articoli sul "Gazzettino" di Venezia.

Un altro settore importante testimonia il rapporto dello scrittore con i suoi editori. Ci resta l'ingente epistolario di Enrico ed Attilio Vallecchi (1913-1974). Oltre 100 lettere che contribuiscono alla ricostruzione della storia editoriale palazzeschiana, a partire dalla 2° edizione dell'*Incendio*. Ma anche una storia d'amicizia che farà dire all'autore in una lettera del 1957: "rimango legato all'editore Vallecchi e al suo tempo, siamo entrati gli uni nella vita dell'altro e nessuno ci può dividere". Ci sono poi le lettere di Scheiwiller (1952-1973) col quale pubblicherà *Viaggio sentimentale* (1955), *Schizzi italofrancesi* (1966) e *Cinque poesie inedite* (1972). Del rapporto con Mondadori abbiamo solo i telegrammi di Alberto e Arnoldo Mondadori.

Ricordo gli amici conosciuti durante il periodo delle prime escursioni a Parigi, anche se di quei profondi legami restano solo alcune cartoline: Gino Sensani (1920-1934), Gino Brosio (1921-1959) e Filippo De Pisis (1926-1952).

Rimangono da segnalare i numerosi carteggi intercorsi con scrittori e poeti italiani. Si tratta di Montale (1928-1962), Cicognani (1924-1969), Bilenchi (1933-1969), Valeri (1934-1972), De Libero (1943-1973), Parronchi (1949-1952), Betocchi (1953-1972), Saviane (1962-1971), Caproni (1966-1969). Non mancano poi le richieste di raccomandazione di giovani scrittori che partecipano a premi letterari. Tra questi c'è anche Pasolini di cui restano due lettere inedite indirizzate allo scrittore in occasione del Premio Strega del 1968.

Meritano di essere ricordate anche le corrispondenze con i traduttori e i divulgatori delle opere palazzeschie all'estero. La più importante è quella con Juliette Bertrand (1930-1973), che tradusse i racconti dello scrittore su "Les Nouvelles Littéraires".

Per ultimo segnalo il carteggio con Moretti. È questo il *corpus* di lettere più consistente e importante del Fondo: 632 lettere, 287 cartoline, 2 telegrammi e 6 biglietti postali, da parte di Moretti, dal 1904 al 1971. A questi pezzi ne vanno aggiunti 318 di Palazzeschi conservati presso la Casa Moretti di Cesenatico e spediti dallo scrittore all'amico tra il 1904 e il 1974. Il carteggio completo si compone così di 1245 pezzi. Le lettere non solo comprovano l'esistenza tra i due di una sorta di fraternità spirituale, ma fanno luce sulla storia dei loro primi tentativi letterari, sulla loro officina poetica, sui loro rapporti con i protagonisti dell'avanguardia primonovecentesca e con gran parte delle figure più significative del panorama letterario italiano.

Simone Magherini



Ritratto di "attore mancato". Aldo Palazzeschi al tempo della R. Scuola di Recitazione di via Laura diretta da Luigi Rasi.

Tra chiesa e palazzo

Architettura e potere a Firenze

La città non è un'entità meramente materiale. Lo spazio e gli edifici urbani sono il prodotto di una determinata società, della quale essi rispecchiano la struttura, l'economia e la forma di governo. Vale dunque la distinzione, coniata nell'antichità, fra *urbs* e *civitas*, dove la prima sta ad indicare soltanto l'aspetto fisico della città, mentre la seconda ne descrive l'unità spirituale e l'identità politico-religiosa. Quest'ultima definizione si riferisce cioè ad uno spazio artificiale in cui vive e col quale interagisce una data comunità, con le sue consuetudini, le sue credenze ed i suoi valori.

Da ciò consegue l'impossibilità di studiare le città del passato prendendo a riferimento le categorie culturali del presente. Importanti trasformazioni si registrano, in questo senso, a seguito della rivoluzione scientifica e della caduta dell'*ancien régime*: i profondi sconvolgimenti che ne conseguono sovvertono infatti l'universo politico-culturale che sta alla base della forma e della teoria urbana. Per effetto di fenomeni e su piani diversi, fra la fine del XVII e lo schiudersi del XIX secolo, viene in particolare a decadere la dimensione della sacralità, che tanta parte aveva avuto per tutto il medioevo e la prima età moderna — sia in campo politico sia religioso — nella progettazione della città.

Per comprendere l'assetto e la morfologia della Firenze rinascimentale è perciò innanzitutto necessario recuperare un senso del sacro ora quasi completamente perduto; bisogna altresì staccarsi dall'idea che la città sia un museo di monumenti inerti, artisticamente significativi, ma spogliati del loro valore simbolico-rituale: insieme ai fattori che hanno portato alla loro realizzazione, essi devono semmai costituire il punto di partenza per un'indagine del loro significato. Piazze, palazzi, chiese, statue e persino la stessa trama viaria sono infatti altrettante espressioni di forme di potere e di sistemi di credenze: sono elementi non isolabili di un insieme dialetticamente collegato ad un definito contesto storico.

All'osservazione architettonica si deve pertanto

affiancare l'esame delle valenze simboliche e dell'uso rituale dello spazio urbano: processioni, tornei, ingressi trionfali, ecc. seguono percorsi prefissati e fanno capo a precisi edifici poiché sia gli uni sia gli altri rappresentano luoghi chiave per la definizione del potere e della divinità. La topografia e la vita pubblica della città si strutturano spesso proprio intorno a queste aree preferenziali la cui preminenza ben poco ha a che vedere con le esigenze della circolazione a cui sono in larga misura finalizzate le reti viarie attuali. Nelle città dell'epoca preindustriale è cioè prevalentemente la ritualità a dare forma e contenuto all'architettura, la quale costituisce a sua volta lo scenario della vita pubblica.

Un esempio di come la città possa divenire terreno d'incontro fra legittimazione del potere e pratiche religiose è fornito dalla basilica della Santissima Annunziata e dal percorso cerimoniale che collega la chiesa a Piazza della Signoria. Si tratta di una ben definita porzione di città, magari non immediatamente riconoscibile sulla carta, ma inconfondibilmente inscritta nei comportamenti sociali dei fiorentini: agli estremi di questo complesso si situano la sede del potere pubblico ed uno fra i principali templi cittadini, e fra di essi si snoda un itinerario processionale che — unendo fisicamente e cerimonialmente i due poli — sottolinea l'interdipendenza fra la sfera politica e quella religiosa, rivelando, dunque, una peculiare accensione di potere, per il quale il sacro costituisce una componente indispensabile.

L'interesse dei Priori prima e dei Medici poi per la chiesa dell'Annunziata deriva dalla presenza in questa di una Madonna miracolosa, dipinta — così narra la leggenda — da una mano angelica nel 1258, durante i lavori di costruzione del monastero dell'ordine Servita. Ampiamente diffuso già dal medioevo, il culto dell'immagine mariana costituisce un fondamentale elemento di supporto sia del governo repubblicano, sia del regime mediceo. Sulla scia di una tradizione secolare, fin dal Quattrocento i Medici operano pertanto con particolare

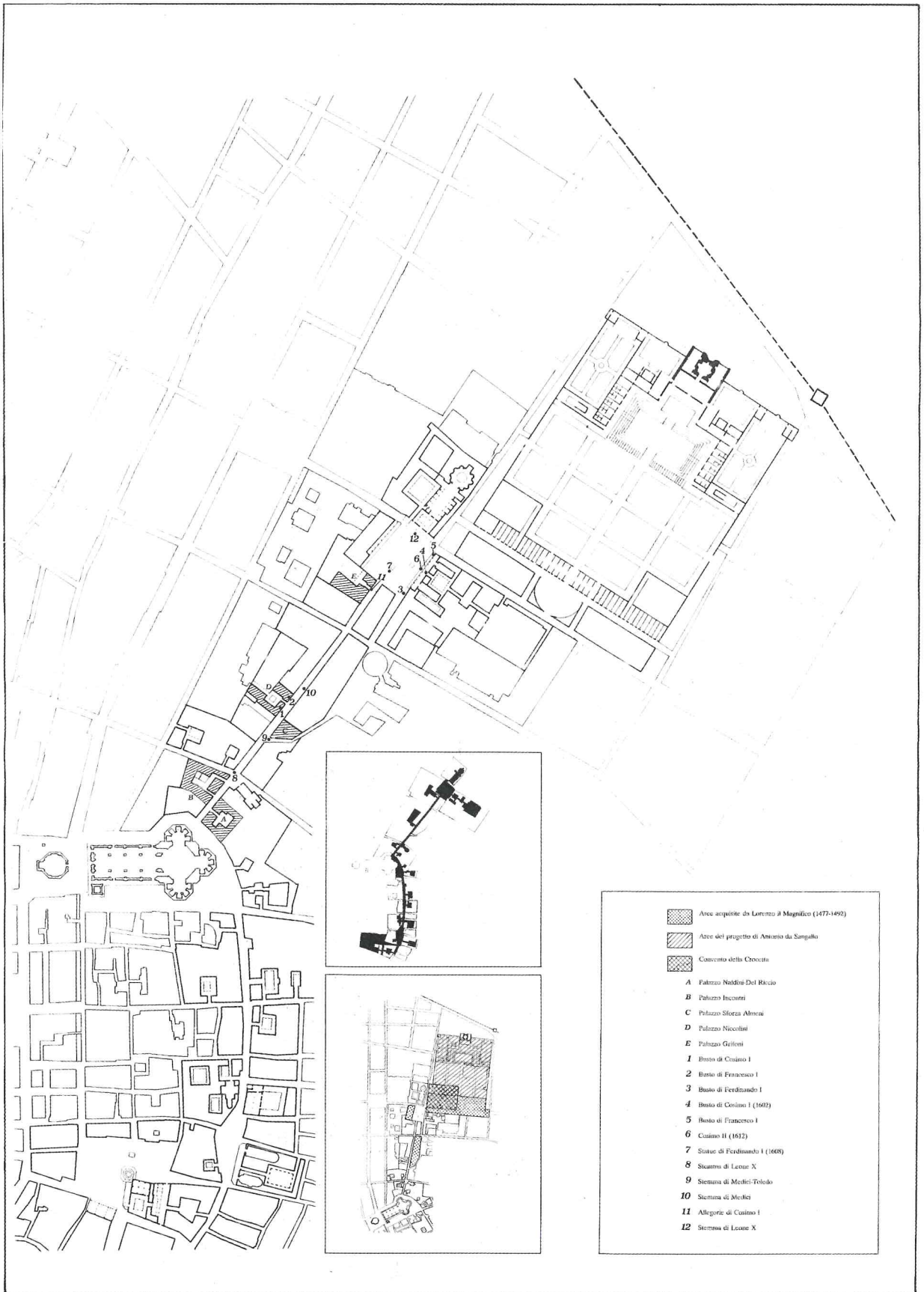


Fig. 1 - Schema del percorso processionale che univa Palazzo Vecchio alla SS. Annunziata (R. Role).

assiduità per impossessarsi simbolicamente delle proprietà della Vergine, cercando di immedesimarsi con essa nell'ambito del processo di consolidamento del loro potere.

Ampi possessi medicei nella zona del monastero servita sono infatti documentati sin dal tempo di Lorenzo il Magnifico, il quale — al di là dei fini più strettamente speculativi — aveva già maturato un articolato piano urbanistico imperniato nell'area della SS. Annunziata. L'apertura di via Laura (l'attuale via Colonna) nel 1491, l'abbattimento, nello stesso anno, di un vecchio tiratoio in via del Castellaccio per regolarizzare il fronte stradale di via dei Servi (che dalla cattedrale conduceva così, con un asse rettilineo, alla cappella contenente l'affresco miracoloso), i primi interventi sul lato del loggiato dei Serviti, e — soprattutto — il progetto di Antonio da Sangallo per un fastoso palazzo principesco negli spazi ancora liberi fra via Laura e Porta Pinti [Figura 1], concorrono inconfondibilmente a delineare la volontà di dar vita ad un nuovo polo mediceo (sul modello di quello San Lorenzo — palazzo clanico di via Larga) incentrato intorno all'Annunziata (1).

Anche se la morte di Lorenzo, nel 1492, e le successive vicende storiche fecero temporaneamente abbandonare l'impresa, questa rimarrà tuttavia un punto fermo delle strategie politico-urbanistiche medicee anche durante e dopo il tumultuoso periodo 1494-1530. Richiamandosi esplicitamente al progetto paterno, nel 1516 Leone X riprende per primo i lavori del loggiato dei Serviti e, tre anni dopo, dà inizio a quelli del portico della basilica, il cui arco di mezzo viene decorato con "lo stemma del rammentato Pontefice" e con dipinti del Pontormo "simboleggianti le virtù del figlio del Magnifico Lorenzo, cioè la Fede e la Carità" (2).

Seppure il sacco di Roma del 1527, con la conseguente restaurazione repubblicana a Firenze, rappresenti un'altra battuta d'arresto, il mecenatismo mediceo riprenderà con rinnovato vigore con l'ascesa al trono di Cosimo I nel 1537, il quale eredita dunque e si fa carico di continuare un preesistente disegno. La conquista medicea della porzione di città che contiene la Madonna miracolosa si svilupperà poi attraverso tutta la seconda metà del Cinquecento per giungere a compimento negli anni di Ferdinando I (1587-1609).

Lo spazio antistante la chiesa aveva del resto già assunto un assetto definitivo nel primo ventennio del XVI secolo, allorché Sangallo e Baccio d'Agnolo portarono a termine la splendida piazza rinascimentale; in quest'ultima i granduchi continuano però ad operare assiduamente per imprimere sempre più numerosi i segni della loro presenza. La tappa principale della vestizione medicea della

piazza è senza dubbio l'erezione, nel 1608, della statua equestre (opera di Giambologna-Tacca) di Ferdinando I, un monumento — quest'ultimo — che fa chiaramente da *pendant* al bronzo di Cosimo I (del Giambologna) inserito nel 1603 nella prospettiva monumentale di palazzo Vecchio e degli Uffizi. Le statue di Cosimo e Ferdinando rappresentano infatti una chiara presa di possesso di due luoghi chiave del territorio urbano, proponendosi altresì come ideale punto di partenza e di arrivo di un percorso cerimoniale, ormai tutto principesco, che unisce la corte alla chiesa.

Nonostante l'ampliamento di via Calzaioli, attuato negli anni quaranta del secolo scorso (3), abbia diffusamente indotto a vedere in questa arteria il naturale *trait d'union* fra il palazzo pubblico e la cattedrale, ed il tronco iniziale di un asse che si prolunga poi — attraverso via Larga — fino a palazzo Medici ed alle basiliche di San Marco e dell'Annunziata, il percorso seguito dai granduchi per recarsi a quest'ultima segue invece un tragitto ben più contorto, anche se certamente più significativo. Da Palazzo Vecchio i cortei curiali svoltano infatti in via dei Gondi e — attraversata piazza San Firenze — percorrono poi via del Proconsolo, dalla quale, raggiunta S. Maria del Fiore, ne fiancheggiano l'abside prima di immettersi nel tratto finale costituito da via dei Servi [Figura 1].

Così facendo le processioni si trovano a toccare punti nevralgici del potere civico e del sistema sacro cittadino: la cattedrale, l'antica Badia Fiorentina (fondata nell'978 e presto assunta a centro della vita religiosa e civile della città), ed il Bargello (eretto nel 1255 e per mezzo secolo palazzo pubblico, prima di divenire sede del Capitano del Popolo e, poi, del podestà). È inoltre fondamentale il fatto che si percorra un tratto delle mura romane, ossia del perimetro sacro di fondazione della città, il cui tracciato correva lungo via del Proconsolo.

I Medici ricalcano fedelmente lo stesso cammino seguito dalla Signoria, ma ne ridisegnano ampiamente il fronte stradale sostituendo la propria impronta a quella repubblicana. Lungo tutto lo sviluppo del percorso vengono eretti edifici, ridecorati facciate e collocati oggetti celebrativi che lo solennizzano con simboli del nuovo regime. Architettonicamente questa via sacra si caratterizza così per la presenza di una serie di soglie di passaggio, per la concentrazione di palazzi gentilizi e per la disseminazione di segni dinastici. La prima — appena fuori dal portone di palazzo — reca il David da un lato ed il gruppo marmoreo di Ercole e Caco dall'altro, mentre la seconda è segnata dal già menzionato monumento equestre di Cosimo I e dal Nettuno dell'Ammannati (4). Un altro im-

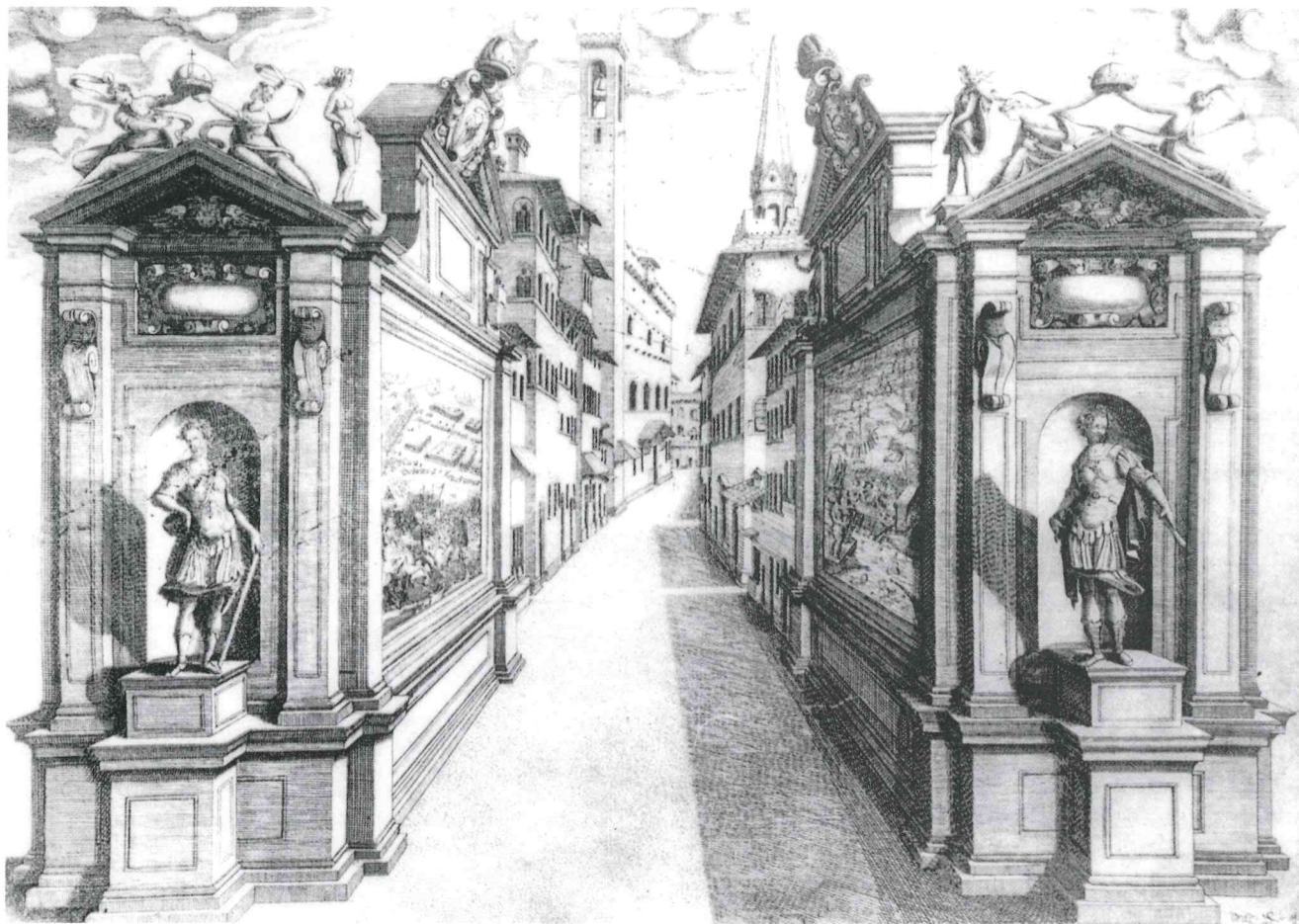


Fig. 2 - Orazio Scarabelli, *Ornamento al Canto dei Bischeri per l'ingresso in Firenze di Cristina di Lorena (1589)*.

portante passaggio simbolico si doveva certamente trovare alla fine di via dei Gondi, a demarcare l'ingresso o l'uscita dalla piazza (la demolizione dell'edificio opposto all'angolo posteriore di Palazzo Vecchio ne ha però cancellato ogni traccia). Un'incisione cinquecentesca illustra invece ancora gli apparati effimeri predisposti per l'ingresso in Firenze di Cristina di Lorena (1589) allo sbocco di via del Proconsolo in piazza del Duomo, nei pressi della *Porta Principalis Dextra* dell'antico recinto romano [Figura 2]. Un'ultima soglia si trova infine in coincidenza della scomparsa porta di Balla, dalla quale si dipartiva originariamente la via che conduceva dalle mura medievali al primitivo santuario extraurbano: qui troneggia tuttora un monumentale stemma di Leone X, ben evidente anche in una pittura anonima che illustra — ingigantendola — la prospettiva di via dei Servi durante una delle tante processioni [Figura 3].

Nel novero degli oggetti celebrativi rientrano i numerosi busti granducali distribuiti lungo tutto il tragitto: da quello di Francesco I sulla facciata di palazzo Uguccioni (ancora in piazza della Signoria), a quello di Cosimo I sul palazzo dell'Opera

del Duomo, ai quattro busti collocati sul porticato dell'Ospedale degli Innocenti.

Molte altre effigi e stemmi medicei troneggiano sulle facciate dei palazzi dei personaggi più in vista della corte, che — dalla metà del Cinquecento — vengono attratti lungo l'arteria processionale: dagli Strozzi, col loro palazzo detto Nonfinito in via del Proconsolo, a coloro che si stanziano invece in via dei Servi, come i Pucci, il figlio di Agnolo Niccolini (braccio destro di Cosimo I), Sforza Almeni (coppiere di corte e favorito del granduca), o Ugolino Grifoni, fidato segretario del medesimo⁽⁵⁾. Sulla propria residenza i Niccolini appongono i busti di Cosimo I e di Francesco I e, sempre in via dei Servi, si incontra poi uno stemma mediceo con appeso il Toson d'Oro; un secondo stemma dei Medici-Toledo si trova all'angolo della dimora del perugino Almeni, e complessi motivi encomiastici sono scolpiti in bassorilievo su un fregio di palazzo Grifoni.

Al *corpus* di segni con cui i sovrani demarcano il complesso urbanistico che contiene e conduce all'immagine sacra, si affianca dunque l'attività dei favoriti, la quale si configura come una vera e

propria "professione di lealismo politico" (6): nel trasformare le facciate delle proprie dimore in altrettante allegorie e messaggi politici i cortigiani contribuiscono oltretutto a diffondere il linguaggio figurativo di regime.

A questo *vernissage* urbanistico corrisponde poi un analogo fenomeno all'interno della chiesa, con un'intensa opera di mecenatismo che porta alla decorazione della basilica, all'accumulo di *ex-voto* ed all'edificazione di sontuose cappelle patrizie. Ma è soprattutto la ritualità di corte a provare la strumentalizzazione politica dell'icona mariana, confermando come il pur sinuoso tragitto fra palazzo Vecchio e la SS. Annunziata si stagli a tutti gli effetti come una via sacra del cerimoniale granducale. I diari di corte mostrano infatti come le visite all'immagine miracolosa siano parte integrante dell'etichetta palatina: ogni sabato mattina il principe, seguito da numeroso corteggio di carrozze, è solito fare visita ufficiale all'Annunziata (7), i singoli membri della casata vi si recano invece per loro conto con un'assiduità molto maggiore, seguendo sempre lo stesso itinerario e ripetendo ogni volta le stesse formule liturgiche. Oltre a ciò il protocollo prevede che la Vergine venga mostrata a tutti quegli ospiti di stato che godono di un rango particolarmente elevato, fermo restando — però — che l'autorizzazione ad alzare il velo che copre l'affresco venga concessa sotto forma di grazia principesca.

Durante tutto l'arco del regime mediceo si registrano infine innumerevoli visite notturne alla Madonna, nel corso delle quali i vari granduchi si soffermavano in segreto con l'icona servita, il che prova come essa finisca per assurgere a nume tutelare della dinastia. Sono infatti molti gli indizi che indicano come i Medici cerchino di proporsi

come custodi del suo *mana* e come sacerdoti delle sue ostensioni, autoeleggendosi così a mediatori fra la sfera terrena e quella celeste.

I principi toscani espropriano la collettività di uno dei suoi più preziosi oggetti sacri attraverso una radicale trasformazione della ritualità su di esso incentrata, ma anche attraverso un'altrettanto profonda risignificazione degli spazi cittadini ad essa attinenti. È a questo genere di fenomeni che bisogna, dunque, guardare per rettificare le spesso sbrigative ricostruzioni della fisionomia del potere mediceo e — soprattutto — per procedere ad una interpretazione della genesi e del ruolo degli spazi di una città che, come tante altre, era profondamente imbevuta e plasmata dalla sacralità.

Richard Role
Marcello Fantoni

Note

1. Cfr. C. ELAM, *Lorenzo de' Medici and the Urban Development of Renaissance Florence*, in "Art History", I, 1, 1978, pp. 43-66.

2. A. ZOBÌ, *Memorie storico-artistiche relative alla cappella della SS. Annunziata di Firenze*, Firenze, coi tipi di P. Fumagalli, 1837, p. 17.

3. G.L. MAFFEI, *La casa fiorentina nella storia della città dalle origini all'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 1990, p. 66.

4. Cfr. M. TACHTENBERG, *What Brunelleschi Saw: Monument and Site at the Palazzo Vecchio in Florence*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", vol. XLVII, n. 1, 1988, pp. 14-44.

5. Cfr. L. GINORI LISCI, *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, Firenze, Giunti, 1972.

6. G. SPINI, *Architettura e politica da Cosimo I a Ferdinando I*, Firenze, Olschki, 1976, p. 73.

7. Cfr., ad esempio, Archivio di Stato di Firenze, *Diari di Etichetta della Guardaroba* e C. Di B. Tinghi, *Diario del Granduca Ferdinando II...* (vol. III, 1623-1644), Miscellanea Medicea, n. 11.

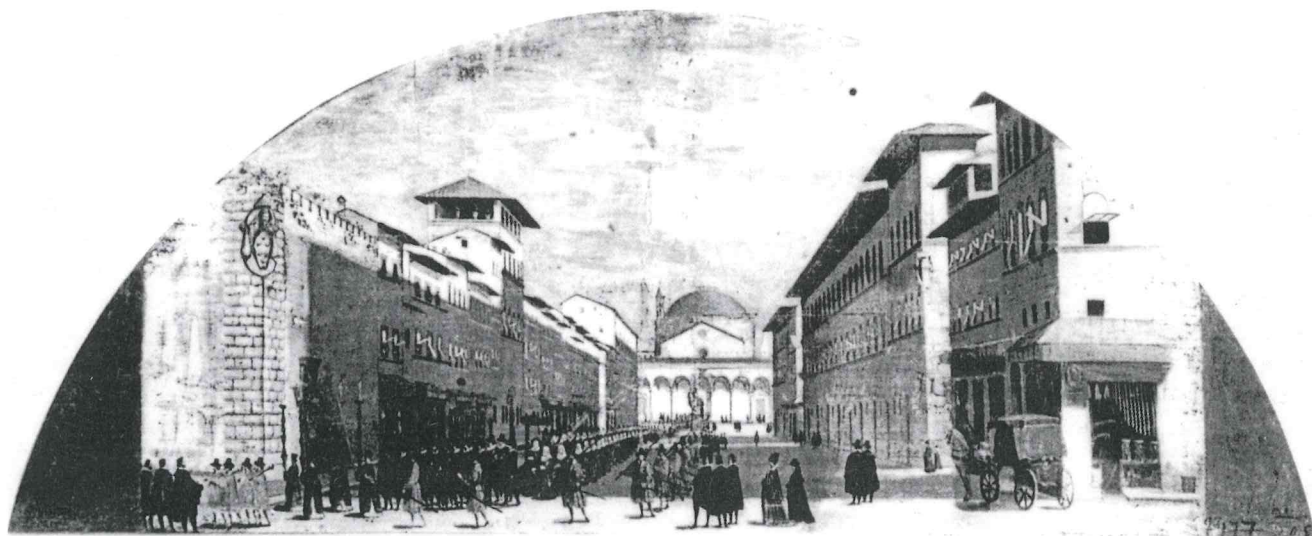


Fig. 3 - Anonimo, Veduta di via dei Servi, fine del XVII secolo (Museo "Firenze com'era").

La villa e il giardino Gerini a Colonnata

La proprietà Gerini di Colonnata è una delle numerose ville con parco che sorgono nella fascia pedecollinare di Monte Morello e che arricchiscono con la loro importanza storica le bellezze paesaggistiche di questa zona.

Il fenomeno dell'urbanizzazione delle zone rurali con la costruzione di ville si ebbe fin dal XIV sec. quando i ceti fiorentini benestanti investirono i capitali derivanti dalle attività mercantili nelle campagne intorno alla cintura della città.

Se osserviamo la pianura di Sesto in direzione del Monte Acuto possiamo rintracciare l'asse ideale che collega da Nord a Sud le ville Ginori, Gerini e Corsi.

Le tre ville si sono evolute nel tempo in modo parallelo ed i giardini che le contornano hanno mutato aspetto, si sono trasformati nel corso degli anni seguendo di volta in volta le diverse tendenze paesaggistiche e in particolare, modificando completamente il loro aspetto nel periodo ottocentesco con l'avvento del giardino paesistico.

Esistevano contatti e frequenti scambi fra la borghesia urbana che prendeva possesso del contado, tanto che sia i Gerini che i Ginori e i Corsi mantenevano la dimora principale nel cerchio delle mura mentre nel sestese curavano i loro giardini con coltivazione di specie esotiche ed un continuo scambio di maestranze (1).

Nel corso dell'Ottocento la parte della proprietà destinata alle coltivazioni viene ridimensionata per ampliare gli spazi destinati a giardino, inserire percorsi carrozzabili, coltivazioni di specie esotiche e realizzare laghi artificiali, secondo lo stile del tempo. L'impianto paesistico del giardino Gerini (sebbene non documentato) è senz'altro una realizzazione del proprietario della villa nel periodo ottocentesco, il Marchese Carlo Gerini.

Cenni storici dal primo nucleo al 1860

Le vicende storiche della villa e del giardino sono state influenzate nelle differenti epoche da

ciascuna delle famiglie nobili che si succedono nella proprietà.

Il più antico, documento, ritrovato, datato 1326, è un atto di vendita da parte di Baldo della Tosa (proprietario di molte terre nella Sesto di allora) a Dino di Vanni di un terreno di 20 Staiora (circa 1 Ha), situato nella località di Camporella nell'allora "Popolo di San Romolo a Colonnata", per 60 Fiorini d'oro (2). Successivamente Barone Cappelli acquista terreni situati tra Colonnata e San Donato a Lanciano tra il 1330 e il 1346, definendo gli appezzamenti che costituiranno i limiti della proprietà (3). Nel 1427 la Repubblica fiorentina istituisce il primo Catasto e ordina ai propri cittadini di denunciare tutti i beni dentro e fuori il territorio fiorentino; la famiglia Cappelli denuncia, oltre le numerose proprietà "Un podere posto nel Popolo di San Romolo a Colonnata, con casa da Signore e da lavoratore, con vigneto e terre lavorative, vignate e alberate con giardino a lato della casa... e un podere nel popolo di San Donato a Lanciano" (4). Il primo nucleo costruttivo della villa risulterebbe dunque opera della famiglia Cappelli (5).

L'impianto iniziale della villa, XVI sec., ha una pianta quadrata con cortile interno, inoltre la facciata verso sud è senz'altro già caratterizzata da dettagli decorativi. "Il giardino a lato della casa", sul lato Nord, costeggiava l'odierna Via delle Porcellane; si ipotizza che questo giardino fosse un labirinto con siepi di leccio, divenuto ai nostri giorni un boschetto. Una condotta trasportava nel giardino l'acqua proveniente da una sorgente situata alla distanza di circa 1 Km (6).

Fino al 1656 la Villa rimane di proprietà delle varie generazioni della famiglia Cappelli, di cui l'ultimo discendente Niccolò Castellano Cappelli muore nel 1654.

Gli eredi, per saldare i debiti contratti da Niccolò, che ammontavano ad una somma di 2281 scudi, vendono nel 1656 La Villa di Colonnata al Cavalier Ferrante Capponi per 3000 scudi, cifra all'epoca considerevole (7). La proprietà, (nell'at-

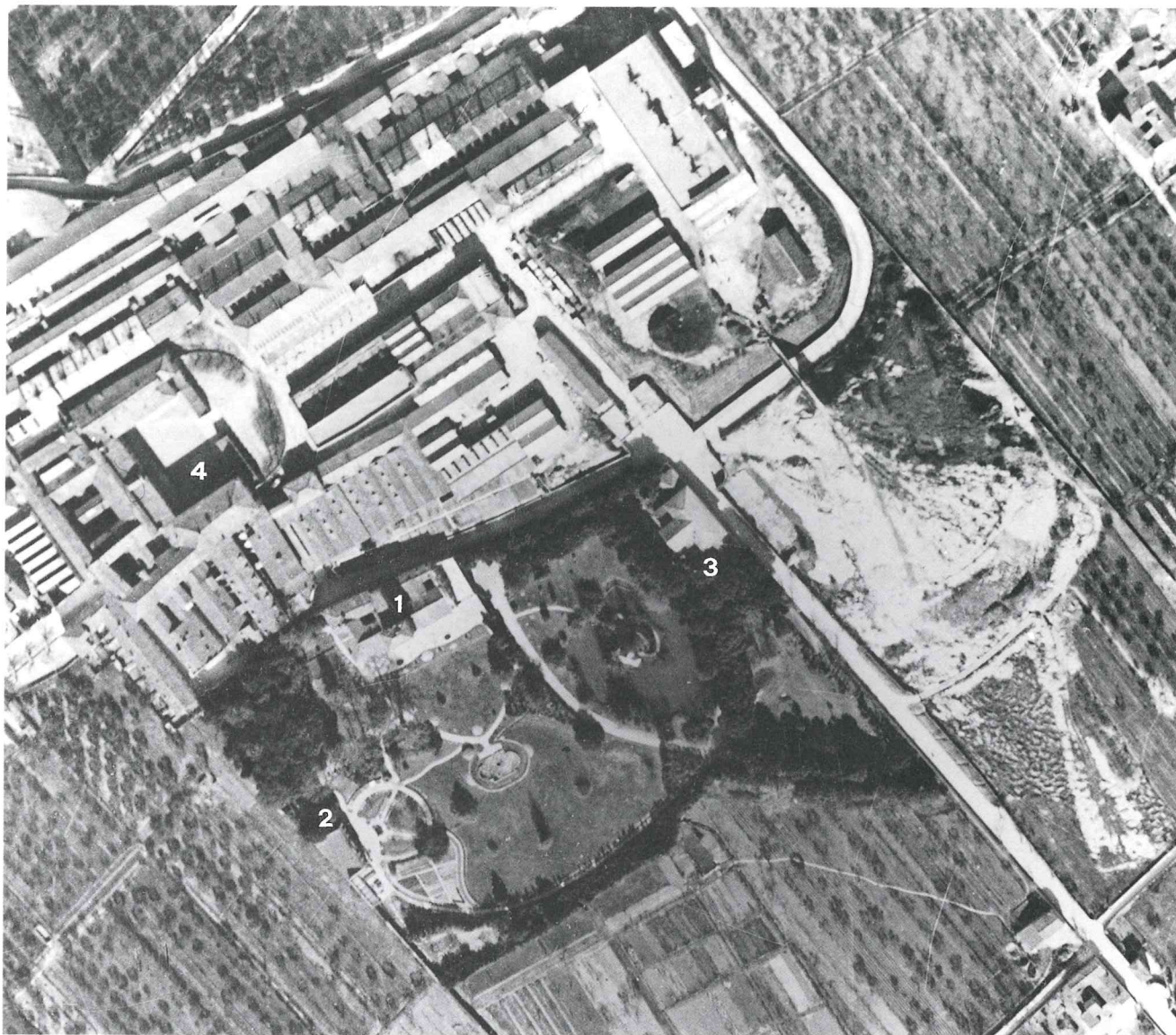


Foto aerea del parco di Villa Gerini e delle zone circostanti. Si possono individuare: (1) la Villa Gerini, (2) la Limonaia, (3) le Scuderie, (4) la Manifattura Ginori. (Istituto Geografico Militare, Foto aerea del maggio 1935).

to di compravendita), venne descritta come composta da “una Villa con casa da signore e da oste, colombaia, torre, e casa da lavoratore, stalla e capanno e con tutti li terreni di qualsivoglia sorte posti nel Popolo di San Romolo a Colonnata...”; il complesso comprendeva “accessi, egressi acque, fonti, peschiere, vivai, acquedotti, uscita di acqua e canali...” (8). L’edificio descritto nel documento è composto dall’edificio padronale, si menzionano inoltre una colombaia e una torre, le quali potrebbero essere le due torri attuali. È infine descritta la ricchezza d’acqua esistente.

La villa viene modificata in seguito, seguendo le precise indicazioni del proprietario, come testimoniato da un documento di notevole interesse rinvenuto nel A.C.R.; si tratta di una nota di lavori eseguiti nel 1661 alla “Fabbrica di Colonnata”,

contenente un elenco delle spese, e firmata da Bartolomeo Buonamici (9), capomastro di origine sestese (10).

Analizzando il documento rinvenuto del 1661, è possibile identificare grazie all’ampia descrizione dei lavori che vennero eseguiti, la parte della villa oggetto di ristrutturazione, gli interventi inoltre sono ancora riconoscibili, nell’edificio odierno nonostante nuovi restauri e la successiva costruzione di un mezzanino. Si rileva come, la porzione della Villa interessata dai lavori di ristrutturazione, corrisponda alla parte esposta a Nord che termina con la torre sulla strada.

Dopo il matrimonio di Ferrante Capponi con Margherita Capponi già vedova del Conte Del Benino e in seguito alla sua morte, avvenuta nel 1688, la proprietà di Colonnata passò al Conte

Orlando Del Benino, figlio primogenito di Margherita (11). Nel corso del sec. XVII e XVIII la villa rimane di proprietà della famiglia Del Benino.

Soltanto con il Catasto Leopoldino, redatto tra il 1820 e il 1834 con un aggiornamento al 1917, la proprietà è raffigurata con proporzioni corrette, e si identificano i limiti principali del giardino. Con l'aiuto dell'elenco delle particelle catastali, che risale al 1834, riferito alla carta del Catasto, è possibile chiarire in che modo viene suddiviso il giardino nel periodo antecedente la ristrutturazione in chiave paesistica: si individuano "una vasca, una soda, due aree a giardino, e viottole", la restante parte di terreno è descritta come "lavorativo vitato e olivato" (12). L'impianto del giardino, nel 1834, epoca di Ferdinando, ultimo dei Del Benino, ha una disposizione degli elementi simile al giardino di villa Ginori. L'edificio si sviluppa in forma rettangolare lungo la via, seguendo le dimensioni attuali con un corpo perpendicolare annesso che separa il giardino privato dai terreni coltivati lungo lo stradone Ginori, dove è situata la "casa da lavoratore". (I.B.)

Il Giardino Paesistico

Nei primi decenni dell'800 si assiste alla creazione di un tipo di giardino di gusto romantico neoclassico (13). Il giardino, come molti altri esempi privati a Firenze, ha una estensione modesta, 2.72.9 ettari, e una recinzione con alte mura; mancano in effetti gli aspetti più tipici della tematica paesistica come l'ampiezza, e la libera estensione nei dintorni, mentre sono presenti viali carrozzabili e sentieri pedonali che con la loro tortuosità estendono illusoriamente il giardino, offrendo vari e mutevoli punti di vista (14).

La rivoluzione paesistica è probabilmente opera di Carlo Gerini, (15) un cugino di Ferdinando Del Benino che eredita la proprietà di Colonnata nel 1860 (16).

Quando il Marchese, entra in possesso della Villa di Colonnata, i Corsi e i Ginori avevano già operato da qualche decennio l'ampliamento dei loro parchi e giardini con la creazione di laghetti e con l'impianto di specie esotiche.

La nuova definizione del parco Gerini appare per la prima volta nella carta dell'I.G.M. del 1896, ma è solo in quella del 1904 che possiamo osservare con chiarezza il viale principale e quello di servizio; si individuano anche gli edifici della limonaia e della scuderia, oltre alla villa a pianta rettangolare.

Ma le caratteristiche fondamentali del giardino si possono rilevare soltanto dalla foto aerea del 1935, quando sotto la proprietà di Piero Gerini, il

parco è nel pieno dello splendore (17). Si individuano percorsi oggi scomparsi come nella zona antistante la limonaia, mentre l'area posizionata a sud di questa è rivestita da manto erboso sul quale si elevano alberi ad alto fusto, alcuni dei quali ancora esistenti (*Cedrus*, *libani* e *Taxus*, baccata).

Il progettista che studia l'ampliamento del giardino si occupa probabilmente anche della trasformazione della villa che si ipotizza venga modificata seguendo una nuova e artificiale articolazione delle pendenze del terreno. La facciata S/E accoglie l'ingresso principale e il collegamento tra i diversi livelli del terreno realizzati con il nuovo giardino.

Al parco si accede da Via delle Porcellane attraverso un vecchio portoncino, da due ingressi pedonali e da un altro accesso carrabile di recente costruzione. Inoltre è ancora visibile l'antica presenza di un passaggio carrabile, oggi murato, la cui chiusura risale probabilmente al tempo dell'ampliamento della Manifattura Ginori, quando per l'accesso degli operai della fabbrica viene aperto un cancello prospiciente alla vecchia uscita di villa Gerini. Sul Viale XX Settembre, esistono due entrate. Quella attualmente murata costituiva, presumibilmente nella ristrutturazione ottocentesca, l'ingresso principale attraverso il quale, percorrendo un viale fiancheggiato da *Quercus ilex* e costeggiando il lago si raggiungeva la villa; il viale poi proseguiva terminando alla scuderia.

Tra i documenti consultati, riveste una certa importanza la richiesta all'Amministrazione Comunale, da parte di Carlo Gerini di poter aprire un cancello nello stradone Ginori allo scopo di dare nuovo accesso alla villa (18).

Il viale principale è rialzato nella prima parte per poter mantenere una quota pressoché costante, ma nella parte antistante la villa, non è più leggibile per la recente costruzione di una scala che sale al cancello su Via delle Porcellane (19). Il viale viene progettato in modo tale che chi lo attraversava poteva ammirare il lago artificiale con le piante caratteristiche, come i due *Taxodium*, *distichum* e il *Taxus*, baccata, che costituivano punti scenografici lungo il percorso (20).

Al percorso principale si interseca un secondo viale carrabile che prosegue verso la limonaia. La limonaia subisce nel corso della seconda guerra un bombardamento che provoca il crollo del tetto, lasciando intatte le mura perimetrali: in questa condizione l'edificio rimane fino all'adeguamento a palestra nel 1973 (21).

Attraverso un piccolo ponte in ferro mancante del piano di calpestio, realizzato in legno, si raggiunge l'isola; questa si può considerare come divisa in due parti "romanticamente" collegate da una galleria artificiale in pietra. Percorrendo un

sinuoso sentiero fiancheggiato da una ringhiera in ghisa, forgiata seguendo il disegno di una recinzione fatta con arbusti potati secondo l'uso delle campagne inglesi, si sale nel punto più alto dell'isola sul quale si trova la "sala da tè", un padiglione esagonale decorato con tralici in legno e circondato da rose antiche rampicanti ⁽²²⁾.

L'area antistante la facciata della villa è composta di due parti: una pianeggiante limitrofa l'edificio, l'altra con una lieve pendenza discende verso il confine meridionale con un vialetto pedonale a forma di semicerchio. Nella parte pianeggiante ci sono due vasche ovali con isolotto realizzato in travertino, dietro le quali sono posizionati in filare degli arbusti di oleandro e d'alloro. Simmetricamente sono poste all'interno del declivio due *Chamaerops, humilis* e sulla sinistra rispetto alla villa un *Cedrus, libanus* costituisce un punto focale della visuale. Al termine del declivio e in posizione centrale viene collocata la vasca grande con isolotto in travertino utilizzata come piscina ma non ancora realizzata nel 1834, come attesta il Catasto Leopoldino, in cui risulta che l'area era destinata alla coltivazione agricola. A metà del vialetto si raccorda il viale pedonale fiancheggiato

da *Platanus, sp.* che conduce alla "vasca dei leoni" ⁽²³⁾. Proseguendo verso Nord e superando il dislivello con una scalinata si raggiunge il boschetto di *Quercus, ilex*, che probabilmente coincide con la parte più antica del giardino, descritto a lato della casa già nel Catasto del 1427. All'interno del boschetto si snodano una serie di percorsi delimitati da arbusti di essenze diverse che tracciano come un labirinto. Addossate al muro di cinta si trovano la "fontana con terrazze" formata da blocchi di travertino e il "bersò", con le erme ⁽²⁴⁾.

Un altro elemento che generalmente fa parte del giardino è la grotta artificiale che in questo caso è collocata all'interno della villa, in un luogo appartato dell'edificio, sullo sfondo orientale del grande salone a tre arcate. La posizione, che conferisce al manufatto la caratteristica di un luogo raccolto, evidenzia la differenza concettuale rispetto alla grotta di Palazzo Giugni a Firenze, anch'essa collocata all'interno dell'edificio ma in un crocevia di percorsi ⁽²⁵⁾.

La grotta è sormontata da una volta a botte con lunette, incrostate da mosaico rustico formato da tessere di travertino, scorie di fusione, marmo bianco e valve di meleagrina margaritifera ⁽²⁶⁾. La



Facciata principale della villa (lato Sud/Est).

posizione protetta all'interno della villa ha contribuito ad un buon mantenimento delle decorazioni: il danno maggiore è dovuto al distacco di elementi di meleagrina margaritifera e all'alterazione dei rapporti cromatici degli elementi decorativi, causato da depositi di polvere. L'umidità parietale causa principale del degrado delle grotte è presente solo sul soffitto e in alcune parti degli affreschi parietali a causa di infiltrazioni provenienti dalla copertura a terrazza.

Per non perdere una testimonianza storica importante occorre agire tempestivamente per fermare il degrado, poiché ormai molti dei manufatti e degli arredi del giardino sono irrimediabilmente compromessi assediati dalla vegetazione infestante e dall'azione degli agenti atmosferici, ogni giorno possiamo verificare il peggioramento della situazione.

Nel corso di quest'anno la Villa e parte del giardino, (che erano state affittate per quasi vent'anni al Comune) sono rientrate in possesso della proprietà (27). (A.B.)

*Isabella Bacci
Alessandra Bucciarelli*

Note

Il presente articolo documenta parte del materiale prodotto per la Tesi di Laurea "Il Giardino di Villa Gerini", discussa da Isabella Bacci e Alessandra Bucciarelli in Aprile del 1993, Relatore Prof. Giuseppe Cruciani, Correlatori Arch. Andrea Crociani, Dott. Giuseppe Tassinari, Prof. Sergio Vannucci.

Finalità del lavoro è stata ricercare con l'aiuto della documentazione archivistica quelle tracce ormai sparite del progetto ottocentesco del parco, individuare poi le condizioni degli arredi, manufatti esistenti oltre lo stato delle essenze esistenti.

1. Lo scambio di maestranze è testimoniato dalle ringhiere forgiate a "rami" realizzate nel corso del 1800, esistenti nel giardino Corsi come nel giardino Gerini. Nel corso della ristrutturazione secentesca di villa Gerini furono utilizzate maestranze locali (nota n. 10), che risultano presenti nel cantiere della ristrutturazione coeva di Villa Corsi (G. Guicciardini Corsi Salviati, "La Villa Corsi a Sesto" 1937).

2. A.C.R., (Archivio Capponi delle Rovinate). Il documento fa parte della filza n. 8 del "Cavaliere, Auditore, Senatore Ferrante Capponi"; dove sono raccolti gli atti relativi alla proprietà di Colonnata — Doc. n.1.

3. A.C.R., F.n.8 Doc. n.11. Documenti riguardanti i beni di Colonnata, a.1656.

4. A.S.F., *Catasto (Campione) anno 1427*, V.79 p.75.

Quartiere di San Giovanni, Gonfalone Drago. Denuncia dei beni di Barone, Giovanni e Lorenzo Cappelli.

5. "Pianta del Popolo di San Romolo a Colonnata" Piante dei Capitani di parte Guelfa, seconda metà del XVI sec. Si individua un'area delimitata, con l'indicazione di "Cappelli", comprendente un edificio con le caratteristiche di una "casa da Signore".

6. A.C.R., F.n.8, Documento non catalogato, anno 1560. Memoria di Francesco Cappelli, raccolta da Filippo Cappelli (descrizione della sorgente).

7. A.C.R., Ferrante Capponi F.n.8 Doc. n.499. Atto di Compravendita da parte di F. Capponi della Villa di Colonnata, a.1656.

8. A.S.F., *Notrile Moderno, Notaio Francesco Giuntini*. Anno 1656-1657, Prot. 15366 Testamento di Niccolò Cappelli.

9. A.C.R., F.n.8, Doc. n. 322. "Scritta di cottimo per la fabbrica di Colonnata", anno 1661.

10. A.S.F., *Compagnie Religiose Soppresse*, 1.1. San Romolo a Colonnata P.45. Elezione del Parroco anno 1645. Tra gli elettori risulta Francesco Buonamici, figlio di Bartolomeo.

11. A.S.F., Decime Granducali, F.2079, n. 37. Sostanze di Margherita vedova di F. Capponi, anno 1689.

12. A.S.F., *Catasto Generale Toscano* (Sesto Fiorentino) Campione C/1, sostanze di Ferdinando Del Benino nel 1834. Inoltre la carta descritta è "Catasto Leopoldino, XIX sec." Comune di Sesto Fiorentino (Sez. D, F.4, redatto intorno al 1820 aggiornato al 1917).

13. AA.VV., "Il giardino storico italiano: problemi di indagine, fonti letterarie e storiche", Firenze, 1981.

14. F. FARELLO, "Architettura dei giardini", Roma, 1985.

15. Come afferma Arturo Villorosi in, "Colonnata" nel 1949, che trascrive le annotazioni di cronaca del tempo di Odoardo Tosi, vissuto a Colonnata nel XIX sec. D'altra parte, lo stesso Carlo Gerini commissiona tra il 1850 e il 1860 al Giuseppe Poggi la ristrutturazione del Palazzo di Via Ricasoli e negli stessi anni trasforma il giardino di "Villa Le Maschere" a Barberino del Mugello, in parco.

16. A.S.F., *Notarile Moderno (Noti post-Unitari) Prot. 2407, Notaio Piccioli Luca*. Testamento di Ferdinando Del Benino, a.1860.

17. A.C.S.F., F.1409, *Ediltà* (Permessi di Fabbricare del 1934).

18. A.C.S.F., F.628, *Ediltà* (Permessi di Fabbricare 1876-1877) II. Con il documento, datato 1886, C. Gerini chiede "Il restauro e il rialzamento di quel tratto di muro di confine tra detta villa e lo stradone Ginori, dal punto dove è lasciato uno strappo nel muro per costruire l'ingresso principale della Villa", probabilmente si riferisce agli ultimi interventi di definizione dei percorsi, nella ristrutturazione del parco. Un altro documento che è doveroso citare è la richiesta di C. Gerini di poter restaurare l'acquedotto su Via delle Porcellane (A.C.S.F., F.296, *Ediltà-Permessi di fabbricare 1876-1877*).

19. A.C.S.F., F.34, n.7107. Permesso per l'apertura di un cancello su Via delle Porcellane, a.1973.

20. Attualmente la vegetazione infestante, come Robinia, pseudoacacia e Ailantus, altissima, oltre alla piantagione di *Arundinaria murielae* (Bambù), hanno preso il sopravvento sulle essenze originaie.

21. A.C.S.F., F.143, n.7353. Lavori di ristrutturazione della Ex-limonaia, a.1973.

22. La composizione di alcuni degli elementi artificiali realizzati per l'isola di Villa Gerini, possono trovare corrispondenza con l'isola del Parco Puccini a Pistoia, realizzata dal Conte L. De Cambray-Digny nella prima metà dell'800. In quest'ultima è infatti presente, tra gli altri motivi una galleria sormontata da un tempio (M. Giovane, D. Negri "Il giardino Puccini a Pistoia, studi e proposte di recupero", 1984).

23. La composizione di questa vasca nelle linee principali si può paragonare alla "Fontana con leoni egizi", esistente nel giardino Mortera a Calenzano realizzata sempre da De Cambray-Digny all'inizio del XIX sec. Alla Biblioteca Marucelliana è conservato un disegno di De C.D., che la rappresenta (AA.VV., "Il giardino romantico", 1986).

24. Simili erme si ritrovano nel giardino Vivarelli-Colonna di Firenze.

25. A. RINALDI, "Grotte domestiche nell'architettura fiorentina" tratto da "Arte delle Grotte", 1987.

26. C. ACIDINI LUCHINAT, "Per un catalogo delle grotte artificiali nella Firenze del Cinquecento".

In questo articolo tratto da "Gli orti Farnesiani" l'autrice data la grotta intorno al 600. Possiamo ipotizzare che siano state apportate modifiche nel periodo ottocentesco, come attesta lo stemma Gerini, sorretto da due putti e l'affresco parietale in cui riconosciamo rappresentato il convolve, fiore caro ai Gerini, in quanto simboleggia il corno da caccia, elemento dello stemma di famiglia. Inoltre la grotta è posta

nella porzione della villa probabilmente costruita in un periodo successivo al 1600, poiché si può ipotizzare che in tale periodo la villa fosse ancora a pianta quadrata.

27. Per quanto la tutela della Villa e del giardino vale la pena sottolineare che non esiste la notifica di cui L.1089/39 e della 1497/39. La villa è comunque ritenuta un valore artistico e soggetta a tutela, è compresa infatti negli elenchi di cui all'art.7, L.59/80 (sono possibili solo gli interventi compresi nella II categoria, L.457/78). I criteri di intervento ammessi saranno dunque, solo il "Restauro e risanamento conservativo", come dalle norme del vigente P.R.G.



Piero Nincheri - *La lettera bruciata* (olio su tela) 1989

A proposito della casa e dell'attività del padre di Pietro Bernini

È in corso di attuazione in via degli Scardassieri già antica via di Salimbosco, a Sesto Fiorentino, il restauro della casa che nel '500 appartenne alla famiglia Bernini e nella quale, il 6 maggio del 1562, ebbe i natali Pietro che sarà scultore di primissimo piano in campo nazionale e avrà, per di più, l'onore di essere ricordato quale padre e maestro del figlio Gian Lorenzo riconosciuto come "il principe del gran gusto barocco, l'uomo che donò alla chiesa romana e cattolica il suo simbolo universale: il colonnato di San Pietro" (1).

Al momento della pubblicazione di queste note, l'opera di restauro dell'edificio sarà stata probabilmente già conclusa; tuttavia è da evidenziare il caso, piuttosto singolare, che ha visto i lavori d'intervento e di trasformazione di quella costruzione, certamente meritevole di rispetto e di attenzione per avere, fra l'altro, mantenuto per vari secoli l'originario carattere architettonico, semplice ed essenziale, espressione di quanto comportava il modo di vivere nel passato, iniziati nell'indifferenza generale.

Nemmeno l'Amministrazione Comunale ha considerato, all'inizio dell'intervento murario, l'opportunità di conoscere in dettaglio le caratteristiche del lavoro che sarebbe stato realizzato, chiedendo ai proprietari dell'immobile e al progettista una descrizione dalla quale risultasse precisato, ad esempio, il tipo e la coloritura da adottare negli intonaci esterni, dopo avere però valutato la convenienza di lasciare eventualmente l'aspetto della facciata allo stato rustico "fatta di sassi e ciottoli di fiume, murati a calce" (2), e le caratteristiche del legname da utilizzare per gli infissi, nonché il criterio della sistemazione dei vari servizi all'interno dell'abitazione. Precisazioni tutt'altro che eccezionali ma normalmente richieste per un progetto di restauro soggetto al rilascio di una regolare "concessione edilizia".

Invece per questo intervento si è consentita l'applicazione della Legge n° 47 del 1985 che, all'articolo 26, permette l'esecuzione dei lavori senza il rilascio della "concessione edilizia" quan-

do si tratti di "opere che non siano in contrasto con gli strumenti urbanistici adottati o approvati e non comportino modifiche alla sagoma della costruzione". Questa è stata la norma adottata per l'autorizzazione del restauro dell'antica casa che fu dei Bernini, nonostante che "lo strumento urbanistico", a cui fa riferimento la Legge, corri-



La casa natale di Pietro Bernini (prima dei restauri). Sul prospetto è inserita una targa in maiolica policroma del XVII sec. con la rappresentazione della Madonna col Figlio, più sopra una piccola formella rettangolare in pietra, deteriorata, con scolpito il simbolo dell'Agnus Dei, indicativo dell'Ospedale di Bonifacio che, nel XVII sec. fu proprietario di questa casa e in alto lo stemma in maiolica di Doccia dei Corsi, che divennero in seguito proprietari e che reca la data 1840.

sponda al Piano Regolatore Generale del Comune di Sesto Fiorentino che considera l'abitazione di via degli Scardassieri fra le costruzioni schedate in osservanza all'articolo 7 della Legge Regionale n° 59 del 1980, in quanto di particolare valore storico e per tale motivo indicata con il n° 2 del foglio n° 25 del P.R.G. medesimo, quale elemento architettonico significativo dell'antico "borgo rurale di Salimbosco".

Il disinteresse che ha caratterizzato, in questo caso, l'intervento di restauro di un edificio d'importanza storica, il quale proprio nella povertà dell'impianto architettonico meglio esprime e ci ricorda le umili origini dell'artista, mi ha stimolato a considerare un altro aspetto, legato alla storia della famiglia Bernini, ossia quello di cercare di delineare con più aderenza alla verità storica la personalità di Lorenzo, il padre di Pietro, che fu guida consapevole nell'indirizzare le naturali attitudini del figlio verso l'attività di scultore che dovette comportare per il giovane apprendista l'iniziale frequentazione di laboratori e la disponibilità di validi maestri, possibilità queste normalmente precluse a chi, in quel tempo, aveva umili natali.

Come ebbe origine l'iniziale formazione dell'artista, nato nella modesta casa del borgo rurale formato da poche abitazioni, affacciate da ambo i lati su via di Salimbosco, separate dal nucleo principale del paese comprendente la chiesa plebana e la sede podestarile, mi è apparsa appunto fino ad oggi poco approfondita, benché trattata in questi ultimi anni con particolare attenzione da Marco Giuliani, nell'interessante saggio dal titolo "Discorso sulla vita e prima giovinezza di Pietro Bernini" che figura, fra altri importanti interventi, nella pubblicazione: "Pietro Bernini, un preludio al barocco" edito nel 1989, in occasione della

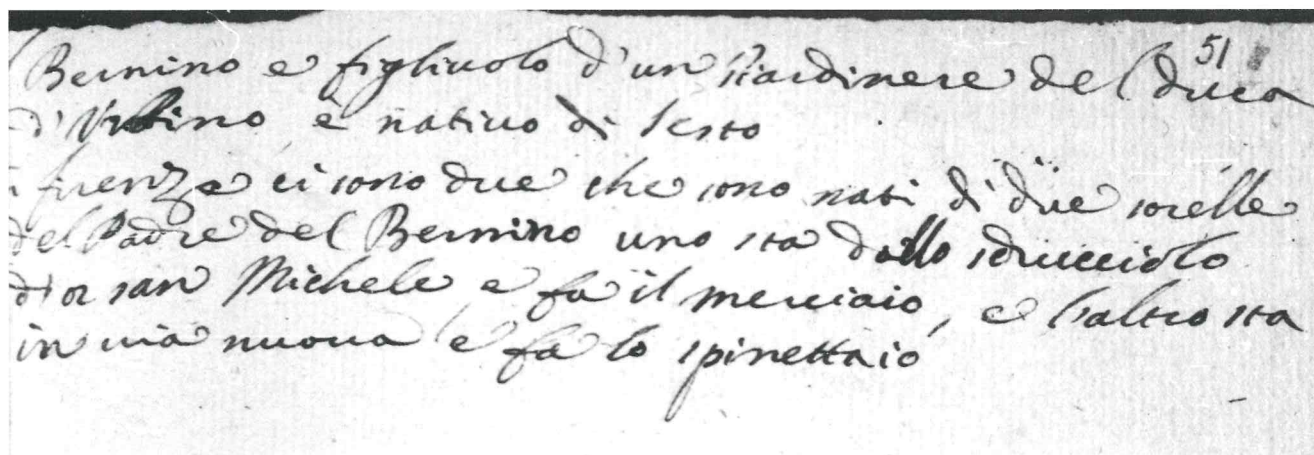
mostra documentaria sull'artista tenuta a Sesto Fiorentino in quello stesso anno.

Il Giuliani, descrivendo la vita familiare e le vicissitudini dei Bernini, nel periodo della prima giovinezza di Pietro, ci ha rappresentato Lorenzo, il padre dell'artista, come un semplice contadino, proprietario della sola casa di abitazione composta di pochi vani, unita ad un piccolo appezzamento di terreno ortivo (3), senza fornire la minima indicazione di come un capo famiglia di limitate risorse economiche e per di più gravato da un carico familiare di dieci figli, abbia potuto avviare il suo quintogenito all'attività di scultore.

Anche Giulio Vannucchi, nella sua pregevole ricerca pubblicata nel 1976, dal titolo "La casa natale di Pietro Bernini" (4), che fece conoscere l'intero percorso cronologico della lunga genealogia dei Bernini, non fornisce sufficienti elementi per comprendere la reale condizione economica di Lorenzo, il padre di Pietro, benché il Vannucchi annoti che "Lorenzo Bernini, di Giovanni, padre di Pietro, doveva essere molto noto nella Sesto dei suoi tempi" (5).

D'altronde Pietro, nato e battezzato nel popolo di San Martino a Sesto, quando suo padre Lorenzo decide, nel 1583, di trasferirsi a Firenze con l'intera famiglia, aveva già raggiunto l'età di venti anni e da tempo era già stato avviato agli studi dell'arte del disegno ricevendo la sua prima educazione dal cavaliere Rodolfo Sirigatti (6).

Così quando, nel 1584, a ventidue anni "tratto dal capriccio di gioventù" parte per Napoli è già in possesso di una tecnica notevole che lo pone in grado di affrontare lavori di restauro e di realizzare sculture e pitture di carattere decorativo, preludio a quei maggiori impegni che lasceranno nella stessa città di Napoli e poi a Firenze, ad Amalfi e infine a Roma opere notevoli di scultura nonché di



Biblioteca Nazionale di Firenze, "Zibaldone di notizie, memorie di pittori, scultori e architetti", a cura di Filippo Baldinucci, Francesco Maria Marmi e altri. Carta 51 (XVII sec.).

ottenere il privilegio di servire con onore Papa Urbano VIII che lo nominerà "architetto dell'acqua Vergine, della sua condotta e delle sue fontane", incarico che comporterà la realizzazione della sua ultima opera "La Barcaccia" di piazza di Spagna (7).

Tornando all'argomento dell'attività effettivamente esercitata da Lorenzo, il padre di Pietro, per cercare i motivi che per vari aspetti sembrano confermare una sua condizione economica e un'attività in grado di corrispondere alle necessità della sua gravosa famiglia, una indicazione significativa si ricava da un importante manoscritto della Biblioteca Nazionale di Firenze, ossia dalla raccolta dal titolo "Zibaldone di notizie, memorie di pittori, scultori e architetti" (8) a cura di Filippo Baldinucci, Francesco Maria Marmi e altri, dove troviamo, riferita a Pietro Bernini, questa annotazione: "il Bernino è figliolo di un giardiniere del Duca d'Urbino e nativo di Sesto".

È una indicazione significativa che modifica, non di poco, quanto fino ad oggi era stato asserito circa l'attività di Lorenzo, il padre di Pietro, quale contadino, per l'altra di giardiniere, presumibilmente meglio retribuita e meno incerta economicamente da quella, che in genere, poteva derivare dalla conduzione di un podere. Per di più un tipo di lavoro esercitato in un ambiente di eccezione, probabilmente la villa situata a Castello detta "del Vivaio", oggi adibita a sede dell'Accademia fiorentina della Crusca, antica residenza, dal 1477, del ramo cadetto della famiglia de' Medici, fatta poi restaurare nel 1546 dal Duca Cosimo I° a Giorgio Vasari, per la parte architettonica, mentre il Tribolo (Niccolò Pericoli) disegnava e dirigeva i lavori per la realizzazione del giardino e del parco.

È appunto a Cosimo I°, che veniva attribuito anche il titolo di Duca d'Urbino, in dipendenza delle complesse vicende legate alla sorte di quel ducato, conquistato nel 1516, contro ogni buon diritto, da Papa Leone X per assegnarlo a suo nipote Lorenzo di Piero de' Medici.

Sebbene il successore di Leone X, Papa Adriano VI lo avesse poi restituito a Francesco Maria I° della Rovere, i Medici a quel titolo e ai loro presunti diritti sul quel ducato non avevano mai rinunciato.

Ecco, dopo queste precisazioni, come appare meglio aderente alle effettive condizioni economiche e sociali della famiglia Bernini, l'episodio riportato nei documenti dov'è descritto che, in occasione della nascita, nel 1565, di Iacopo, sesto figlio di Lorenzo, messer Anselmo Venturi, dell'importante famiglia fiorentina che per secoli avrà il patronato della Pieve di San Martino, protonotario apostolico e pievano di Sesto, fa da padrino all'ultimo nato. È l'espressione di un



Roma - "La Barcaccia" al piede della gradinata che da Piazza di Spagna conduce alla chiesa Trinità de' Monti.

gesto di stima verso Lorenzo che appena un decennio dopo troveremo ricoprire l'incarico di "Camarlengo" la Compagnia delle Candele, preposta alla manutenzione della Pieve, e in questa veste "sovrintendere" per incarico di un successivo pievano di Sesto, anch'esso dei Venturi, messer Tarquinio, ai lavori per "rimurare et rachonciare e muriccioli dinanzi alla pieve di san martino a sexto, el detto chamarlingo di poi fece porre costi allato dirieto a sopra detti muriccioli... otto... olmi sono posti a servizio della compagnia e nessun altro nabbia a esser padrone se non la detta compagnia" (9).

Un compito congeniale per chi di piante d'olmo e di sistemazioni ornamentali aveva dimestichezza nonché la dimostrazione della "notorietà di Lorenzo nella Sesto del suo tempo", quale personaggio di rispetto in quanto alle dipendenze, benché con incarichi modesti, del potente duca di Firenze Cosimo I°.

Di Lorenzo, padre di Pietro Bernini, niente si conosce del suo passato, tuttavia se consideriamo

che nel 1562 nasce il suo quinto figlio è presumibile che abbia avuto l'opportunità di conoscere e forse frequentare alcuni dei proprietari confinanti la propria abitazione di via Salimbosco, in proprietà, in quel periodo, con il fratello Bastiano attivo quale calzolaio ⁽¹⁰⁾.

Dai nomi dei confinanti la proprietà dei Bernini, che figurano annotati nella ricerca catastale di Giulio Vannucchi, ricaviamo con sorpresa che alcuni di loro risultano anch'essi gravitanti nientemeno nell'ambiente di corte del Duca di Firenze. Si tratta infatti di personaggi importanti, legati in vario modo al periodo storico compreso fra il 1537 e il 1574, corrispondente al dominio di Cosimo I° de' Medici.

Uno di questi è Giovanni o Nanni Unghero ⁽¹¹⁾ che figura quale confinante nell'anno 1536 "per compra dei beni che furono dei Giannini", il quale, salvo una improbabile omonimia, è il celebre intagliatore di legname nonché scultore e architetto, nominato nel 1531 capomastro dei Capitani di Parte, e ricordato quale maestro di Niccolò Pericoli detto il Tribolo incaricato da Cosimo I° di provvedere alla realizzazione del giardino e del parco della villa "il Vivaio" a Castello, ⁽¹²⁾, dove diversi anni più tardi avrebbe trovato dignitosa occupazione Lorenzo, padre di Pietro Bernini.

Non è soltanto con questo personaggio di notevole prestigio artistico, scomparso nel 1546, che rimane conclusa la lista delle personalità di spicco intestatarie dei possessi adiacenti a quelli dei due fratelli Bernini nel contado di Sesto. Altri nominativi trovano anch'essi, nella storia di Firenze una particolare collocazione come possiamo constatare dal medesimo elenco dove, nell'anno 1538, figurano indicati "Piero e Giov. Batt.

Carnesecchi per divise col fratello Giuliano" ⁽¹³⁾.

Ebbene il Piero o Pietro Carnesecchi è certamente il famoso letterato e protonotario apostolico amico di Cosimo I°. Sennonché, come asseriscono le cronache, "Essendosi imbevuto delle opinioni dei Luterani, andava altamente predicandole, talché viveva in gravi disturbi colla inquisizione e solo sicuro perché sempre ai fianchi del Duca. Quando il Medici si maneggiò presso Pio V per aver titolo Granducale, uno dei patti impostigli dal Pontefice si fu la consegna del Carnesecchi. Cosimo I° lo fece immediatamente arrestare e condurre a Roma nelle carceri della Inquisizione. Là fu processato; e il 1 Ottobre 1567 gli fu recisa la testa e quindi abbruciato il cadavere" ⁽¹⁴⁾.

Questi riferimenti sono sufficienti per documentare come nel territorio della podesteria di Sesto e particolarmente nei pressi della località Salimbosco, in concomitanza allo svolgersi della vita familiare di Lorenzo Bernini e alla nascita dei suoi numerosi figli non dovettero mancare per Lorenzo le occasioni di conoscere direttamente, ottenendo forse qualche beneficio o raccomandazione, alcuni dei proprietari dei beni con i quali confinava la sua abitazione.

Come giardiniere, l'attività lavorativa di Lorenzo Bernini aveva modo di svolgersi in un ambiente assai diverso da quello di un semplice contadino, con possibilità di rapporti con personalità influenti nella vita pubblica e quindi in grado di assecondare le spontanee attitudini di suo figlio Pietro, indirizzandolo, fino dalla sua prima giovinezza, verso l'iniziale formazione artistica presso adatti laboratori e validi maestri. È documentato che Lorenzo e la sua famiglia rimasero a Sesto fino alla metà dell'anno 1582, trasferendosi in quell'anno a Firenze dove l'attività esercitata da Lorenzo è registrata, nell'anno 1583 nel Libro delle Matricole dell'Arte dei Vaiai e Cuoiai, come calzolaio ⁽¹⁵⁾, in singolare contrasto con il precedente lavoro di "giardiniere" annotato nello "Zibaldone" del XVII secolo, prima ricordato, ma altrettanto in antitesi con la sua condizione di contadino finora avvalorata come sua normale attività per l'intero corso della vita a Sesto. Del resto l'abitazione dei Bernini in via di Salimbosco, attuale via degli Scardassieri, dov'è indicata dai numeri civici 108 e 110, ad una attenta analisi non rivela i caratteri tipici di una casa colonica del XVI secolo, delle quali abbiamo tuttora vari esemplari nel territorio fiorentino, caratterizzati da costruzioni con locali di stallaggio accessibili a livello del piano di campagna, corredate dal portico e in taluni casi dotate di torre colombaia. Invece le annotazioni delle "Decime Granducali" relative alle caratteristiche dall'abitazione dei fratelli Bernini, riportate nei



Roma - Piazza di Spagna - "La Barcaccia", ultima opera di Pietro Bernini. È documentato al 30 agosto 1629, il pagamento finale per la fontana "La Barcaccia", ossia il giorno dopo la morte dello scultore.

documenti inerenti i vari passaggi di proprietà, all'indomani del 1585 quando il possesso di Sesto viene venduto dai Bernini ai Giorgi, fanno soltanto riferimento al numero dei vani abitativi, al forno, al pozzo e a un limitato appezzamento di terreno ortivo, normale corredo di quelle abitazioni che un tempo venivano definite: "un ceppo di case appigionate".

Da tempo è stata suggerita, da varie parti, l'opportunità della collocazione sulla facciata dell'antica casa di via degli Scardassieri, di una lapide in ricordo di Pietro Bernini, l'artista di notorietà nazionale che li ebbe i natali, la cui sua ultima opera, "la Barcaccia" di piazza di Spagna è una delle espressioni artistiche più significative nel cuore del centro storico di Roma.

È una proposta senza dubbio lodevole, da assecondare a condizione che il restauro della modesta ma per molti aspetti importante costruzione possa risultare decoroso, in quanto soltanto in tal modo la targa ricordo assume anche il significato dell'applicazione di un criterio di tutela e di rispetto per i valori storici e ambientali esistenti nel nostro territorio.

Marcello Mannini

Note

1. ANTONIO PAOLUCCI, "Introduzione" al catalogo: "Pietro Bernini, un preludio al Barocco", a cura di Scramasax, p. 11, Firenze 1989.
2. MARCO GIULIANI, "Discorso sulla vita e prima giovinezza di Pietro Bernini", in catalogo: "Pietro Bernini, un preludio al Barocco", p. 26, Firenze 1989.
3. Ibidem, pp. 25-32.
4. Giulio Vannucchi, "La casa natale di Pietro Bernini", a cura del Sesto Miglio Club, Sesto F.no 1976.
5. Ibidem, p. 43.
6. SILVIA TOZZI, "Gli anni romani di Pietro Bernini: ascesa di un maestro", in catalogo: "Pietro Bernini, un preludio al Barocco", pp. 46-47, Firenze 1989.
7. Ibidem, p. 51.
8. Biblioteca Nazionale di Firenze, "Zibaldone di notizie", II°, II°, 110 magl. c. 51.
9. Carlo C. Calzolari, "La Pieve di S. Martino a Sesto Fiorentino", p. 58, Sesto F.no 1966.
10. GIULIO VANNUCCHI, opera citata, p. 26.
11. Ibidem, p. 23.
12. GIORGIO VASARI, "Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori", pp. 437-484, Vol. V, Novara 1987.
13. GIULIO VANNUCCHI, opera citata, p. 23.
14. AGOSTINO ADEMOLLO, "Marietta de' Ricci, ovvero Firenze al tempo dell'Assedio", pp. 1769-1770, Vol. V, Firenze 1845. N.B. Nel testo originale del brano trascritto, risulta errata la data di morte di P. Carnesecchi, indicata il 10 Agosto 1562. Per non generare equivoci abbiamo indicato quella storicamente giusta, ossia il 1 Ottobre 1567.
15. GIULIO VANNUCCHI, opera citata, p. 43.



Piero Nincheri - Marmi della Badia Fiorentina (olio su tela) 1990

Le "Thòloi" di Micene e le tombe etrusche di Quinto

Quando l'uomo innalzò le prime pietre non fu solo per lo scopo pratico dell'abitazione, ma anche per un bisogno dello spirito.

Le prime manifestazioni architettoniche risalgono all'epoca paleolitica (4.000 a.C.) e sono i "mènhir" e i "baitulos", pilastri sacri a cui fanno seguito organismi trilitici fra i quali il "dòlmen", detto anche "Tavola di pietra".

Da questi poderosi monumenti ebbe origine, nell'epoca neolitica, il trilito o "lichaven" che si compone di tre parti in proporzione fra loro: due elementi destinati a sostenere un terzo disposto in senso trasversale e previsto come architrave.

La diffusione geografica del trilito ad opera dei Fenici è assai vasta e comprende tutto il Mediterraneo. Esempi di strutture trilitiche sono le mura di città come Micene, Atene, Tirinto, Orcomeno e le tombe a "thòlos" con copertura a pseudocupola poiché in entrambi i casi il sistema costruttivo, detto "a strati aggettanti", ha origine dal trilito. Infatti le mura, così come le porte e le "Thòloi" micenee, sono caratterizzate da blocchi irregolari di pietra sovrapposti che poggiano su piedritti monolitici, talora architravati, talora gravati da semplici "massi a strapiombo" che costituiscono una specie di "arco greggio" (1).

Nell'eccezione più antica "thòlos" sta per "cavità sotterranea", generalmente usata come magazzino; mentre nella terminologia moderna il termine viene usato sia per le costruzioni circolari a pseudo cupola di tipo funerario, sia per gli edifici peripteri rotondi come ad esempio il tempio classico. Va comunque precisato che i due tipi non hanno niente in comune dal punto di vista architettonico e semantico e mentre la "thòlos" funeraria è caratteristica delle civiltà pre-elleniche, la "thòlos", come edificio rotondo, è nata nella Grecia classica ed ellenistica.

La costruzione funeraria viene classificata come "thòlos" solo quando è una camera circolare sotto tumolo e con copertura a pseudo cupola. Si tratta di una costruzione tronco-conica costituita da

anelli orizzontali di pietre aggettanti internamente che si restringono a poco a poco verso la sommità della volta.

Ogni anello funziona come una mensola per quello sovrapposto ed è assoggettato a sola azione di peso; il che ci consente di eliminare le azioni laterali e la costruzione dell'intera struttura può procedere senza ausilio di armature.

Questo metodo ci consente, inoltre, di realizzare una calotta con la curva d'intradosso tendente al sesto acuto (2).

Fra i monumenti a "thòlos" scavati presso Micene, quello più importante è il "Tesoro di Atreo" così definito per le ricchezze ingenti ivi rinvenute che rappresentano il corredo funebre del defunto.

Vari tipi di "thòlos" su pianta circolare, simili a quelli micenei sono anche le tombe a pseudocupola etrusche di Casal Marittimo e di Cerveteri, mentre nei dintorni di Firenze tombe di questo tipo si trovano a Quinto Fiorentino (la "Montagnola", la "Mula") e a Comeana ("Montefortini" I e II).

Il "Tesoro di Atreo" è la Tomba a "thòlos" più importante conservata nel tempo. Esso è situato a S-O della rocca di Micene su di un terreno leggermente in declivio e a 500 metri circa dalla "porta dei Leoni". Vi si accede attraverso un corridoio, scavato nella roccia, detto "dròmos" che risulta aperto in alto e fiancheggiato da muri composti di blocchi regolarmente squadriati.

In età classica il "Tesoro" valeva come magazzino o deposito con lo scopo di preservare dal pericolo di furti taluni oggetti preziosi a carattere generalmente sacro (3).

Per quanto riguarda l'aspetto funzionale del "Tesoro di Atreo", lo spazio interno è composto da un grande ambiente a pianta rotonda per i corredi tombali e il culto dei morti, e da una camera più piccola con pianta pseudo quadrata e soffitto piano, posta a destra rispetto all'ingresso e destinata ad accogliere i feretri.

La grande camera a pianta circolare, è composta da trentatré ricorsi anulari che vanno progres-

sivamente riducendosi verso il sommo della volta in modo tale da formare una falsa cupola.

La struttura di questo ambiente principale viene definita "a strati aggettanti" poiché la sua parete incurvata è costituita da grandi massi sporgenti verso l'interno e ritagliati secondo le curve d'intradosso per successivo scalpellamento.

L'idea costruttiva è in fondo la stessa che domina l'architettura funeraria minoica: dare monumentalità alle tombe scavate nel terreno. A tal proposito basti ricordare le analogie tra la "Tomba di Atreo" e la "Tomba del Tempio" scoperta presso la città di Cnosso.

Ultimamente è stata riscontrata una radice comune anche nell'architettura funeraria indoeuropea; ma ciò non significa necessariamente che tali tombe siano derivazioni di quelle a cupola micenee. Piuttosto si può dire che esiste un collegamento fra i due tipi dovuto alla forte monumentalità espressa tanto nello spazio interno, quanto in quello esterno (4).

La "Tomba di Atreo" è l'esempio più singolare di tomba a "thòlos" che troviamo nella storia e la sua tecnica perfetta di esecuzione è stata imitata anche negli esemplari fiorentini di origine etrusca, ma i risultati ottenuti sono inferiori rispetto a quelli del prototipo miceneo.

Nella tomba a "thòlos" della "Montagnola" di Quinto Fiorentino anziché realizzare una chiusura autoportante come suggeriva il modello miceneo è stata costruita una pseudocupola, a strati aggettanti, supportata da un pilastro centrale che riduce la valenza tecnico-costruttiva dell'intera opera. Infatti il pilastro centrale delle "thòloi" fiorentine manca nel "Tesoro di Atreo" poiché, a tal proposito, l'uso di conci esattamente preparati e combacianti, insieme all'impiego di lastroni di chiusura di dimensioni eccezionali è già sufficiente a garantire all'intera struttura una perfetta stabilità.

Dato il tipo di esecuzione e l'analogia strutturale anche la tombe a "thòlos" della "Mula", sempre a Quinto Fiorentino, doveva avere inizialmente il pilastro centrale, ma fu eliminato, forse alla fine del '400, quando la tomba suddetta venne adibita ad uso di cantina per una casa signorile costruita proprio sopra la tomba stessa. Durante il rimaneggiamento venne eliminato anche il lastrone di chiusura e ad esso sostituita una finestra murata e contrastata.

Dalla struttura rudimentale delle "thòloi" vennero determinate, nel territorio etrusco, le condizioni per la maturazione di strutture più evolute, quali l'arco e la volta che dominarono successivamente tutta l'architettura romana la quale dette con il Panthèon, il prototipo di cupola emisferica secondo un modello geometrico che fa coincidere il diametro di base con l'altezza interna.



Tomba "La Montagnola": particolare del pilastro centrale.

Pertanto sia la "Montagnola", sia la "Mula" sono due monumenti di grande valore perché vengono riconosciuti come i promotori di un avvio culturale e formale, prima nella feconda terra del comprensorio fiorentino, poi, attraverso la cupola di Santa Maria del Fiore, nel futuro cammino della civiltà (5).

Presso il torrente Zambra, in località Quinto nel comune di Sesto Fiorentino, si può osservare un risalto collinare denominato la "Montagnola" della Villa Manfredi.

Le sue caratteristiche topografiche già da tempo avevano suggerito l'ipotesi di un tumolo di origine etrusca; tale ipotesi era stata convalidata anche da altri elementi importanti come ad esempio l'esistenza nella stessa località di un ipogeo etrusco a camera e con struttura a pseudocupola noto come tomba della "Mula".

Un ulteriore elemento che fece pensare a suo tempo al tumolo etrusco riguardava le demolizioni di una o più tombe di origine etrusca condotte nel XIX secolo, nel giardino della villa ex-Torrigiani dove ancora sono visibili blocchi di pietra identici a quelli rinvenuti nella "Montagnola".

Questo complesso di elementi stimolò l'iniziativa di un gruppo di archeologi che decisero di accertare la vera natura della "Montagnola". Pertanto con l'interessamento del colonnello Cantagalli e l'autorizzazione della Soprintendenza alle Antichità dell'Etruria, nel febbraio del 1959, venne iniziata la prima operazione di scavo.

I primi rilevamenti dimostrarono la natura artificiale del risalto, formato in gran parte da materiale di riporto; ma con il procedere degli scavi, ad una maggiore profondità, venne individuato uno strato compatto di argilla, di apparente formazione naturale e posto a copertura delle sottostanti camere funerarie, dove non fu trovata traccia di umidità grazie alla natura impermeabile del terreno.

Questo manto argilloso andava progressivamente aumentando di spessore verso la zona centrale e ciò rese particolarmente gravoso il lavoro degli sterratori perché si trovarono condizionati dalle radici di quelle piante secolari che si possono ancora ammirare sulla sommità della collinetta.

Il 24 giugno del 1959 fu iniziato lo smassamento dei materiali per liberare il braccio est del corridoio principale. Il desiderio di conoscere ciò che si nascondeva internamente spinse ad accelerare questa seconda operazione di scavo tanto che fu possibile penetrare, la mattina del 3 luglio, all'interno dell'ipogeo costituito da tre camere, disposte a forma di croce, e da una vasta "thòlos" a pseudocupola conformata secondo il modello miceneo, ma con la variante del pilastro centrale.

Da un punto di vista distributivo-funzionale le tre camere, disposte a croce, erano probabilmente destinate alla sepoltura dei defunti, mentre la camera circolare più grande veniva usata per le funzioni religiose o per il culto dei morti.

L'idea costruttiva della "Montagnola" è la stessa che domina l'architettura funeraria micenea poiché questa tomba è stata concepita secondo il sistema "a strati aggettanti", il cui prototipo più antico è rappresentato dall'ambulacro delle mura di Tirinto e poi perfezionato dall'architettura micenea.

Per concludere possiamo dire che il ritrovamento della "Montagnola" ha accentuato l'interesse degli archeologi per la zona di Quinto Fiorentino e in particolare di Poggio del Giro, proprio sopra la tomba suddetta, dove il risultato delle indagini, condotte fino ad oggi lascia presupporre l'esistenza di un insediamento molto antico che potrà, col proseguire delle ricerche, chiarire molti dubbi e far luce sui rapporti sicuramente esistiti tra Quinto, Fiesole e Firenze.

Percorrendo la strada provinciale Firenze — Sesto Fiorentino, sempre in località Quinto, troviamo un altro imponente monumento funerario che, insieme a quello della "Montagnola", rappre-

senta il capisaldo di un rinnovamento culturale che ha luogo proprio nel comprensorio di Quinto Fiorentino per poi proiettarsi nel futuro, influenzando altre civiltà.

La tomba della "Mula", considerando le due date incise sul piedritto della porta d'ingresso, fu probabilmente violata nel 1484 e da questo momento in poi venne adibita ad uso di cantina per la villa edificata nello stesso anno, sopra la sommità del risalto collinare. Ma la natura e l'importanza della struttura del monumento venne accertata solo intorno al 1885 dal cavalier Pecchioli Garbi, proprietario, a quel tempo, dell'edificio. È a lui che si devono i primi rilievi metrici della tomba, costituita essenzialmente da un'unica grande camera funeraria a pianta circolare e a pseudocupola, con un diametro di base che misura circa 9 m. ed un'altezza pari a 10 m.

La "thòlos" della "Mula" è più grande rispetto a quella della "Montagnola", ma il suo diametro di base non misura esattamente come la sua altezza che, invece, possiamo riscontrare nella "thòlos" della "Montagnola".

Chi ha studiato ampiamente le differenze e le analogie fra i due ipogei etruschi è il prof. Giacomo Caputo, il quale, a conclusione delle sue considerazioni in merito, ha così scritto: «In sostanza la "Montagnola" [...] è una tomba più complessa e variata, dal lungo corridoio esterno, alle celle rettangolari sporgenti sui fianchi delle corsie a navate, al cerchio della "thòlos"; è una pianta che si adegua ad una astrazione inconfondibile, che si direbbe antropoide. Se il suo aspetto è più completo, però la vasta area della "thòlos" della "Mula" non cessa di costituire un indice spettacolare dell'architettura tombale etrusca; anche per l'assenza tipica e straordinaria del pilastro [...] con la gemella della "Montagnola" essa postula per noi la grande partecipazione della zona fiorentina alla civiltà cosiddetta "orientalizzante" dell'Etruria» (6).

Valentina Masoni

Note

1. Cfr. M.I. FINLEY, *La Grecia dalla preistoria all'età arcaica*, Bari, Laterza, 1972 e F. MATZ, *Creta, Micene, Troia*, Roma, Primato, 1958.

2. Cfr. *Enciclopedia dell'Arte Antica*, Roma 1966, vol. VII, pp. 833-836.

3. *Ibidem*.

4. Cfr. S. MARINATO - U. HIRHER, *Creta e Micene*, Firenze, 1960 e F. MATZ, op. cit.

5. Cfr. V. STEFANELLI TACCONI, *Territorio e architettura etrusca a Sesto Fiorentino*, Firenze, Uniedit, 1978.

6. Cfr. G. CAPUTO, *La Montagnola di Quinto Fiorentino, "L'Orientalizzante" e le Thòloi dell'Arno* in "Bollettino d'Arte", II e III, 1962, pp. 115-152. Cfr. inoltre F. CHIOSTRI - M. MANNINI, *Le Tombe a "Thòlos" di Quinto*, Comune di Sesto Fiorentino, Firenze, Ass. Turistica Pro Sesto, 1969.

Il monumento all'Eroe Vittorioso

Un contributo alla conoscenza di Odo Franceschi, scultore sestese del Novecento

Nell'orientamento ideologico che concepì durante il ventennio fascista il monumento ai caduti in guerra fra le massime espressioni d'arte destinate alla pubblica fruizione e riflessione nelle piazze italiane, il comune di Sesto Fiorentino ebbe il suo turno nel 1925, anno in cui fu inaugurato l'*Eroe Vittorioso* di Odo Franceschi. L'autore, non nuovo ad imprese del genere ma ormai affermato nel campo della scultura soprattutto in bronzo, possedeva in questo caso oltre alla naturale abilità un requisito particolarmente apprezzato dal

sentimento paternalistico del tempo: quello di essere nativo del paese, orgoglioso di avere fra i suoi abitanti un artista già altrove richiesto e ammirato.

Benché oggi sconosciuto ai più, Odo Franceschi fu in effetti — di là da facili impressioni peraltro scontate e generiche derivanti dalla sua aderenza al linguaggio artistico intonato al clima politico di allora — un valido esponente locale della cultura figurativa affermatasi nella prima metà del Novecento. Nato nel 1879 (1) e formatosi alla Scuola d'Arte, frequentò poi i corsi dei professori Rivalta e Lucchesi all'Accademia di Firenze, dove più tardi egli stesso avrebbe insegnato. Lavorò come scultore per diversi anni nello studio artistico dello stabilimento Richard Ginori e presso la Scuola d'Arte di Sesto come docente di disegno di ornato, decorazione ceramica, plastica e modellazione; nel 1920 fu fra i soci proprietari della Manifattura di Sesto, insieme a Pilade Biondi e Fosco Bittini (2). Prese parte a molte esposizioni tenutesi a Firenze e in altre città italiane fra cui Livorno, Genova, Torino, Milano, Roma, nonché europee (Parigi, Bruxelles) e d'oltreoceano (Santiago del Cile); in alcune di queste rassegne ottenne premi e riconoscimenti.

Le sue prime creazioni risalgono all'inizio del secolo e sono costituite da busti ai re Savoia Umberto I (uno a Borgo San Lorenzo, l'altro a Castello, collocato ora all'interno dell'omonima villa medicea), Vittorio Emanuele II (Rignano), Vittorio Emanuele III (già nella sede dell'Associazione Monarchica sestese), seguite nel 1913 dal monumento bronzeo a Francesco da Barberino. La statua, a figura intera su imponente basamento, si inseriva nel clima di celebrazione ed enfatico omaggio dal sapore ancora ottocentesco a coloro che furono gli "uomini illustri" di paesi e città, assurti quindi a glorie nazionali. Effigiato dal Franceschi dietro vincita del relativo concorso, il poeta-notaio di Barberino Val d'Elsa morto nel 1348 di peste nera fu posto nello spazio aperto in



PROF. ODO FRANCESCHI
L'Autore



Odo Franceschi - *L'Eroe Vittorioso* (bozzetto preparatorio), Campi Bisenzio, collezione Nencioni.

direzione di Porta Senese e ritratto dal Touring Club Italiano in una veduta fotografica recentemente riproposta all'attenzione con la data del 1910 circa, precisabile dunque, in base alle conoscenze di cui sopra, al 1913 almeno ⁽³⁾.

Dopo questa fase, nella quale il Franceschi si era segnalato alla critica ufficiale e aveva incontrato il favore di estimatori come lo stesso re d'Italia, acquirente della statua intitolata *Dai campi* e di una testa di *Caino*, si aprì per lo scultore negli anni Venti il periodo delle grandi realizzazioni pubbliche in vari luoghi della provincia fiorentina, a cominciare da San Casciano (1923), Sesto Fiorentino, Barberino d'Elsa (1928), Cerbaia (1929).

Dedicato al tema della vittoria, il monumento in bronzo ideato dal Franceschi per la propria città, che non volle essere "seconda a nessuno, nell'onorare gli Eroi della grande guerra" ⁽⁴⁾, consta di due parti fisicamente distinte fra loro ma idealmente unite. L'immagine dell'eroe, "pura e gagliarda espressione della nostra stirpe guerriera" ⁽⁵⁾, come la definì il suo autore, rappresenta un soldato in piedi su di un alto parallelepipedo che

più gradini isolano da terra, vestito di un semplice perizoma, con il braccio sinistro stretto attorno alla bandiera e il destro alzato in perfetta continuità verticale all'asse del torace e della gamba a sorreggere la *Nike* alata di classica memoria. Sotto di lui il gruppo di una madre e di un orfano, irrinunciabile complemento ad esprimere quell'idea del sacrificio di vite umane e di dolorose perdite su cui era stata eretta la Patria italiana.

Dell'intera composizione esiste un verbale dattiloscritto nel quale la commissione incaricata della scelta di uno dei tre progetti presentati dal Franceschi spiegava le ragioni della preferenza accordata a quello poi riprodotto, giudicato superiore agli altri dietro valutazioni di ordine estetico e concettuale. Pur riconoscendo in tutte le prove dell'artista "qualità eminenti di concetto e forma", la commissione, riunitasi il mattino del 29 settembre 1923 su invito del comitato promotore per il monumento ai caduti, riteneva il bozzetto dell'"Eroe Vittorioso" più adeguato allo scopo, anche in considerazione alle caratteristiche del luogo (la piazza davanti al municipio) deputato ad ospitare l'insieme nelle sue reali proporzioni. "Infatti — si legge nel resoconto — la linea è solenne e adatta ad una località come quella prescelta dove è necessario, anzi indispensabile, avere una massa che si innalzi e si imponga. Il concetto dell'eroe vittorioso è bene evidente; così pure in forma nobilissima e gentile quello del sacrificio: i modelli sono plasmati con vero senso di Arte, con studio e coscienza, e danno sicuro affidamento sul buon risultato dell'opera. L'architettura è sobria, di gusto eminentemente italiano e che armoniosamente si associa alla parte scultoria" ⁽⁶⁾.

Dopo la posa della prima pietra nel posto fissato, avvenuta con solenne cerimonia il 4 novembre 1923, la commissione esaminatrice precisò quale dovesse essere l'orientamento delle figure. D'accordo con l'autore, i membri "si dichiararono favorevoli di erigere il Monumento col fronte rivolto verso il Palazzo del Comune" e, per valorizzarlo al massimo, determinarono anche una diversa sistemazione dell'intera piazza, proponendo "di far sorgere dietro il Monumento diverse aiuole a semicerchio con piantagioni di alberi, acciocché lo circoscrivessero e gli dassero (sic) quel giusto fondo per il miglior effetto di esso" ⁽⁷⁾.

Fuse in bronzo le figure nella fonderia fiorentina di Alessandro Biagiotti ed eseguita la base in pietra forte dagli scarpellini Gori e Terzani ⁽⁸⁾, l'opera fu conclusa e pronta per la sua inaugurazione, fissata nella giornata del 21 giugno 1925 alla presenza del Duca d'Aosta.

Se terminò allora la fase creativa che aveva portato nel giro di due anni alla realizzazione del monumento sestese, crediamo che non sia finita lì

la sua comprensione e lettura in stretto senso formale, suscettibile di nuovi apporti e contributi. Così possiamo affiancare all'*Eroe* di piazza Vittorio Veneto quello in bronzo che, approdato al mercato antiquario fiorentino dopo indeterminate vicende, è conservato adesso in collezione privata. Si tratta di una scultura alta 95 centimetri, recante il nome "O. Franceschi" sulla sinistra della base e il simbolo della vittoria alata in mano: prototipo o replica pressoché fedele alla versione monumentale e tuttavia utile ad aggiungere una sfumatura in più nella ricostruzione dell'attività artistica del Nostro, ancora tutta da studiare.

Una grossa parte di questa si esplicò, oltre che nei complessi inneggianti al sentimento patriottico,



Odo Franceschi - *L'Eroe Vittorioso*, 1923, Sesto Fiorentino (Piazza Vittorio Veneto).

co, nella scultura funeraria per tombe di famiglia nei cimiteri di Trespiano, delle Porte Sante a Firenze, di Rifredi e di Sesto, dando origine ad una intensa produzione fino alla metà del secolo. La malattia che allora colpì Odo Franceschi impose un brusco rallentamento al suo lavoro, finché lo condusse alla morte nel 1959. Essa avvenne nell'abitazione-studio di via Monteverdi a Firenze, ma la sepoltura ebbe luogo nell'originario comune di Sesto, primo testimone dell'arte di colui già definito dai suoi contemporanei "scultore paesano" (9).

Alessandra Mazzanti

Note

1. Questa e le altre notizie sulla vita e sull'attività di Odo Franceschi sono tratte dal fascicolo a lui intitolato, conservato nell'archivio dell'Istituto d'Arte di Sesto Fiorentino, e da un articolo che il critico Gualtiero Guatteri pubblicò nel "Numero Unico" dato alle stampe per la giornata d'inaugurazione del monumento, il 21 giugno 1925 (*Sesto Fiorentino glorifica i Caduti per la Patria*, Firenze, Stab. Tip. V. Sughi e C. 1925, p. 10). All'Istituto d'Arte, al professor Marcello Ceccherini e all'architetto Marcello Mannini, i quali mi hanno rispettivamente segnalato le due preziose fonti, rivolgo il mio più vivo ringraziamento; del pari desidero ringraziare la famiglia Franceschi, che mi ha gentilmente fornito ulteriori informazioni sul suo congiunto.

2. Per notizie sulla Manifattura di Sesto cfr. *La ceramica sestese*, cat. mostra (Sesto Fiorentino, 31 marzo-29 aprile 1990), Firenze, Opus Libri 1990, p. 45.

3. Cfr. *Immagini della Valdelsa fiorentina. Il cuore della Toscana collinare*, cat. mostra, Firenze, Alinari 1992, p. 63 foto n. 35. Purtroppo il monumento non esiste più: la perdita risale all'ultimo conflitto mondiale, dovuta quasi sicuramente alla necessità di riutilizzare il bronzo di cui l'opera era fatta. Altri lavori del Franceschi hanno subito simile sorte o sono andati distrutti in seguito o, ancora, hanno cambiato ubicazione rispetto a quella originaria.

4. "Numero Unico", cit., p. 11.

5. *Ivi*, p. 4.

6. Il verbale, conservato anch'esso nell'archivio dell'Istituto d'Arte, fu poi pubblicato nel "Numero Unico" citato, pp. 12-13. La commissione giudicatrice era formata da Arnaldo Zocchi e Gaetano Trentanove, scultori; Amedeo Orlandini, architetto dell'Ufficio regionale ai Monumenti; Gualtiero Guatteri, critico d'arte; Luigi Tazzini, direttore artistico dello Stabilimento Richard-Ginori; Filippo Mollica, ingegnere dell'Ufficio tecnico del comune di Sesto.

7. "Numero Unico", cit., p. 18.

8. *Ivi*, pp. 17-18.

9. La definizione è del Guatteri, che la usò proprio per titolare l'articolo nel "Numero Unico" citato, p. 10.

Le "Sestine" di Lino Chini

Lino Chini per la maggior parte dei sestesi, particolarmente i più giovani, è un nome che può suonare sconosciuto. Per gli altri, che hanno di lui un sia pur vago ricordo, è uno di quei nomi che, sollecitati dalla memoria, fanno tornare in mente quel riso genuino e comunicativo che sapeva offrire la semplicità della vita di una volta. Certo quel riso, propagandosi negli anni, dal secolo scorso fino ad oggi, si è di molto affievolito e di Lino Chini non ci resta che il vago ricordo di qualche sestina e una strada intitolata a suo nome, vicino alla chiesa di San Bartolommeo a Padule dove fu parroco per quasi trent'anni. Egli non ebbe in vita molta fama, come del resto è stato anche da morto, ma occorre comunque dire che non fu nemmeno un anonimo pretino di campagna, perché ai suoi tempi fu conosciuto e apprezzato per le sue ricerche di storia locale, alle quali affidò la sua notorietà scrivendo una più che onorevole e assai importante *Storia antica e moderna del Mugello*, pubblicatagli dall'editore Carnesecchi di Firenze nel 1875.

Nato a Borgo San Lorenzo il 23 marzo 1834, della sua vita non conosciamo molto, se non che fu trascorsa interamente dentro il suo ministero ecclesiastico, vissuto fra il Mugello e Sesto prima che la morte lo cogliesse il 18 agosto 1902. Proveniente da una famiglia, i Chini, che hanno fatto la storia artistica, culturale e letteraria del Mugello fra l'800 e il 900 — era zio del pittore Galileo Chini — arrivò a Padule nel 1866, trascorrendovi gran parte della sua vita sacerdotale. Laggiù, una volta terminati i doveri quotidiani del breviario, riuscì ad intrattenere rapporti con personaggi della cultura fiorentina come il filosofo Augusto Conti e i letterati Pietro Fanfani, Pietro Dazzi e Pietro Thouar e, fra impegni religiosi e accese polemiche sulla sua *Storia del Mugello* con altri studiosi mugellani come il Baldi, l'Aiazzi e il Baccini, volle anche misurarsi con la poesia, buttando giù versi giocosi e rime che pure pubblicò, lasciandoci nella più famosa di queste, le *Sestine*, un'immagine della Sesto d'allora fatta di quadretti di vita

quotidiana, profili di personaggi, argute osservazioni.

Proprio leggendo le *Sestine* si possono trarre indicazioni preziose sul carattere di questo prete, che deve essere stato un uomo di grande spirito, dalla battuta assai pronta e pungente, capace di entrare immediatamente in sintonia con l'animo di un certo popolo minuto, appena letterato, che era poi la maggioranza della popolazione. Nella seconda metà dell'800 Sesto era un borgo di campagna, che però si avviava a divenire un ben più

Agli Illustrissimi Signori

RAPPRESENTANTI IL MUNICIPIO

DI

SESTO-FIORENTINO

L'AUTORE

DEDICA ED OFFRE

Quinta Edizione - Proprietà letteraria



SESTO-FIORENTINO
TIP-LIT. COMUNALE, G. CONTINI
1909

Frontespizio delle "Sestine" di Lino Chini.

grosso centro dietro allo sviluppo della manifattura delle porcellane di Doccia. Si cominciavano ad avvertire i primi segnali del grande sviluppo industriale che avrebbe poi caratterizzato il nostro secolo, si affermavano le teorie positivistiche, scompariva l'antica Toscana granducale che era rimasta immobile per secoli nelle sue tradizioni di vita quotidiana.

È appunto questa realtà in rapido divenire che visse il priore Lino Chini, cercando di capire il vortice dei cambiamenti avvalendosi di tutte le sue conoscenze culturali, più umanistiche che scientifiche, e, da spettatore della trasformazione del paese, ne registrò impressioni e giudizi pieni di rimpianto per un mondo che stava scomparendo. Da buon toscano e come coscienzioso ministro di Dio egli fu un osservatore curioso e attento di ciò che accadeva intorno a lui, anche se, svolgendo il suo ministero nella frazione di Padule, ebbe un punto di osservazione defilato e un po' disagiato, come egli stesso denuncia nei suoi versi, rispetto alla realtà fiorentina e a ciò che accadeva nel capoluogo di Sesto. Questo tuttavia non fu di certo un handicap insuperabile per il nostro curato, il quale, sia pure da laggiù, non mancò di far sentire la sua voce e la forza delle proprie opinioni dentro i *luoghi deputati del potere*. Scelse per far questo un metodo che oggi potrebbe apparire bizzarro, ma che fu all'epoca una formula azzecata ed efficace, stando a metà strada fra la sua vocazione di scrittore e quella di prete e personaggio pubblico qual'era.

“Per gli Illustrissimi Signori, rappresentanti il Municipio di Sesto Fiorentino” egli mise in versi il suo pensiero sul vento di progresso che allora stava scuotendo l'Italia:

Canto il progresso del gran secol nostro
Che per mare e per terra batte l'ale,
Canto il Progresso, gigantesco mostro
Ch'empie di fanatismo ogni mortale:
Nobil tema, o Signori, alto argomento,
Però prestate a' versi orecchio attento.

ma che dubitava fosse utile e apprezzato dai suoi parrocchiani di Padule

Ah! prima che il Progresso abbia conquistato
Il popol di Padule c'è che ire:
Finché non vien nel mondo l'Anticristo,
È impossibil que' così convertire,
A civiltà fan sempre faccia bieca,
E la lor testa è una lanterna cieca!

anche se si faceva poi interprete delle esigenze di

quella povera popolazione, perché potesse disporre finalmente di una strada adeguata che la collegasse con il centro di Sesto:

C'è per esempio, quella porca strada
Detta del Trebbio al fosso di Gavine,
S'è fatto cinque Istanze, perché vada
Considerata e riadattata alfine,
Con quella mota e quel fangaccio eterno,
Credetelo, è la strada dell'Inferno (!).

Oggi, a prima vista, rileggendo le *Sestine*, lo stile può apparire un po' grezzo e grossolano, ma a quei tempi, soprattutto fra la gente del popolo, versi analoghi eran diffusissimi su Lunari, Strenne e Almanacchi, gli unici libri ad entrare veramente in tutte le case, anche quelle dei più poveri. Queste pubblicazioni dovevano la loro larga diffusione, anche tra popolazioni quasi analfabete, al fatto che rappresentavano una guida al lavoro dei campi e alla vita domestica, indicando giorni festivi e vigilie, feste patronali e mercati, fiere e riti religiosi, lunazioni e periodi per la semina. In Toscana, e a Firenze in particolare, ebbe larghissima diffusione e grande notorietà il *Sesto Caio Baccelli*, tanto che si continua a stamparlo ancora oggi, ed al quale sicuramente si ispirò Lino Chini. Gli suggerirono l'idea per i suoi versi le sestine con le quali si apriva, a guisa di prefazione, ogni nuova edizione che annualmente veniva pubblicata: queste prefazioni furono opera, dal 1832 al 1858, del poeta aretino Antonio Guadagnoli (2).

Molte sono infatti le analogie delle *Sestine* di Lino Chini con i versi del Guadagnoli, la cui satira sferzante si carica spesso d'ironia, tanto da poterla considerare un apprezzabile contributo fra i tanti che hanno formato e affinato nel tempo quella caratteristica tutta toscana che è la propensione allo scherzo e al motteggio. Il Chini come il Guadagnoli adoperava infatti la lingua della gente del popolo, usandone perfino le storpiature e i modi di dire, inserendo nei suoi versi le frasi allora più popolari e d'uso comune.

Il nostro curato riuscì così a trasformare le sue rime in un'efficace satira di costume, in cui viene coinvolto tutto il paese di Sesto, dai suoi amministratori, fieri di aver da poco costruito il nuovo palazzo comunale:

A tanti e si stupendi ritrovati
Risvegliosi anche Sesto Fiorentino:
E la mercè di esperti rinomati
Ingegneri, si vide qui vicino
Sorgere municipal nuovo palazzo,
Che sembra la Badia di Buonsollazzo! (3)

fino ai più poveri contadini di Padule:

Al primo entrar del padulano Impero
Avvi il nuovo palazzo di Cianino, (4)
Estatico lo guarda il passeggero
E crede altri trovarne giù vicino:
Ma cosa trova? due torrace vecchie,
Orci fetenti e nere catapecchie.

Egli, mentre guarda con nostalgia ai tempi trascorsi del granduca e il suo motto sembra essere il solito ritornello del "si stava meglio quando si stava peggio", che è un po' l'ultima spiaggia di chi non ha poi grande fiducia nel futuro, descrive in tutta la prima parte dei suoi versi una specie di età dell'oro nella quale si viveva a Sesto prima dell'unità d'Italia, cioè quando:

Venuta ancor la Libertà non era
A far girar la testa a' cittadini

e il progresso non aveva ancora abbagliato la gente con le luci a gas, le gazzette, i cibi raffinati, i costumi permissivi, tanto da fargli dire:

Tempo già fu che i nostri padri antichi
Viveano sobriamente e alla carlona,
Contenti sol di ghiande, sorbe e fichi,
Di lupini, fagioli o di pattona:
Cibi di magro è ver: ma ciò non guasta
Eran contenti loro e tanto basta!...

Da tali presupposti non possiamo certo definire Lino Chini un uomo aperto alle novità, eppure, apparendo adesso ai nostri occhi come un gretto conservatore, egli non lo fu mai fino in fondo. Moderato lo fu certamente, ma ebbe troppo buon gusto, senso dell'umorismo e sottile arguzia per essere etichettato, così su due piedi, come un intransigente codino. Anzi, la sua vita fu sempre caratterizzata, come dimostrano anche i suoi versi, da grande franchezza e autonomia di giudizio, cose che allora mal si conciliavano con le possibilità che invece avrebbe avute di assumere posizioni di maggior rilievo nella chiesa sestese o fiorentina, rispetto al modesto ruolo che sempre svolse nella sperduta chiesa di Padule, dove rimase fino a quando un ictus non lo rese definitivamente infermo nel 1891.

Ed è proprio questo suo carattere genuino e poco incline ai compromessi che emerge nell'ultima parte delle *Sestine*, quando affronta il tema scottante della realtà sestese dei suoi tempi. Egli entra nel merito di persone e fatti, evidenziando la

questione di fondo del comportamento della Pubblica Amministrazione, particolarmente riferito alla volontà di quest'ultima di rendere transitabile la via del Trebbio, allora l'unica strada che collegasse il centro di Sesto con la frazione di Padule:

O dunque che si fa? che non s'accomoda
Quella sì breve e necessaria via?
Che non si toglie quella melma incomoda
E quell'atro-schifosa porcheria!
Che più s'aspetta? forse che l'impresa
È difficile? forse alta la spesa? (5)

A questo scopo egli riesce benissimo a recepire la lezione del Guadagnoli sull'uso di far versi a "doppio senso", caratteristici di quella tradizione poetica burlesca che dal Berni arriva al Fagioli, e che ebbe molti altri interpreti nel Firenzuola, nel Gelli, nel Lasca, nel Varchi ed in tanti altri che scrissero rime e commedie in stile fiorentino. Cominciò dal titolo del suo componimento poetico, le *Sestine*: basta pensare infatti alla sottigliezza messa nella scelta del titolo, inteso appunto, sia come componimento costruito con strofe di sei versi, ma anche e più maliziosamente adoperato per definire con un diminutivo le seste o compasso, che sono disegnate sullo stemma del comune, al fine di sminuirne in questo modo il prestigio e l'autorità.

Lesse i suoi versi, dedicandoli appunto agli amministratori comunali sestesi, durante un pranzo che avvenne l'11 novembre 1885 alla tavola del Pievano di Sesto, Giuseppe Giannessi. Celebrò



Don Lino Chini con la sorella Sabina. (Foto tratta da "Borgo S. Lorenzo, dalle cento case alle cento strade" di A. Giovannini, Tip. Costi e Poggiali editori, Borgo S. Lorenzo 1986).

a Pub-
riferito
sitabile
colle-
adule:

così, come egli stesso ci ricorda in una nota acclusa al testo, due ricorrenze in una: la festa di San Martino, titolare della Pieve e patrono di Sesto e quella, più laica, dei becchi, che la tradizione popolare fa cadere proprio in quel giorno.

Come si vede non andò per il sottile anche se cercò di cautelarsi con la seguente avvertenza: "A scanso di equivoci, di malintesi e d'altri inconvenienti, avvertiamo i lettori delle presenti sestine che quanto si contiene in esse, tutto è detto per semplice scherzo e per puro passatempo, non con animo di offendere persona o paese alcuno, ma molto meno poi l'onorevole e benemerito Municipio di Sesto Fiorentino, cui sappiamo aver già risoluto in massima di esaudire finalmente i voti espressi in fine del componimento".

Da queste e altre annotazioni che accompagnano il testo poetico scaturiscono molto chiaramente la tenacia e lo spirito battagliero del nostro curato il quale, commentando l'ultima sestina:

Destati, o Municipio, e se un altr'anno
Quando tornerà il dì di San Martino,
Curato avrai di quella strada il danno,
E fatto su Gavine un ponticino;
Io ti prometto con più forte cetra
D'esaltar le tue SESTE infino all'etra.

adombra anche una minaccia verso gli amministratori comunali, se dovesse perdurare la loro inadempienza nel sistemare la via del Trebbio. Egli scrive: "Speriamo che lo zelante Municipio provveda, e seriamente e presto provveda: se no, ricorreremo con altre Istanze e con altri svegliarini poetici. A lavoro poi compiuto non mancheremo di cantargli un cantico di ringraziamento e in solennissima ottava rima".

I versi del nostro priore furono alla fine ascoltati e così si costruì la strada e il ponte sul Gavine, proprio accanto dove oggi c'è la stazione ferroviaria, permettendo in questo modo al *Progresso* di raggiungere anche la periferica e sperduta Padule. Più di cent'anni sono passati da allora e tante cose sono cambiate; leggendo adesso le *Sestine* quasi non afferriamo più il significato di certi modi di dire o di alcune parole, è cambiato il linguaggio, il modo di comunicare, il tenore di vita della gente. Il progresso che allora si annunciava, e che tanto insospettiva il nostro curato, si è dimostrato di una forza dirompente, superiore certamente ad ogni sua più catastrofica previsione per i riflessi che avrebbe avuto sui costumi dei cittadini o sulla dimensione urbanistica di Sesto, oggi talmente dilatata rispetto a quei tempi, che le vecchie frazioni non restano ormai che nei toponimi.

Padule c'è ancora, è vero, ma bisogna andare a cercarla fra il cemento dei nuovi insediamenti abitativi e commerciali di Sesto e di Campi, i quali ormai l'assediano definitivamente e ne mettono a repentaglio la stessa identità, come del resto sta già avvenendo per Sesto nei confronti di Firenze.

Il *Progresso* tanto temuto da Don Lino Chini è così arrivato anche a Padule, portando nella piana efficienza e modernità, ma anche discariche e squilibrio ecologico, che hanno ridotto al silenzio le gracidanti orchestre di ranocchi o fatto definitivamente scomparire quelle saporite "laschette di Gavine e di Garille", tanto care al palato del nostro priore. Quindi, è qui davvero il caso, per concludere, di citare i versi profetici che allora rivolgeva agli amministratori comunali sestesi:

Lo so, lo so, Signori miei che udire
Da me bramate se a Padule ancora
È venuto il Progresso!... è per venire,
Vi rispondo già spunta l'alma aurora!
E vi so dir che s'entra in que' confini,
Addio porri, addio rape e salacchini!

Andrea Ballini

Note

1. La via del Trebbio trae l'origine del suo nome dalla antichissima località detta *Trebbio*, cioè trivio, perché vi facevano capo tre altrettante vecchie vie che erano quelle del Fosso, di Cafaggio e di Semitella. La via del Trebbio corrispondeva allora al percorso che si sviluppa adesso lungo via Savonarola, piazza Galvani, via Pacinotti e via di Padule. La strada a quei tempi doveva essere poco più di un sentiero che attraversava con un guado il torrente Gavine, in quanto quel punto di Sesto si trovava ancora in piena campagna, perché gli espropri dei terreni, per iniziare a costruire l'attuale e allora nuova stazione ferroviaria nell'odierna Piazza Galvani, avvennero solo nel 1889. Il ponte che vi fu poi costruito, e che oggi non esiste più, perché il corso del Gavine è ormai coperto dal manto stradale, si trovava nel punto in cui adesso la via Pacinotti confluisce in piazza Galvani.

2. Antonio Guadagnoli (Arezzo 1798 — Cortona 1858), laureato in legge a Pisa, scrisse quasi esclusivamente per il popolo e da questo fu amato per la sua poesia saporitissima, piena di osservazioni e motti arguti, colma d'ironia e d'ilarità, fatta d'ammiccamenti e di furbizie, nella quale, soprattutto la gente del popolo, e i toscani particolarmente, vi si riconoscevano. Era conosciuto fra coloro che sapevano di lettere, ma fu scarsa però la sua influenza negli ambienti della cultura fiorentina, se si esclude l'amicizia e il riflesso che ebbe la sua opera su quella del giovane Giusti. La sua fortuna letteraria,

cepire
ersi a
lizione
gioli, e
la, nel
tri che
ntino.
poeti-
gliezza
to, sia
di sei
perato
mpas-
mune,
tigio e

o agli
pran-
la del
elebrò



itta da
trade"
Borgo

che non mancò di giudizi negativi, provenienti particolarmente dagli ambienti letterari più colti, fu comunque enorme per i suoi tempi, anche se poi essa è venuta piano piano rarefacendosi, fino ad essere oggi quasi dimenticata. Fra le sue opere risultano ancor oggi leggibili alcuni bozzetti paesani: *La lingua di una donna alla prova*, 1832 e le satire del costume romantico: *Il color di moda*, 1824 e *Il visionario in amore*, 1832.

3. Il palazzo comunale di Sesto fu progettato dall'architetto Adolfo Moriani nel 1871, su un'area di 1500 mq. e realizzato con abbondanza di spazi, notevole decoro e funzionalità. La sua costruzione, voluta dall'allora sindaco Daddi che, come assessore ritroviamo fra i destinatari delle *Sestine* perché ancora membro della Giunta comunale quando Lino Chini scrisse questi versi, dovette apparire all'autore come un'opera costosa e faraonica, sproporzionata alle esigenze amministrative della Sesto di quel tempo. La chiusura della sestina: *sembra la Badia di Buonsollazzo!* rende bene l'idea a proposito. La Badia di Buonsollazzo, di origine benedettina e

poi dei cistercensi, fu rifatta al tempo di Cosimo III dai trappisti e costituisce un notevole esempio di architettura del primo settecento. Essa, guarda caso, si trova proprio a Borgo San Lorenzo, paese di origine di Lino Chini e quindi da lui ben conosciuta, tanto da suggerirgli questo esempio, che qui assume contorni assai maliziosi, dettati dal nome stesso della badia che è tutto un programma!

4. Si tratta del villino costruito sulla via del Prato, a fianco dell'ex passaggio a livello, ora ridotto a sottopasso ferroviario pedonale, e che porta il numero civico 3.

5. A questo proposito Lino Chini ha le idee molto chiare e, per non lasciare solo in versi i suoi appelli all'intervento risanatore del Municipio, aggiunge una nota che dimostra come egli si sia interessato a questo problema, suggerendo alcune soluzioni pratiche e riproponendo al tempo stesso l'immane esortazione per gli amministratori a darsi da fare: "*Il fosso stesso di Gavine darebbe i sassi, la ghiaja e altri materiali per acconciarla (la strada): e la spesa, dicono i periti, non arriverebbe alle 200 lire! o dunque?...*"



Piero Nincheri - *Antiche pietre* (olio su tela) 1990.

La responsabilità ecologica

Vorremmo parlare qui dell'ecologia in termini diversi da quegli che abitualmente sentiamo e davanti ai quali rischiamo, nostro malgrado, di rimanere indifferenti. Vorremmo, seppur brevemente, suggerire alcuni itinerari per indagare le ragioni profonde dello scorretto atteggiamento dell'uomo nei confronti dell'ambiente dato che ormai il problema ecologico nel mondo contemporaneo ha raggiunto necessità improcrastinabili e non solo la scienza è chiamata alla sua risoluzione.

Infatti è sempre più importante pensare al problema ambientale non solamente nei termini di una soluzione scientifica, politico-economica e comunque planetaria, ma anche nell'ambito di una riflessione individuale e personale.

Si va facendo strada nel pensiero contemporaneo la convinzione che lo sfruttamento indiscriminato e distruttivo del pianeta non sia la conseguenza di un fatale destino ma sia il riflesso di una millenaria posizione egoistica dell'individuo nei confronti dell'esistente e che certamente un recupero della natura non possa che partire da una radicale revisione del nostro atteggiamento verso gli altri esseri viventi ed il loro equilibrio.

Mille possono essere le risposte tecnologiche e politiche all'inquinamento e non è ottimistico pensare che la scienza attuale avrebbe, almeno in teoria, buone possibilità di riparare in parte i danni provocati ed impedirne altri.

Tuttavia ben differenti sono le risposte "moralistiche" che l'uomo contemporaneo deve dare all'ambiente ed alle generazioni future, cioè agli altri uomini.

Il quesito ecologico si tramuta così in un quesito sostanzialmente etico per risolvere il quale non basta una semplice presa di coscienza ma occorre una nuova proposta etica (1).

La recente riflessione filosofica ha messo in evidenza la stretta relazione esistente tra sfruttamento della natura e sfruttamento interpersonale nella società contemporanea, tra disastro ecologico ed egoistica concezione della proprietà, tra

impoverimento del pianeta e concezione antropocentrica del mondo.

Tutti gli uomini hanno uguale diritto a godere delle risorse della terra ed il fatto che solo una minima parte della popolazione planetaria goda di questo sfruttamento e si arricchisca con la gestione delle ricchezze naturali, fa ricadere su questa minima parte la responsabilità del disastro ecologico. Sui popoli industrializzati, in particolare occidentali, grava quindi gran parte della colpa dei danni ambientali prodotti fino ad oggi (2).

Concepire la natura come qualcosa da possedere, come proprietà privata di coloro che sono capaci di sfruttarne le risorse è stato un errore di cui solo oggi cominciamo a renderci conto. Il senso della natura non è dato dalla sua utilizzazione ma risiede nel suo stesso essere fattuale, nel suo stesso vivere di una vita propria indipendentemente dall'uomo (3). Caso mai l'uomo stesso le appartiene essendone il prodotto più perfetto. Egli stesso dipende da essa, nonostante tutto, alla stregua degli altri animali. Eppure se da un lato l'animale interagisce con l'ambiente naturale nei limiti stabiliti dall'istinto l'uomo, essere razionale e non puramente istintuale, si è posto in un rapporto problematico con la natura uscendo dai limiti consentiti proprio in virtù di una razionalità che per molti versi lo ha reso peggiore degli animali (4).

La sua avidità e la sua sete di dominio sono giunti a soffocare la sua stessa razionalità aprendo tra lui e la natura un baratro per cui egli si sente ora un esiliato (5). Il suo distacco dalla natura lo ha portato a rinchiudersi progressivamente in una solitudine artificiale e tecnologica di cui comincia ormai a morire in mille forme.

Così il desiderio di emanciparsi dallo stato naturale lo ha portato ad estraniarsi persino da se stesso perdendo quei punti di riferimento essenziali per l'esistenza umana.

L'intervento dell'uomo sulla natura può essere ammesso da un punto di vista etico in base al

criterio di una "giustificazione sufficiente" cioè in base al soddisfacimento di esigenze individuali e collettive validamente giustificate come ad esempio il nutrimento, la sopravvivenza, lo sviluppo armonico del progresso tecnologico e produttivo come richiesto dal necessario cammino evolutivo della civiltà umana. Ora questa prepotente interferenza con l'ambiente è andata assai oltre le strette necessità umane a causa dell'egoistica pretesa antropocentrica dell'uomo che ha prodotto uno stato di separazione di fatto tra se e la natura.

Dobbiamo ritenerci maggiormente colpevoli proprio per il fatto che in quanto esseri razionali saremmo stati perfettamente in grado di capire le esigenze dell'ambiente e quindi di intervenire sul processo di industrializzazione rendendoci conto che non è mai esistita e non esiste una "giustificazione sufficiente" per la distruzione della natura se non all'interno di un uso distorto della ragione.

È così necessario riparlare di responsabilità di fronte alla natura ma anche di fronte al mondo dei rapporti umani vincolati anch'essi alla stessa logica consumistica ed egoistica che ha portato alle soglie del disastro ecologico, un disastro che si riflette sulla spersonalizzazione e la mercificazione degli esseri umani.

Certamente elementi fondamentali della mercificazione e dello sfruttamento sono rintracciabili soprattutto nella storia dell'evo moderno caratterizzata da estesissime colonizzazioni e da rivoluzioni industriali che hanno sconvolto nel giro di poche decine di anni gli assetti territoriali non solo dell'Europa ma dell'intero globo. Tuttavia questi elementi di fondo ci paiono attecchiti su alcuni importanti presupposti filosofici ed etico-religiosi che hanno condizionato la dinamica storica dell'occidente.

1. Antropocentrismo e separazione

Senza dubbio il rapporto uomo-natura è stato caratterizzato fin dalla remota antichità ed escluso rare eccezioni dall'antropocentrismo e dalla separazione.

L'antropocentrismo è stato alla base di quasi tutte le forme di civiltà ed è fondato sulla credenza nella superiorità dell'uomo sulla natura e che conseguenzialmente tutti gli esseri non umani siano da soggiogare e sfruttare. Si è ritenuto cioè che il valore più grande da tutelare fosse la superiorità utilizzando la natura per i propri fini ignorando o volendo ignorare che anche gli altri esseri sono "soggetti" con dei diritti⁽⁶⁾ e che essi non sono in alcun modo proprietà dell'uomo con cui vengono in contatto alla stregua di qualsiasi altro "oggetto" inanimato.

Non è più del resto una novità affermare che la superiorità antropocentrica dell'uomo sulla natura è stata in parte sottolineata ed incoraggiata dalle principali religioni occidentali falsando in qualche modo l'interpretazione stessa dei testi sacri. Gran parte della tradizione ebraico-cristiana ha ad esempio posto l'accento sul capitolo 1,28 del Genesi⁽⁷⁾ ove l'uomo appare come il dominatore, anzi il soggiogatore, della terra relegando in secondo piano testi come quello del profeta Daniele⁽⁸⁾ dove Dio è lodato non solo per aver creato gli animali e le piante ma anche il ghiaccio e la neve, oppure quelli contenuti in alcuni Salmi celebrativi della natura e dell'ordine dato da Dio a tutti gli esseri⁽⁹⁾.

Il Cantico delle creature di San Francesco parve quasi un testo rivoluzionario nel medioevo quando una certa spiritualità della scissione tra spirito e materia condannava la natura come male, "pesantezza", schiavitù dei sensi e degli istinti da contrapporsi alla libertà ed alla "leggerezza" dello spirito.

Si è creduto insomma che questo antropocentrismo, questo distacco dalla natura, garantisse la libertà dalle passioni e quindi dal peccato.



Piero Nincheri - *La caduta dell'angelo* (tempera e gessetti colorati) 1987.

che la
tura
dalle
talche
Gran
a ad
Gene-
, anzi
ondo
le (8)
to gli
neve,
rativi
tti gli

parve
ando
rito e
esan-
con-
dello

entri-
sse la

L'etica della libertà individuale caratteristica dell'occidente se da un lato ha creato un ideale di felicità superiore esclusivamente umano ed intellettuale dall'altro ha gravemente minato l'armonico equilibrio tra uomo ed ambiente di cui oggi si fanno in parte le spese.

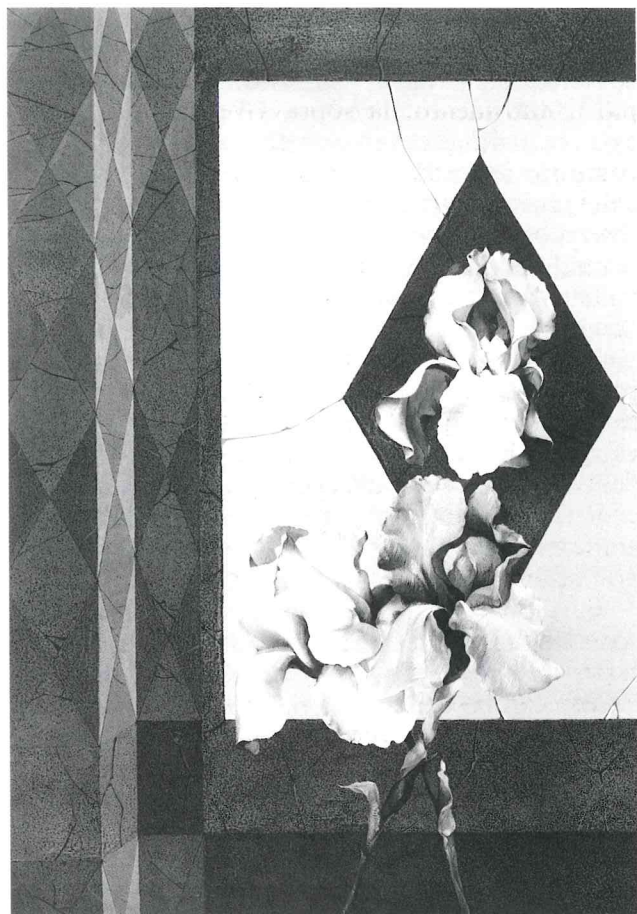
Così la concezione del "Deus absconditus", del Dio invisibile ed ineffabile, ha contribuito ulteriormente alla separazione tra Dio e mondo, tra divino e terreno innescando un pericoloso processo di astrazione (10). Dio è stato posto fuori dal mondo, separato dalla natura dove quindi non potevano trovarsi né il Bene, né il Giusto e pur ammettendo che Dio avesse creato il mondo se ne sarebbe poi allontanato dopo il peccato primordiale quando gli uomini scelsero di vivere autonomamente da Lui condannando al peccato, cioè alla separazione, assieme a se stessi, la natura (11). Il serpente, l'albero, il frutto, la costrizione ad abbandonare il Paradiso Terrestre ha miticamente innescato una sorta di "inimicizia atavica" tra uomo e natura vista erroneamente come fonte ed ispirazione della rottura dello stato di grazia origine poi di tutti i mali. Contro di essa l'inconscio collettivo dell'umanità ha proiettato attraverso innumerevoli simboli l'idea di una "vendetta" che in realtà stravolgeva completamente un rapporto di intima, reciproca e necessaria simbiosi.

Il progresso, l'industrializzazione, l'economia del profitto e dello scambio hanno trovato forse su queste basi elementi primari alla loro crescita smisurata.

2. L'Ecoetica

Alla luce di queste particolari considerazioni si comprende come il problema ecologico possa anche essere un problema etico e che anzi sia necessario per risolvere questa "separazione" ampliare gli stessi orizzonti dell'etica.

Unico responsabile dei danni provocati alla natura è l'uomo che ha ricercato la propria libertà individuale, il proprio tornaconto economico ignorando egoisticamente i fragili equilibri dei vari ecosistemi. Infatti l'istanza etica primaria è stata fino ad ora la libertà individuale, la proprietà ed il progresso come connotazione della civiltà, del bene e della superiorità dell'uomo sulla materia. Ora pare invece che l'istanza etica più alta sia porre al posto dell'"imperativo categorico" kantiano con cui si ricercava una astratta regola universale di comportamento al fine di conseguire la felicità etica, l'imperativo "ecologico" (12) che potrebbe essere riassumibile nella frase di Gabriele Scimemi: "Soddisfare i bisogni dell'attuale gene-



Piero Nincheri - Iris (olio su tela) 1992.

razione, senza sacrificare quegli delle generazioni future" (13).

A fondamento di questa nuova responsabilità ecologica dovremmo porre il principio della AUTOTOPIESI secondo il quale ogni vivente ha una sua dignità etica imprescindibile (14) davanti alla quale l'uomo deve frenare il proprio egoismo e la propria ambizione di onnipotenza antropocentrica. Ogni vivente, per il fatto stesso di esistere e di collaborare al mantenimento di un equilibrio biologico ed ambientale, ha una sua funzione insostituibile che diventa istanza di valore etico.

La morale deve così uscire dal suo spazio tradizionale per aprirsi a nuovi orizzonti dove la natura sia un valore oggettivo con cui l'uomo deve misurarsi a dialogare continuamente all'interno di un sistema di valori.

È necessario renderci conto che la speranza del mondo futuro è legata all'egoismo del mondo contemporaneo e che una nuova etica ecologica non potrebbe prescindere in alcun modo dal considerare "atto immorale" anche l'atto del singolo contro la natura per quanto piccolo possa essere (es. gettare una cartaccia su un prato). Per troppo tempo il "reato ecologico" è stato ritenuto un

“reato collettivo” all’interno del quale scomparivano le responsabilità individuali e l’eventuale senso di colpa veniva assorbito dalle colpe “generali” degli stati e dei governi dei paesi industrializzati. In realtà la scelta ecologica deve essere soprattutto una scelta personale di rinuncia all’egoismo antropocentrico e tale scelta particolare dovrebbe moltiplicarsi all’infinito in modo da tramutarsi da “reato collettivo” in “responsabilità collettiva”. Questo tipo di responsabilità dovrebbe farci coscienti della sostenibilità del progresso, cioè di fino a che punto sia sostenibile per il nostro ecosistema l’attuale ritmo di sviluppo o se piuttosto non si impongano scelte planetarie di differenziazione delle fonti e di più equa distribuzione delle ricchezze nelle differenti aree geografiche.

Il tempo per queste scelte è ormai esiguo se si considera poi che dietro ad esse dovrebbe esserci un mutamento radicale di mentalità.

In ultima analisi l’attenta valutazione della sostenibilità del progresso futuro e delle nuove scelte ambientali dovrebbe partire da una revisione a tutto campo della posizione e del ruolo dell’uomo nel meccanismo vitale del cosmo di cui egli non è l’essere egemone ma casomai il continuo “co-creatore”.

Simone Gentili

Note

1. Cfr. J. PASSMORE, “La nostra responsabilità per la natura”, tr. it. di D’Alessandro M., Feltrinelli, Milano, 1986.
2. Cfr. S.T. DERR, “Ecologia e Liberazione”, pp. 162-172, Queriniana, Brescia, 1974.
3. M. BIZZOTTO, “La rinascita dell’etica”, LDC, Torino, 1987, p. 70.
4. Ibidem, p. 66.
5. M. HEIDEGGER, “L’abbandono”, tr. it. Il Melangolo, Genova, 1983.
6. M. Bizzotto, op cit., p. 70.
7. Cfr. Gen. I, 28: “Dio li benedisse e disse loro: Siate fecondi e moltiplicatevi, riempiate la terra; SOGGIOGATELA e DOMINATE SUI pesci del mare e sugli uccelli del cielo e SU OGNI ESSERE VIVENTE, che striscia sulla terra”.
(tratto da *La Bibbia di Gerusalemme*, Edizioni Dehoniane, Bologna, 1977).
8. Cfr. Dn. 3, 57-88.
9. Cfr. Sal. 19; 29; 97; 104.
10. M. BIZZOTTO, op. cit., p. 71.

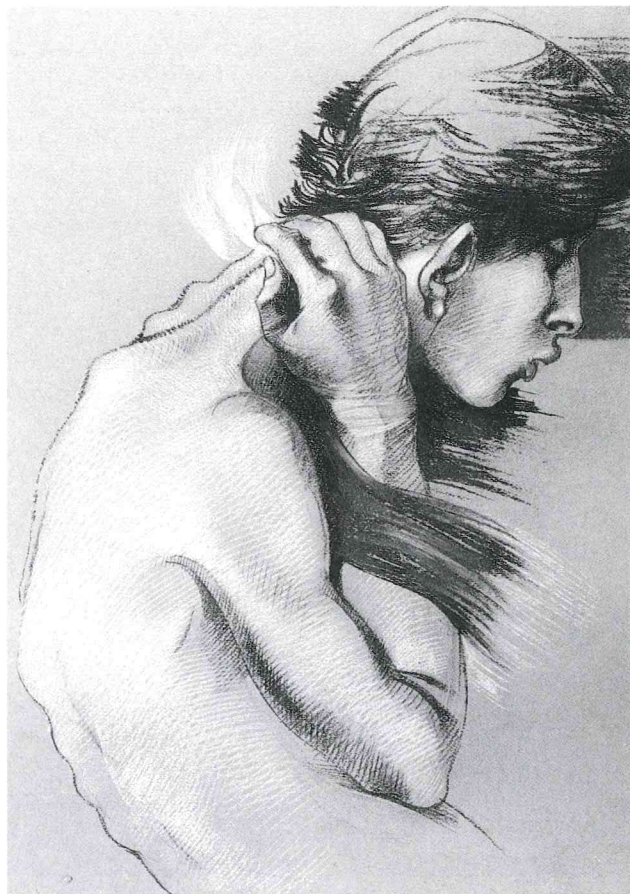
11. Cfr. Gen. 3, 17 ss. “Maledetto sia il SUOLO per CAUSA TUA! Con dolore ne trarrai il cibo per tutti i giorni della tua vita...”

(dalla *Bibbia di Gerusalemme*, cit.)

12. AA. VV., “L’etica nelle politiche ambientali”, Gregoriana Editrice, Padova, 1991, p. 94

13. Ibidem, p. 39.

14. Per il concetto di “autopoiesi” cfr. AA.VV., “Autopoiesis: The organization of living systems, its characterization and a model”, in “Biosystem”, 5 (1974), pp. 187-196.



Piero Nincheri - *Figura di profilo* (gessetti colorati su carta bruna) 1986.

Ricordi

La Coppa della Primavera ai Seppi

Rovistando fra vecchie carte casualmente ho trovato alcune foto datate anno 1922.

Furono scattate, forse da mio padre, alla Fonte de' Seppi durante la più riuscita delle "Coppe della Primavera", grande manifestazione sportivo popolare che si teneva ogni anno sulle colline del Monte Morello e che ebbe nel 1922, prima del suo declino per ragioni politiche, la sua massima affermazione.

Queste grandiose feste, organizzate da associazioni sportive fiorentine erano patrocinate da due quotidiani locali: "Il Nuovo Giornale" ed "Il Nuovo Giornale dello Sport".

Nel rivedere queste foto dimenticate e con il riaffiorare alla memoria di racconti che avevo udito da ragazzo da mio padre sull'avvento del fascismo a Sesto e su altre vicende dell'epoca, sono stato spinto a ricercare sugli stessi giornali che patrocinarono le manifestazioni, più dettagliate notizie dell'avvenimento. La grande festa fotografata, si svolse il 7 maggio 1922, sulle allora brulle e sassose colline attorno alla Fonte de' Seppi, con un concorso di folla eccezionale.

La settimana avanti la manifestazione, "Il Nuovo Giornale dello Sport", con un articolo su tre colonne, invitando la cittadinanza alla festa, titolava: "Oltre diecimila persone parteciperanno domenica alla Coppa della Primavera"; con la stessa importanza tipografica, la vigilia del raduno ricordava "Domani accorrete tutti alla Coppa della Primavera organizzata dalla U.S.F. Sempre Avanti", riportando di seguito il particolareggiato elenco dei numerosissimi premi messi in palio per le gare ginnico-sportive e per i giochi e canti previsti dal programma, oltre naturalmente all'ambita "Coppa", il tutto offerto da Associazioni, commercianti, Enti vari e da molti cittadini.

È bene ricordare che le vicissitudini politiche dell'epoca non erano delle più rosee; alcuni giorni prima, esattamente il 27 aprile, lo stesso giornale nell'edizione della sera, con la dovuta importanza tipografica, nelle "Ultime di cronaca", dava parti-

colareggiati resoconti de "I luttuosi incidenti di Sesto" nei quali rimase ucciso un giovane antifascista ed un altro gravemente ferito.

Stupisce un po' rilevare come, nel torbido clima di tensione politica di quei giorni, mentre stava maturando l'avvento della dittatura una folla così numerosa e festante, come per una catarsi liberatoria e come antidoto inconscio al sopruso incombente, abbia spensieratamente presenziato la manifestazione.

Nella cronaca dell'evento, sempre con il massimo risalto tipografico, lo stesso giornale racconta le fasi della festa con ampi particolari. I gitanti, provenienti da tutto il comprensorio fiorentino e costituiti da gruppi sportivi, scolaresche con i loro insegnanti, Giovani Esploratori, gruppi folkloristici, associazioni varie etc. si radunarono nel piazzale antistante la Villa Reale di Castello, e da lì, con un lungo corteo, fra canti e suoni (furono presenti due note fanfare) salirono verso la Fonte de' Seppi, ove era stata impiantata una tendopoli dell'esercito e funzionava una stazione radiotelegrafica.

Il raduno nel pianoro brullo e sassoso de' Seppi ove il caratteristico pioppo alimentato dall'acqua



Arrivo dell'Ansaldo davanti alla fonte dei Seppi con il manifesto dell'organizzazione sul cofano.

della fonte svettava fra i radi ciuffi d'erba, si protrasse fino al tramonto fra canti, balli, gare di corsa e ginnastica, giochi e merende in un tripudio gioioso di esaltazione collettiva. Ben tre automobili, una Diatto, una Ansaldo (quella della foto) e una Fiat, riuscirono a raggiungere i Seppi fra l'entusiasmo e le spinte dei partecipanti.

“È stata veramente una cosa magnifica, una cosa forse non mai veduta. O almeno bisogna ritornare con la mente molto in su con gli anni; riandare a quelle feste di popolo che si celebravano nella comunione fraterna degli spiriti, quando gli uomini erano buoni e la gioventù sapeva ancora essere gaja e simpatica”, si legge nel resoconto del giornale ove nel richiamare tempi migliori riecheggia una larvata malinconia per le lotte politiche in atto, pur nell'esaltazione dell'evento titolato su tre colonne: “Un'entusiastica manifestazione di popolo alla Fonte dei Seppi per la Coppa della Primavera”.

Nelle foto che hanno mosso questa ricerca sono fissati alcuni momenti del grande raduno e, in particolare: l'arrivo dell'Ansaldo davanti alla Fonte, con il manifesto dell'organizzazione sul cofano, una veduta generale della località con la folla sparsa e la tendopoli dell'esercito e infine, alcune caratteristiche bancarelle di vendita di alimentari. Mi piace concludere questo sbiadito ri-



Alcune caratteristiche bancarelle di vendita di alimentari.

cordo rivissuto in poche immagini notando come l'opera meritoria del rimboschimento abbia restituito alle brulle e sassose pietraie dei nostri nonni la dignità di bosco, e come oggi, l'amore dei fiorentini e dei sestesi in particolare, per la loro “Montagna” debba sempre più indirizzarsi verso la salvaguardia di questo inestimabile patrimonio, auspicando per esso la dignità di “parco” tutelato.

Frido Chiostrì



Veduta generale con la folla sparsa e la tendopoli dell'Esercito.

Attività della Biblioteca

L'apertura serale

L'iniziativa dell'apertura serale, promossa dalla Società dietro richiesta degli utenti nel febbraio del 1993, ha, ormai, superato la fase sperimentale con risultati soddisfacenti, sia sul versante della frequenza sia sul versante del servizio.

Riconoscendo lo sforzo della Società e dell'Amministrazione Comunale, che hanno ancora una volta dimostrato una gradita e rara disponibilità, è stato deciso il prolungamento di mezz'ora dell'orario di apertura serale. La biblioteca, quindi, rimarrà aperta dalle 21.00 alle 23.30 nei giorni di martedì, mercoledì, e giovedì.

Questo prolungamento, seppur di 30 minuti, rende necessaria e auspicabile, per la sopravvivenza dell'esperienza stessa, una maggiore collaborazione da parte di tutti i soci.

Convenzione con la libreria Feltrinelli

Ancora nuove iniziative della Società, ancora buoni motivi per divenirne soci. È stato raggiunto un accordo con la libreria Feltrinelli in base al quale i singoli soci avranno la possibilità di ottenere uno sconto del 10% sull'acquisto di ogni libro.

Per averne diritto è necessario recarsi presso la sede della biblioteca e lasciarvi il nominativo e il numero di socio. Tutti i nominativi saranno, quindi, inviati alla Feltrinelli, la quale preparerà delle tessere personali che, quando pronte, saranno distribuite ai soci.

Convenzione con la Flog

Un'altra interessante iniziativa riguarda una convenzione stipulata dalla Società con la FLOG (Fondazione Lavoratori Officine Galileo). In base a questa convenzione la FLOG ha concesso in comodato, senza limiti di tempo, circa 5000 volumi alla Società. Questi volumi, già entrati in prestito,

sono a disposizione sia dei soci FLOG, sia di quelli della Società. Mentre questi ultimi possono accedere al prestito seguendo le consuete modalità, valide per tutti gli altri volumi, i primi hanno un incaricato della FLOG che fa da tramite tra la biblioteca e i soci FLOG per quanto riguarda la prenotazione dei libri e la loro riconsegna. I soci FLOG possono, inoltre, accedere a tutti i volumi facenti parte della biblioteca. L'iniziativa va inquadrata in un più generale progetto di scambi culturali tra la FLOG e la Società che promette nuovi, fecondi sviluppi.



Piero Nincheri - *Guerriero* (olio su tela) 1982.

A proposito del questionario...

Il 7 settembre sono stati inviati per posta, insieme al bollettino, 3106 questionari ad altrettanti soci e di questi ne sono stati riconsegnati, purtroppo, pochissimi. Vista la bassissima percentuale di ritorno non è, ovviamente, possibile usarne i risultati né a scopo orientativo né, tantomeno, a scopo applicativo.

Solo per correttezza e per dovere di cronaca vengono resi noti i pochi dati ottenuti.

La maggior parte delle persone che hanno risposto usufruiscono della biblioteca soprattutto per il prestito libri, per consultarli e per partecipare alle manifestazioni culturali. Una piccola parte dei soci viene per studiare o per frequentare i vari corsi.

Alcuni consigliano di potenziare le seguenti categorie: economia, narrativa, storia, saggistica, biografie di autori, filosofia, ecologia, psicologia, turismo, scienze sociali, arte. Altri, invece, suggeriscono l'acquisto di nuove riviste (scienze della politica, meccanica della precisione, ecologia, medicina, aggiornamenti sulle condizioni del Terzo Mondo).

Molti soci desidererebbero prendere parte a scambi culturali con persone straniere, partecipare a corsi di pittura, cucina, arredamento, bricolage, oppure frequentare lezioni di letteratura, psicologia, musica, storia dell'arte, divulgazione scientifica. Una minoranza vorrebbe che questi corsi si tenessero dopo cena.

Lo scarso risultato di questa iniziativa, presa peraltro dalla Società per venire incontro agli utenti, è, probabilmente, da addebitare agli stessi mezzi con cui si è cercato di concretizzarla. Certo le più semplici norme di ricerca vorrebbero l'utilizzo di preavviso, l'invio del questionario insieme ad una lettera di presentazione e, infine, ben tre solleciti. Ora, non solo non pretendevamo di fare una ricerca con valore scientifico, ma nemmeno le risorse a nostra disposizione ce lo permetterebbero. Cercheremo, comunque, di porre un rimedio sia cercando di rendere più partecipi gli utenti, sia ripetendo il questionario consegnandolo direttamente agli utenti nella sede della biblioteca.

Mostre:

Riviste illustrate dall'800 ai giorni nostri

Sempre nell'ambito delle iniziative della Società va menzionata la "Mostra di riviste illustrate dall'800 ai giorni nostri", tenutasi presso i locali della Polisportiva Sestese dal 13 al 16 Dicembre 1993. La mostra, organizzata dalla Polisportiva in collaborazione con la Società, che ha sia concesso i

materiali, sia messo a disposizione risorse umane, ha ottenuto un discreto successo: non solo sono state registrate circa 250 presenze in quattro giorni, ma molti cittadini hanno contribuito attivamente rendendo disponibili i loro materiali personali. La spontanea collaborazione non può che rappresentare uno stimolo a continuare su questa strada.

Corsi di lingue e di informatica

Anche quest'anno sono stati organizzati corsi di francese, inglese, spagnolo e di italiano per stranieri.

Moltissime sono state le richieste di iscrizione, tanto che si sono resi necessari diversi sdoppiamenti dei corsi.

Le lezioni di lingua sono iniziate i primi di Novembre e il loro termine è previsto per la fine del mese di Aprile 1994.

Sono stati organizzati tre livelli per la lingua francese e tedesca, quattro livelli per quella inglese e due per quella spagnola.

Da lunedì 10 Gennaio 1994, inoltre, è iniziato un corso di conversazione di lingua inglese, tenuto dalla prof.ssa Stephanie D'Urbano alle 17.30 con cadenza settimanale. Anche in questo caso il termine è previsto per la fine del mese di Aprile 1994.

Lo stesso successo ha avuto il corso di informatica, un corso che è stato quadruplicato tante erano le richieste. Tali corsi si tengono dal lunedì al giovedì con orari pomeridiani e serali.

Serate musicali

Si è, ormai, conclusa la prima parte del corso '93-'94, quest'anno dedicata alla storia del balletto. Le lezioni, che si sono concluse il 15 Dicembre 1993, sono riprese martedì 11 Gennaio 1994, sempre alle ore 21.00.

La seconda parte del corso sarà dedicata alla musica da camera, con la speranza di confermare il successo ottenuto in tutte le precedenti edizioni.

Enrico Caruso e Renato Brogi

La Società per la Biblioteca Circolante e l'Assessorato alla Cultura hanno promosso, nel Novembre del 1993, rispettivamente il 18 e il 20, due conversazioni con inserti musicali, a cura di Aldo Reggioli, su Enrico Caruso e Renato Brogi in occasione del 120° anniversario della loro nascita.

Le esecuzioni musicali sono state effettuate in collaborazione con l'Accademia Musicale di Santa Caterina di Sesto Fiorentino.

Donazioni

Vista la delusione espressa da alcuni soci per non aver trovato i libri da loro gentilmente donati è opportuno segnalare che il Consiglio della Società è libero di farne l'uso che ritiene opportuno e più utile ai fini della nostra Associazione.

Questo significa, onde evitare fraintendimenti, che le opere non considerate oggetto di interesse o di cui la Società dispone una pluralità di copie, possono venir cestinate.

Non perdendo di vista le problematiche ambientali e sociali, il tutto andrà a vantaggio del riciclaggio della carta. A questa doverosa specificazione segue il più sentito ringraziamento ai soci donatori di cui alleghiamo l'elenco dei nominativi qui di seguito:

Alinari F.lli, Accademia Olimpica Vicenza, Arrighetti Renzo, Botticelli Guido, Biondi Cristina, Banca Popolare di Faenza, Banco di Napoli, Bartoli Alberto, Cervini Fulvio, Cassa di Risparmio di Firenze, Comune di Firenze, Coop Liguria, Consorzio Coop Firenze, Camarri, D'Enrico F.,



Piero Nincheri - Cerimonia in S. Andrea (olio su tela) 1990.

ENEA, Fondo Monetario Internazionale, Fazzi Maria ed., Fondazione Hoechst, Faggi Roberto, Faenza musei int. cer., Flog, Gemmi Edgardo, Gigli Romano, Gruppo Gualdo, Kosmograph libreria, Lega Toscana Coop. e Mutue, Lupetti Carlo, La Soffitta galleria, Massoli Guido, Mazzanti e Rizzo, Minis. dei Beni Culturali, Montedison, Mancini Antonietta, Masi Filippo, Mannini Marcello, Newton Compton ed., Nardi Carlo, Nincheri Romano, Parenti Renato, Ponte Riv., Puliti Vasco, Regione Toscana, Ragionieri Piero, Riblet France Bargagli, Sipario Riv., Sacchi Lucia, Selenia Riv., Silvestri fam., Sotto Corona Egone, Selmi Rosa, Seat, Tredici Piero, Unicoop Firenze, Ulivelli Beatrice, Vanni Paolo, Zipoli fam.

Lotus

La Società per la Biblioteca Circolante ha acquistato per l'anno 1994 l'abbonamento alla rivista *Lotus*, rivista trimestrale di architettura. Sperando di venire, così, incontro alle richieste di tutti i fruitori della Biblioteca, cogliamo l'occasione per richiamare il comportamento degli utenti in merito alla deplorabile scomparsa di alcuni numeri delle riviste e all'irreperibilità, vogliamo credere momentanea, di diversi libri. A parte il costo, talvolta non irrilevante, del materiale scomparso, costo sostenuto grazie ai contributi dei soci, il tutto va a danno di tutti gli utenti della Biblioteca.

Un Socio scomparso

Il 20 Agosto 1993 è scomparso Franco Buti.

La sua prematura perdita, oltre a riempire di sgomento chi da tempo ne conosceva l'impegno profuso in qualità di cassiere della Società per la Biblioteca Circolante, ha suscitato rimpianto e profondo dolore fra quanti ne avevano potuto apprezzare il valore e le doti umane.

Ricordo di Anna Catelani

Nel 10° anniversario della morte di Anna Catelani, il Consiglio della Società per la Biblioteca Circolante di Sesto Fiorentino, ricorda con gratitudine la figura della socia scomparsa.

Profondamente legata alla nostra Associazione, Anna Catelani, nell'ottobre del 1982, in pieno possesso delle sue facoltà, decide di recarsi presso il notaio Sanfelice, Dott. Enzo Bittini di Sesto

Fiorentino, e di fare testamento a favore della Società per la Biblioteca.

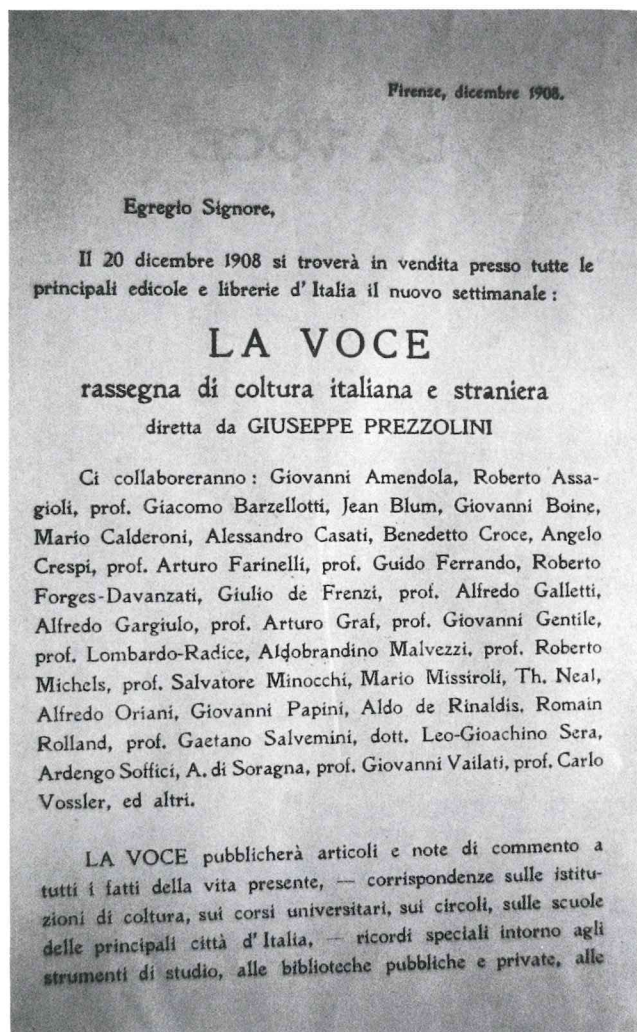
La nostra Associazione ricevette, così, alla sua morte, oltre ad una somma di denaro in contanti, la casa di proprietà della stessa sig.ra Catelani.

Il Consiglio della Società ha espresso, per questo gesto, in più occasioni alla defunta socia, la sua riconoscenza che rinnova oggi, in occasione del 10° anniversario della sua morte.

Rinnovo della carica di cassiere

Nella riunione di Consiglio del 20-09-1993 l'esattore Renzo Arrighetti è stato nominato anche cassiere in sostituzione dello scomparso Franco Buti.

Monica Eschini



Lettera di presentazione della rivista "La Voce" tratta dal volume "La Voce", Rusconi Editore, 1974.

Sala di lettura: aspettando "La Voce"

Un abbraccio corale è sempre un po' ambiguo. Indro Montanelli nell'intervista al direttore della prima rete Rai Demetrio Volcic, ha preso atto con un po' di "civetteria" di questa corale solidarietà, e al suo intervistatore ha detto: "Basta con la storia del mio dissenso con Berlusconi! La direzione di un giornale non è un evento straordinario; questo fatto rischia di annoiare gli ascoltatori".

Montanelli non ha mai amato i padroni e i loro salotti, anche se li ha accettati fino a quando non si scontravano con la sua autonomia e professionalità di grande giornalista. Figuriamoci con un padrone che vuol fare il capo politico e, per di più, un capo con le viscere cibernetiche.

Per un attimo ci siamo posti un interrogativo: se il Cavaliere non abbia un po' di ragione ad accusare Montanelli e Orlando di usare il fioretto in tempi di mitra. Forse l'impostazione editoriale e la veste grafica del loro giornale erano talmente sobri che a qualcuno dai gusti un po' forti sarà sfuggito. Senza dubbio è sfuggito per anni alla nostra amministrazione comunale.

"La Voce" uscirà ai primi di marzo, non ne siamo certi perché nel frattempo, mentre scriviamo, come tutti i lettori sanno, il governo ha dato le dimissioni, le camere sono sciolte, le elezioni si terranno il 27 marzo.

Forse la situazione indurrà la redazione e i finanziatori ad accelerare i tempi dell'uscita del nuovo quotidiano.

Di una cosa siamo certi: che il progetto è importante, sia per la forma della proprietà (aziendario diffuso) sia per l'impresa culturale che la sottintende. Ora il lungo sodalizio di Giuseppe Prezzolini e di Indro Montanelli avrà il suo epilogo: "La Voce" sarà di nuovo in "edicola" (1).

Luciano Arrighetti

Note

1. "L'Italia com'è oggi non ci piace". Questo pensiero di Giovanni Amendola è la sintesi scelta da Giuseppe Prezzolini alla fondazione de "La Voce", sintesi che riuscì ad amalgamare autori di discipline diverse, lontanissimi tra di loro per esperienza, cultura e idee. Dal 1908 al 1913 questa rivista fiorentina coi suoi collaboratori contribuì a sprovvincializzare l'Italia.

Recensioni

Gianni Conti, "...odiata Claudia ti amo..." Firenze, Morgana Edizioni, 1993

Gianni Conti fu nel 1984 fra i promotori di questa rivista, partecipando anche per alcuni anni alla vita della Società per la Biblioteca Circolante. Già allora si stavano ponendo i presupposti per la stesura di questo suo romanzo in chiave autobiografica, che adesso vede finalmente la luce in un'elegante pubblicazione di piccolo formato delle edizioni Morgana. Scorrendone le pagine, buttate giù in una prosa asciutta ed essenziale, mi sono venuti incontro volti e personaggi noti di una generazione che ha seguito di pochi anni la mia. Paolo, Stefano, Claudia e tanti altri vi sono narrati nei loro gesti quotidiani, se ne colgono i pensieri, si materializzano per le strade di questo paese ormai fatiscente, nelle piazze dei loro appuntamenti, portandosi dietro le ansie e i problemi di chi si appresta a scavalcare i quarant'anni e tenta un primo bilancio della propria vita.

È questo che nel romanzo fa anche l'autore, inseguendo l'ossessione di Claudia attraverso la sua attività di insegnante, le avventure sentimentali, gli incontri con gli amici fra appuntamenti mondani, il tavolo del poker, le vacanze esotiche, gli interessi culturali. Figli di un mondo che stava acquistando sicurezze sociali ed economiche maggiori rispetto a quelle avute dai loro padri, essi hanno vissuto gli anni della giovinezza in questa maniera, senza eccessivi affanni, ma con molti interrogativi da porsi ed a cui trovare una risposta. Rimasti in mezzo al guado, fra ciò che rappre-

sentarono gli ideali e le utopie del 68 e il disincanto della gioventù d'oggi, essi vivono l'eterna insicurezza della vita.

È ciò che accade anche all'autore, il quale vede sfocarsi quegli ideali e, con essi, avverte il trascorrere del tempo che, inesorabilmente, gli restringe l'orizzonte attorno a se, fino a non dargli altra alternativa che guardarsi dentro spietatamente.

Nel romanzo la sua esistenza è letta tutta in chiave psicologica, dove frustrazioni e slanci ideali e sentimentali divengono inquietudine, ansia, incertezza. A metà del cammino della propria vita sfumano i rapporti con la famiglia, restano sullo sfondo quegli con gli amici per lasciare il posto, solo ed esclusivamente, all'amore per le donne, vissuto in modo trasgressivo con l'allieva Simona, in modo complice con Nadia, guardando negli occhi Lucia, prima della fuga in Asia con Giulia, fino a Claudia che, sospesa fra sogno e realtà, diventerà la sua ossessione. Con questo romanzo, sua opera prima, Gianni Conti ha avuto la sincerità ed il coraggio di mettersi in discussione, operazione non sempre agevole quando si affidano alla penna le sofferse riflessioni di un bilancio esistenziale. Credo ci sia brillantemente riuscito.

Andrea Ballini

Marco Ciatti, **I codici miniati di Empoli** Firenze, Arti Grafiche Giorgi e Gambi, 1993

Recentemente è stato pubblicato dalle Arti grafiche Giorgi e Gambi con il contributo della Cassa di Ri-

sparmio di Firenze il catalogo sulla mostra dei codici miniati di Empoli, allestita nel maggio dello scorso anno con lo scopo di diffondere la conoscenza di questi insigni libri liturgici.

I codici miniati di Empoli sono dieci e tutti databili fra il XIII e il XVI secolo; ciò nonostante costituiscono un gruppo eterogeneo sia per i caratteri stilistici, sia per lo stato di conservazione.

Da quando Guido Carocci li schedò per la prima volta nel 1894 i dieci codici rappresentano una sezione del museo della Collegiata di S. Andrea, attualmente destinato solo ai settori della pittura e della scultura. Infatti, dopo una provvidenziale campagna di restauro promossa dalla dr. Rosanna Proto Pisani della Soprintendenza di Firenze, i codici di Empoli vengono per il momento conservati in deposito presso la Biblioteca Laurenziana in attesa di una restituzione all'ente proprietario e alla sede storica di appartenenza, che sarà possibile solo con l'ampliamento del museo.

Il progetto di ristrutturazione degli ambienti della Curia confinanti con l'attuale museo va visto come ampliamento del museo stesso, ma nonostante sia già stato ultimato da tempo, momentaneamente non può essere eseguito per mancanza di fondi.

Questo lascia pensare che occorrerà ancora del tempo per riportare i codici nel museo della Collegiata a cui appartengono. Intanto un primo passo è già stato compiuto con l'allestimento, sia pure a carattere temporaneo, di questa preziosa collezione di arte miniata.

Il catalogo sulla mostra è diviso

in due parti: la prima vuole essere una introduzione ai codici miniati di Empoli, la seconda consiste invece in una schedatura scientifica degli stessi codici curata da Marco Ciatti e accompagnata da una ricca documentazione fotografica.

La prima scheda del catalogo riguarda il MESSALE senza lettera di segnatura così definito poiché non è stato preso in considerazione dal Carocci vista l'antichità delle sue origini. Infatti l'autore del MESSALE è probabilmente un miniatore toscano attivo fra il 1270 e il 1280, di provenienza francescana e migrato a Empoli alla fine del '400 nel convento di S. Maria a Ripa.

La seconda scheda è quella del codice B) che insieme al C) e al D) rappresentano il nucleo più importante di tutta la collezione. Il GRADUALE, costituito dai codici B, C, D, è stato attribuito a Niccolò di Ser Sozzo di origine senese e la singolarità delle sue miniature è dovuta soprattutto ai colori sempre molto tenui, caldi e ben combinati fra loro secondo una tecnica molto simile a quella dei Lorenzetti.

Questo GRADUALE giunse ad Empoli solo nella seconda metà del '500, quando i Carmelitani si insediarono nel convento dei Santi Simone e Giuda a Corniola portando con sé i corali necessari per le funzioni liturgiche.

Il Codice E) è dedicato alle festività di S. Andrea ed è stato attribuito ad un miniatore della bottega di Gherardo e Monte di Giovanni che colloca scene e personaggi biblici nei paesaggi toscani bagnati dall'Arno. Infatti nell'episodio evangelico della "Chiamata degli Apostoli" che l'artista raffigura in capolettera, Cristo sembra scegliere i suoi discepoli proprio sulle sponde dell'Arno fra Brucianesi e Montelupo.

Dal Codice E) si passa ad un antifonario o Codice L) attribuito alla bottega di Polino di Bonaguida allievo di Giotto. L'importanza di questo corale è dovuta alla presenza di uno stemma che compare in basso nel fregio e raffigurante un leone rampante attribuito alla famiglia fiorentina Del Vigna alla quale inizialmente doveva appartenere il codice suddetto.

Successivamente vengono presentati nel catalogo della mostra i

codici O) e P), due antifonari commissionati da Ser Moriale di Giovanni Lupi ed eseguiti tra il 1444 e il 1446 da un certo Bartolomeo d'Antonio Varnucci. Le miniature figurate in questi codici sono tre: l'Ascensione, S. Giovanni Battista nel deserto, la Natività della Vergine e in ognuna di queste immagini la Ciardi-Dupré ha voluto riconoscere l'influenza dell'Angelico e del Masolino.

Sempre in ordine cronologico ci viene presentato nel Catalogo il GRADUALE DELLA VIGILIA DI NATALE o Codice V di estrema importanza poiché è legato alla personalità di Giovanni Roncancelli che aveva donato nel 1520 un "Leggio" in bronzo e ottone a forma d'aquila e attualmente custodito nel museo della Collegiata.

L'ultimo codice è contrassegnato dalla lettera Z) ed è noto anche come EVANGELARIO le cui miniature sono da attribuire ad un certo Boccardino. Questo codice è diverso dagli altri sia per le sue dimensioni ridotte, sia per la decorazione continua delle pagine riempite in fondo da medaglioni istoriati che sembrano separati rispetto alla decorazione dell'intera pagina.

Valentina Masoni

Michele Fatica, Il problema della mendicizia, Napoli, Liguori, 1992

Il tema delle istituzioni caritative ed assistenziali in età moderna e quello, strettamente connesso, del ruolo dei poveri e dei vagabondi nelle società preindustriali hanno incontrato in questi ultimi anni una grande fortuna tra gli storici. La fortuna di questi temi è un fatto europeo, come testimoniano gli studi di Bronislaw Geremek, forse il più grande specialista del settore (cfr. l'introduzione di F.M. Cataluccio a B. Geremek, *La stirpe di Caino, l'immagine dei vagabondi e dei poveri nelle letterature europee dal XV al XVII secolo*, Milano 1988), ma non c'è dubbio che la storiografia italiana si sia fortemente appassionata al tema, producendo numerosi, anche se non sempre validi, contributi. Nell'ambito di

questa ricca e frammentata bibliografia il volume di Michele Fatica, in parte basato su saggi già pubblicati in alcune riviste, si segnala soprattutto per la solidità d'impianto ed il notevole rigore analitico.

Il tema del volume è la repressione della mendicizia finalizzata a due obiettivi, l'accettazione da parte del povero del lavoro come obbligo morale e la utilizzazione del lavoro come strumento per la valorizzazione di terra e capitale. Secondo l'autore, che si richiama ad una vecchia intuizione marxiana e polemizza con le tesi di M. Foucault (pag. 44-45), il problema della mendicizia esplose drammaticamente solo a partire dal '500, quando le classi dirigenti europee, desiderose di ottenere forza-lavoro a buon mercato, iniziarono una sistematica operazione di rinchiudimento dei poveri in grandi strutture assistenziali, a metà tra la prigione e la fabbrica, allo scopo di trasformare le masse di non integrati in materiale umano da utilizzare nelle manifatture. Come scrive Fatica, il problema della mendicizia sarà risolto tra '700 e '800 quando *l'insistente opera di educazione attraverso il pulpito, la cattedra ed il confessionale, gli efficienti strumenti di intervento degli Stati moderni e la costruzione delle grandi manifatture centralizzate permetteranno da un lato di assorbire l'enorme popolazione eccedente, dall'altro di fare accogliere come un fatto normale la reclusione dentro le mura della fabbrica* (pag. 10). Indubbiamente la tesi proposta può apparire un po' schematica e forse eccessiva, ma bisogna riconoscere che essa è basata sullo studio estremamente accurato di alcune tappe di questo fenomeno di marginalizzazione dei poveri nel corso dell'età moderna. Nel corso dei primi tre capitoli Fatica analizza l'inizio del processo, il dibattito cinquecentesco tra i sostenitori della reclusione dei poveri e dell'istituzione di strutture assistenziali pubbliche e coloro che difendevano le vecchie forme caritative e davano un giudizio complessivamente positivo sul povero, vera immagine del Cristo. Nei capitoli quarto e quinto l'autore passa invece ad analizzare due concrete esperienze di creazione di strutture assistenziali che prevedevano la reclusione dei poveri ed il

loro inserimento nei processi produttivi, il tentativo di Innocenzo XII, che prese corpo a Roma nell'ultimo decennio del Seicento, e quello, contemporaneo, del duca di Modena. Entrambi i tentativi, ispirati da un analogo progetto attuato da gesuiti francesi e sostenuto da Luigi XVI, fallirono sul piano sostanziale, ma dimostrarono quanto fosse penetrata nei ceti dirigenti europei l'idea che *il lavoro sia il nuovo valore cui dovrebbe ispirarsi la condotta del povero e sia lo strumento attraverso il quale l'individuo asociale si socializzi, acquistando la virtù del timor di Dio, posta a fondamento del vivere civile* (pag. 203). L'ultimo capitolo analizza la posizione sul tema dell'economista settecentesco Genovesi, che in un certo senso chiuse il dibattito sostenendo, in pieno accordo con la cultura illuministica, che la soluzione del problema della mendicizia implicava non solo la reclusione dei poveri ma anche che questi producessero ricchezza a vantaggio della nazione. Il volume di Fatica appare, si è detto, estremamente solido e le sue analisi risultano esaurienti e condivisibili, anche se lo studio del tentativo di repressione della mendicizia attuato da Innocenzo XII avrebbe potuto essere arricchito dalla considerazione degli sviluppi successivi sulla base dei cospicui fondi documentari conservati all'Archivio di Stato di Roma. Anche la tesi interpretativa, basata sulla sottolineatura dei legami intercorrenti tra repressione della mendicizia e modernizzazione delle strutture economiche, sembra convincente. Si può semmai rilevare che una tesi interpretativa così "forte" richiederebbe lo studio di altri esempi di repressione della mendicizia al di là di quelli esaminati dall'autore, tutti appartenenti all'area fiamminga e italiana. In questo senso si può anche osservare che l'idea che lo sbocco del dibattito sulla povertà sia *la conquista da parte della cultura laica del concetto di lavoro e di divisione del lavoro come legge naturale, e del concetto di economicità di mercato come fine proprio di qualsiasi attività lavorativa* (pag. 35) avrebbe potuto essere maggiormente sviluppata di quanto non sia effettivamente nel testo esaminando più analiticamente le posizioni della

cultura illuministica, evidentemente non riducibili a quelle espresse da Genovesi nei suoi pur importanti scritti di economia.

Stefano Tabacchi

Norberto Bobbio, Franco Antonicelli, Ricordi e testimonianze, Torino, Bollati Boringhieri, 1992

Gli scritti di Norberto Bobbio dedicati alla figura di Franco Antonicelli sono stati raccolti dall'autore, con la collaborazione di Pietro Polito, in un volume pubblicato da Bollati Boringhieri. Si tratta di materiale in parte inedito o disperso, preceduto da una testimonianza significativamente intitolata "Una lunga amicizia".

Nato a Voghera il 15 novembre 1902, Antonicelli vive a Torino la sua formazione culturale e politica. Giovanissimo, insegna lettere al Liceo "D'Azeglio", dove incontra per la prima volta Bobbio ancora studente. Negli anni successivi entrambi diventano frequentatori del Caffè Rattazzi, luogo d'incontro di intellettuali invisi al regime, quali Augusto Monti, Leone Ginzburg, Cesare Pavese e Massimo Mila. Benedetto Croce costituisce per molti di loro un importante punto di riferimento per mantenere viva una opposizione morale al fascismo. Dal liberalismo di tipo crociano Antonicelli passa ben presto a una forma di liberalismo radicale per esercitare una più concreta azione politica. Piero Gobetti, conosciuto solo di sfuggita, lo influenza profondamente in questo senso. Bobbio rintraccia una forte presenza di "gobettismo" nel pensiero di Antonicelli non solo per il comune atteggiamento di fiducia assunto nei confronti del movimento operaio, ma anche, soprattutto, per la concezione etica della politica che caratterizza l'esperienza di entrambi. Diversamente dallo sfortunato teorico della "rivoluzione liberale", Antonicelli, dopo aver conosciuto il carcere, il confino, la dura lotta per la liberazione, che lo vede protagonista come Presidente del comitato di liberazione del Piemonte, avrà la possibilità di sviluppare l'idea di

una politica intesa come strumento di libertà e non di potere, battendosi fino all'ultimo (morirà il 6 novembre 1974), dai banchi del senato, per una democrazia non meramente formale.

Bobbio non si sofferma soltanto sull'uomo politico Antonicelli, abile saggista e oratore in grado di trascinare gli auditori. Ricorda più volte le conferenze organizzate al teatro Alfieri, la fondazione dell'Unione culturale e del Circolo della Resistenza, le attività di fotografo, di ritrattista e di regista dilettante. Ma è soprattutto l'Antonicelli uomo di lettere che Bobbio stima particolarmente degno di attenzione. Ottimo conoscitore della letteratura mondiale — si era laureato discutendo una tesi su François Villon — dà vita, durante gli anni trenta, presso l'editore-tipografo Carlo Frassinelli, alla celebre collana della "Biblioteca Europea" che introduce in Italia autori come Melville, O'Neil, Joyce, e Kafka. Nel 1942 fonda una propria casa editrice (la Francesco De Silva) e, assieme a Bobbio, sceglie di pubblicare alcuni saggi, non ancora tradotti, di Jacobi, un filosofo su cui Croce da tempo aveva diretto la sua attenzione.

La sua attività di critico letterario e filologo è conosciuta e apprezzata. Antonicelli scrive articoli e saggi su Carducci, D'Annunzio, Pascoli, Gozzano, Saba, Montale, Ungaretti, che solo in parte vengono pubblicati quando è ancora in vita. Nella sua vasta produzione letteraria, anche questa per lo più inedita, troviamo poesie elegiache, giocose, satiriche, cartoline, lettere, messaggi ricchi di giochi verbali e facezie, una raccolta di scritti brevi (*Il soldato di Lambessa*) e persino un libro per bambini (*Le parole turchine*).

Nel presentare l'eterogenea opera di Antonicelli, Bobbio non avverte la necessità di motivare i molteplici e talora contrastanti aspetti della sua personalità. Intende comunque sottolineare il forte rigore morale che caratterizzò ogni sua attività, dallo scrupolo filologico nel lavoro di critico, all'impegno severo nell'azione politica.

Elena Gremigni

Marguerite Duras, **Testi segreti**, Feltrinelli, Milano, varie edizioni: 1ª edz. ital. 1987, ultima edz. econ. 1993

Siamo da sempre abituati a pensare che dietro ciascuno di noi si celi qualcosa o qualcuno, migliore, possibilmente, di quello che mostriamo apertamente nella vita di ogni giorno. Un *altro* che abita vicino, talvolta in tranquillo condominio, altra volta in invadente coabitazione. Quando si cerca di descriverlo, però, questo *doppio* ci sfugge, perde di nitidezza e nascono subito problemi di autenticità: quanto sarà vero il doppio di facciata che ci viene narrato? Quanta la autopromozione, quanta la simulazione? Per esempio: chi ha mai creduto veramente al fanciullino del Pascoli? nessuno, spero. Marguerite Duras ci propone, in visione — letteraria, s'intende — un suo *doppio* tutto particolare. Il doppio della Duras non è un fanciullino, tutt'altro, è un maschio al quale la femmina impone il suo gioco erotico e al quale lancia una sfida tremenda: guardarlo mentre il suo sesso cerca di ergersi e di penetrare quello di lei, analizzarlo mentre giunge al parossismo del godimento, provocarlo fino ad inscenare un duello per dirgli alla fine: "Una notte dopo l'altra voi penetrate nell'oscurità del suo sesso, prendete quasi senza saperlo quella strada cieca". Del "suo" sesso, appunto: del sesso inconoscibile della donna, che partecipa al piacere e ne rimane estranea in un gioco straordinario cui pochissimi sono riusciti: lasciarsi guardare nell'atto più segreto, guardarsi penetrare dal corpo dell'uomo che si guarda a sua volta in un tragico gioco di specchi alla fine del quale, finito il piacere e riposto il pene nei pantaloni, pare che anche la vita finisca.

Tutto comincia in una casa su una altura di fronte ad "ampie immutabili vallate che si affacciano sul fiume", su uno sfondo immobile, come disegnato per la scena di un film. Qui due attori, un uomo e una donna, recitano il copione semplice dell'accoppiamento, ma l'attrice è anche la regista, la sceneggiatrice e la scenografa del film: i suoi fili invisibili muovono i protagonisti come fossero marionette, si calano

nei loro pensieri, nei loro brividi, conoscono il caldo e il freddo della loro pelle. La Duras ne misura la luce: "l'uomo sarebbe stato seduto nell'ombra" la donna non avrebbe potuto vedere perché "accecata dal fulgore dell'estate", poi ne stabilisce le posizioni, impone lo stop alle immagini; non si dimostra una regista qualsiasi: parla all'uomo consigliandolo sul da farsi: "guarderete la macchina come guardavate il mare, come guardavate il mare e i vetri e il cane e l'uccello tragico nel vento e le dune metalliche davanti alle onde"; e poi parla alla donna, che è lei stessa, sollecitandola a delle conclusioni da quello che ha visto e che ha voluto che l'uomo facesse: "lei sorride, dice che è la prima volta, che non sapeva, prima d'incontrarvi, che la morte si potesse vivere".

Gioco di sdoppiamenti difficilissimo che finora avevamo solo intravisto nelle pagine più vibranti delle *Mémoires d'Hadrien* della Yourcenar, l'altra Marguerite, della letteratura francese. Ma qui la scrittrice non si impossessa del corpo di un antico imperatore, qui il corpo dell'altro nasce nelle pieghe più recondite della sua mente, e vibra e al tempo stesso sfugge come un sogno o come un incubo, nella dimensione del sonno: "lei non ascolta, dorme".

Testi segreti (L'uomo seduto nel corridoio, L'uomo atlantico, La malattia della morte) è una lettura straordinaria e brevissima, lettura tagliente, particolarmente adatta ai più giovani che, forse solo loro, potranno apprezzare lo sconfinato candore, la perfetta moralità di una ricerca interiore.

Roberto Mancini

Gracchus Babeuf, **La guerra della Vandea e il Sistema di Spopolamento**, a cura di Reynald Secher e Jean-Joel Brégeon, Effedieffe, 1989.

"Ora, vi fu mai una guerra civile nella quale il partito in rivolta abbia praticato tanti orrori, tante crudeltà, tante uccisioni e tanti massacri come in Vandea? Oggi sembra li si sia dimenticati; e se ne può rintracciare il quadro spaventoso senza

sentire tutti i fremiti della natura e dell'umanità?" (Gracchus Babeuf)

Ad ovest della Francia, nella cattolicissima Vandea, territorio bellissimo, esteso per oltre 10.000 mq e con circa 800.000 abitanti, 200 anni fa si consumò il capitolo più vergognoso della nuova storia repubblicana: furono 200.000 tra "briganti", "ribelli", "controrivoluzionari", "bianchi", "traditori", "aristocratici", (appellativi con cui i "patrioti" repubblicani, indicavano gli insorti) ad essere massacrati in nome del credo rivoluzionario.

All'origine della democrazia repubblicana, fondamento della società democratica occidentale, vi fu un crimine contro l'umanità, il genocidio teorizzato, pianificato e realizzato di un popolo, oppure la Vandea è semplicemente il simbolo delle atrocità che si commettono in tutte le guerre civili?

Lo storico R. Secher, attualmente considerato il maggior specialista sull'argomento Vandea, lancia il primo *j'accuse* contro la Convenzione, con la pubblicazione di un libello del 1794 ("La guerra della Vandea e il sistema di spopolamento") firmato dall'insospettabile Gracchus Babeuf, il rivoluzionario repubblicano ritenuto il "padre del socialismo e protagonista di quella congiura degli uguali che gli costerà la condanna a morte nel 1797.

Le cause dello scatenamento dell'insurrezione della popolazione della Vandea, tra 1793 e 1794, sono note: da una parte la paura e la delusione degli abitanti di fronte alla perversità e al cinismo della rivoluzione alla quale, in un primo tempo avevano creduto, dall'altra amministratori nazionali e locali che vogliono ribaltare a qualunque prezzo i sistemi tradizionali di pensiero e di decisione, soggiogando le popolazioni ad una frenesia rivoluzionaria.

Carrier, il rappresentante della Convenzione, processato a Parigi alla fine del 1794, quando ormai la fase "giacobina" della Rivoluzione era stata superata e si avviava una "normalizzazione" del regime, accusato di abusi ed arbitri durante la repressione della Vandea, si compiacce di ripetere "Faremo della Francia un cimitero piuttosto che non rigenerarla a modo nostro e mancare lo scopo che ci siamo pro-

posti” (p. 41) e ribadiva come fosse “provato che il suolo della Francia non poteva nutrire tutti i suoi abitanti; e [fosse] necessario disfarsi della parte eccedente della popolazione senza di che non poteva esistere repubblica; bisognava cominciare con i preti, con i nobili, con i mercanti, con i banchieri, con i commercianti e così via” (p. 143).

Singolare è la posizione di Babeuf, rivoluzionario convinto, che riesce efficacemente a mostrare come lo svolgersi dei fatti dell’insurrezione vandeana e l’organizzazione del meccanismo della repressione si inseriscano perfettamente in una concezione di razionalizzazione e riorganizzazione della società e del territorio che può comportare nel nome del primato della dimensione politica, basata naturalmente sui valori umani astratti — *liberté, égalité, fraternité* — la necessità dello sterminio di una parte della stessa popolazione.

Babeuf, con un’opera che si distacca dal livello propagandistico della libellistica contemporanea, applicando il metodo di una genesi critica della rivoluzione storica riesce per primo ad individuare il movente delle azioni dei singoli esecutori della repressione, da Robespierre, nel sistema generale di governo, a Carrier, colui attraverso il quale doveva essere portato a termine il piano di spopolamento o “pulizia etnica” che non vedeva immuni donne e bambini, con metodi che nulla hanno da invidiare ai regimi totalitari del nostro secolo.

Oggi, dopo duecento anni dall’evento, il muro dell’omertà è crollato, questi furono i frutti del Terrore, cui tennero dietro la corruzione di Termidoro e le guerre e le ruberie del regime bonapartista. La storiografia, con le deduzioni di Secher (documentate nell’introduzione, presentazione, cronologia, bibliografia e note del libro) ha riscoperto i rapporti inviati a Parigi dagli incaricati dello sterminio. Ci sono i documenti, le testimonianze, i decreti: il massacro dei vandeani fu votato, pianificato, realizzato dal governo rivoluzionario: anche questo fu la Rivoluzione francese.

Maria Luisa Ugolotti

Fausto Coen, Italiani ed Ebrei: come eravamo — Le leggi razziali del 1938, Genova, Marietti, 1988

Ho letto recentemente un libro, edito nel 1988, del quale ritengo sia importante parlare perché tratta di un argomento tornato, anche se non nei termini drammatici di quel periodo, prepotentemente, e violentemente, di moda: l’antisemitismo. Il libro è “Italiani ed Ebrei come eravamo — Le leggi razziali del 1938” di Fausto Coen, giornalista

che ha diretto per circa vent’anni il quotidiano “Paese Sera”, edito da Marietti.

I “provvedimenti per la difesa della razza italiana” emanati dal fascismo nel novembre 1938 sulla scia dell’alleato tedesco, rappresentano certamente una delle pagine più buie della storia d’Italia. Con un Regio Decreto Legge di ventinove articoli, il n° 1728, i circa cinquantamila ebrei italiani divennero, da un giorno all’altro, cittadini di seconda classe; è importantissimi



Piero Nincheri - Tentazione (tempera e gessetti colorati) 1987.

mo che testi che parlano di questo tema tornino sugli scaffali delle librerie come monito "a non dimenticare". (qualcuno sta riproponendo tesi che negano addirittura l'olocausto, i campi di concentramento, le camere a gas,....).

"La mattina dell'11 novembre 1938 — era un venerdì — tutti i giornali della Penisola recavano un vistoso titolo a nove colonne: — Le leggi per la difesa della razza approvata dal Consiglio dei Ministri —. Ripensando al risveglio, per gli ebrei drammatico, di quel giorno, vengono alla mente le prime righe della *Metamorfosi* di Franz Kafka: — Una mattina Gregorio Sansa, destatosi da sogni inquieti, si trovò mutato in un insetto mostruoso —".

L'autore limita la sua attenzione a ciò che accade nell'anno 1938 ripercorrendo però, brevemente, i piccoli e grandi episodi, li chiama i "numerose segnali sinistri", che dal 1934 fecero salire la febbre antisemita. Il 14 luglio del '38 venne poi pubblicato sui giornali il testo del "Manifesto della razza" (in appendice al libro) terribile premessa alle leggi antiebraiche del novembre successivo. Questo "manifesto", redatto quasi interamente da Mussolini, fu attribuito ad un gruppo di studiosi in campo medico e biologico (dei quali solo un paio di fama nazionale).

Il libro è diviso in quattro capitoli che partendo "dall'irresistibile ascesa dei provvedimenti antiebraici", passa per le reazioni degli ebrei, tra le quali colpisce quella dell'editore modenese Angelo Fortunato Formiggini che, sconvolto dalle "leggi per la difesa della razza", "si trovò — come scrisse su un libro pubblicato postumo — a non essere più italiano", si gettò dalla torre della Ghirlandina nella sua Modena; quindi il testo analizza brevemente le reazioni "degli altri durante la bufera" (la chiesa cattolica, gli Stati esteri) e conclude con quel che accadde dopo (dall'incrinatura del consenso fino allo sterminio). Nell'ultimo capitolo Coen scrive che "l'efferatezza di cui gli ebrei sono stati vittime dal '43 al '45 ha sbiadito, allontanato e rimosso quasi le leggi fasciste sulla razza di cinque anni prima, addirittura creando imbarazzo e ritegno perfino in chi oggi

le ricorda. Così che sembra irriverente se non addirittura blasfemo — verso le vittime delle camere a gas o delle torture — esprimere sdegno o compassione sulle ben diverse sofferenze morali e materiali che il regime fascista nel '38 inflisse agli ebrei italiani. Questo "complesso probabilmente ha influito anche sulla disattenzione degli storici, dei politologi, dei saggi sugli avvenimenti del '38".

Tra le cinque interessantissime appendici, tutte pubblicate nel 1938, che completano il volume, segnalo la n° 4 "Nell'ora della prova" di Dante Lattes, un appello a resistere, dal finale "biblico", agli Ebrei d'Italia.

Fabrizio Biagi

Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500, a cura di Luciano Bellosi, Milano, Electa, 1993

Il catalogo della recente mostra senese dedicata a Francesco di Giorgio Martini (Siena, chiesa di Sant'Agostino, 25 aprile-31 luglio 1993), si avvale di numerosi contributi critici volti a far nuova luce su una delle personalità più enigmatiche del Rinascimento italiano.

Francesco di Giorgio, detto dai contemporanei "maestro" e "ingegnere", termine usato per definire l'architetto, il matematico, il pittore, l'inventore, il trattatista, l'astrologo e perfino l'alchimista, si applicò alle più disparate discipline mostrando di essere dotato di un intelletto di incredibile versatilità. Il catalogo si propone di tracciare in maniera più chiara e definita di quanto finora fatto il percorso artistico del senese, a cui finalmente viene restituito a pieno titolo un ruolo di primaria importanza fra i grandi della sua epoca. Benché legato alla sua città natale, di cui rivestì importanti cariche pubbliche, fu chiamato ad operare nei maggiori centri culturali del Rinascimento. Indubbia è la sua straordinaria capacità quale architetto di palazzi, chiese e fortificazioni, in grado di

risolvere i più difficili problemi tecnici con ardite soluzioni ingegneristiche. La sua attività di scultore, generalmente troppo trascurata, dimostra invece di poter stare allo stesso livello della produzione di artisti quali Donatello o il Pollaiuolo. In questo campo un notevole contributo è apportato dalla restituzione al nostro dei rilievi della *Deposizione* del Carmine di Venezia, della *Flagellazione* della Galleria Nazionale di Perugia, della *Discordia* del Victoria and Albert Museum e della Chigi-Saracini di Siena, in passato significativamente attribuiti al Verrocchio, a Bertoldo, o addirittura a Leonardo. In queste opere il Martini dimostra una incredibile sensibilità e maestria nel trattamento della materia, nell'impostazione spaziale della scena, nella resa espressiva delle figure e del movimento dove evidenti sono le suggestioni di Donatello e Pollaiuolo. Di notevole interesse la proposta di attribuire a Francesco di Giorgio il *Ritratto funebre di Mario Sozzini il Vecchio*, tradizionalmente ritenuto del Vecchietta, opera di grande forza espressiva e di estrema abilità tecnica.

Non del tutto precisato, nonostante le acute intuizioni critiche presenti nei saggi introduttivi, l'*excursus* pittorico di Francesco di Giorgio. L'esito qualitativamente discontinuo, e certi risultati non proprio felici della produzione dell'artista, spesso distratto dalla sua attività di architetto, sono stati motivo di riflessione sull'entità dell'intervento della bottega nella realizzazione effettiva delle opere. La complessa realtà della bottega rinascimentale, oggetto di approfonditi studi negli ultimi anni, può forse spiegare certa discrepanza del *corpus* di opere riferite a Francesco di Giorgio. All'artista senese, infatti, spetta l'invenzione di complessi schemi compositivi e iconografici, quella fortunata tipologia di bionda bellezza femminile, quasi una sigla dell'artista, ampiamente ripresa da pittori più giovani, che Neroccio di Barolomeo de' Landi, o il fantomatico "Fiduciario" non seppero tradurre in pittura. Di grande utilità e di indubbio interesse, la parte del catalogo dedicata ai pittori e all'ambiente culturale del Rinascimento senese contribuisce alla ricostruzio-

ne del vivace panorama artistico e culturale nel quale operò Francesco di Giorgio.

Il catalogo, pur non chiarendo del tutto certe problematiche relative ad una così complessa personalità, offre nuove visuali per lo studio di Francesco di Giorgio, e certo fornirà occasione di dibattiti ed ulteriori approfondimenti critici.

Roberta Barsanti

Paolo Maurensig, La variante di Lüneburg, ed. Adelphi, 1993

L'opera prima "La variante di Lüneburg" dello scrittore goriziano P. Maurensig, pubblicata dalla casa editrice Adelphi, ha riscosso un immediato successo per il numero di copie vendute e per gli interventi critici sulle pagine di giornali e riviste che questo romanzo ha provocato. Per comprendere i motivi di questo interesse occorre fare una riflessione: il successo di un libro non è di necessità indice del valore espressivo e statistico, in quanto l'affabulazione non è sempre in sintonia con gli schemi rappresentativi dei lettori destinatari, infatti alcune volte lo scrittore li supera, li stravolge, li reinventa, allora il libro rimane invenduto e polveroso su qualche scaffale finché un evento particolare non ripropone l'"attualità" dell'opera e così diviene oggetto di discussioni, di polemiche, di riduzioni teatrali e cinematografiche. È il destino di opere misconosciute, che vengono poi ristampate e divulgate, come il caso del dramma di U. Betti, *Corruzione al Palazzo di Giustizia*, venduto dalla Casa editrice Newton, al prezzo popolare di mille lire. È proprio il caso di benedire l'operazione "Mani pulite", se questa ha comportato in campo editoriale la riscoperta di un grande drammaturgo!

Viceversa non sempre un'opera commerciale deve essere di conseguenza un prodotto artisticamente mediocre, banale, di basso livello formale. Ci sono autori che sanno intuire le aspettative del pubblico e che, nel contempo, ritrovano una

quasi perfetta coincidenza dei moduli rappresentativi collettivi con la personale capacità inventiva. Questo tanto più spesso accade, quanto più un libro parla di altri libri, quanto più l'architettura dell'intreccio si avvale di generi narrativi ben diversi e ben amalgamati fra loro. "La variante di Lüneburg" ha avuto successo, in quanto unisce diversi generi come: poliziesco, biografico, psicologico, storico, di formazione; inoltre l'autore ha saputo catturare l'attenzione del lettore con il ricorso alla suspense, con la tecnica dell'analessi e prolessi per variare il tempo narrativo, con le allusioni, non saprei dire quanto involontarie, a situazioni e personaggi di altri libri e autori come Canetti, Eco, Borges, Levi. Nel montaggio narrativo ritengo che possano risultare macchinosi il troppo rapido passaggio dall'ionarrante Tabori, ebreo ex deportato e maestro di scacchi, al narratore esterno onnisciente e poi il ritorno brusco al secondo io-narrante Hans Mayer, discepolo di Tabori. Tra i personaggi l'alter ego narrativo di Tabori, l'antagonista, è Dieter Frisch, imprenditore viennese, ex comandante nazista del Lager di Bergen Belsen nella landa di Lüneburg e appassionato di scacchi, mentre possiamo definire aiutanti Boris Snabl e Strumpfel Lump; dopo essere stati entrambi compagni di prigionia di Tabori, il primo ne diventa autista e factotum, il secondo, che in prigionia gli aveva regalato una scacchiera cucita con pezze chiare e scure di stoffa grezza con 32 pedine ricavate da bottoni, vive a Vienna facendo il cenciolo e conosce il giovane Meyer in una birreria, frequentata da giocatori di scacchi, la stessa birreria in cui avviene il primo incontro tra Tabori e Mayer. L'umile scacchiera artigianale sarà quella consegnata come estremo viatico da Mayer a Frisch alla fine del viaggio sul rapido Monaco — Vienna, ove avviene l'incontro, si conclude la sfida, si emette la sentenza. L'esecuzione capitale di Frisch, ovvero il suicidio, avrà luogo nel labirinto del parco della sua villa il giorno dopo.

La trama si sviluppa intorno al tema dell'inchiesta, ma in realtà si tratta di un itinerario di formazione per Hans Mayer e di riscatto secon-

da volta e definitivamente, dal re-taglio della prigionia nel campo nazista. Il potere devastante, compromissorio del male, il pervertimento morale che riduce la vittima al ruolo di complice del carnefice è un punto nodale intorno al quale Maurensig costruisce la trama del suo romanzo; dice infatti Tabori: "Ciò che a volte mi stupiva era che l'odio stesso si fosse esaurito, e che al suo posto prendesse lentamente forma una sorta di assurda gratitudine..." (pag. 129), dello stesso tenore è la riflessione di Primo Levi nel romanzo "La tregua" quando ricorda la vita nel lager di Auschwitz: "La natura insanabile dell'offesa dilaga come un contagio. È una inesauribile fonte di male: spezza il corpo e l'anima dei sommersi, li spegne e li rende abietti". La sfida dei personaggi si proietta, dunque, sullo scenario più vasto della Storia e il gioco degli scacchi diventa il simbolo dell'esistenza umana e della circolarità del suo destino; in questo contesto la variante di Lüneburg non è soltanto una mossa strategica del nero per recuperare lo svantaggio iniziale rispetto al bianco, ma in una prospettiva di formazione spirituale è il segno di un percorso educativo atto a sviluppare i processi mentali in una direzione creativa e dinamica. Si giustifica così il lungo excursus biografico di Tabori fino ad arrivare alle estenuanti partite con Frisch, comandante del campo, e alla liberazione dalla prigionia. La sequenza descrittiva della scacchiera "del dolore", con cui Tabori fa esercitare Mayer, vuole sottolineare il momento formativo dell'iniziazione non solo agli scacchi ma anche alla vita con la comprensione del dolore cosmico. Il percorso circolare del romanzo (si inizia con la morte del persecutore e si conclude con la liberazione della vittima) potrebbe quindi rappresentare in via allegorica la ricerca della verità conseguita alla fine nel riuscire a "ritrovarsi" all'interno del proprio Io.

L'interesse che ha suscitato la pubblicazione del libro si può attribuire in buona parte all'indovinata unione tra il tono medio dello stile (frasi brevi, prevalenza di congiunzioni coordinate, lessico standard) e l'intreccio che affronta temi e motivi vicini alle dottrine orientali, assi-

milate dalla cultura occidentale e divulgate, anche a livello popolare, a partire dagli anni Settanta, basti pensare al fascino che le opere di H. Hesse, ispirate alle religioni e filosofie indiane, esercitano attualmente sui giovani lettori.

Angela Pagnanelli

Dal manoscritto al libro d'artista, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, 5 ottobre 1993; **Brasil: segni d'arte. Libri e video 1950-1993**, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, 16 ottobre-10 novembre 1993, Como, Grafiche Mariano, 1993.

Sede unica in Italia di esposizioni dedicate ai "libri d'artista" è la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, dove, grazie alla Direttrice Carla Guiducci Bonanni e alla responsabile del Dipartimento Stampe Artemisia Calcagni Abrami, la produzione artistico-libraria contemporanea è di casa. Le mostre qui recensite rappresentano due aspetti dell'impegno assunto dalla Biblioteca nei confronti dei libri d'artista: nel primo caso si attua un'operazione di continuità temporale che coinvolge l'aspetto conservativo del manufatto librario, mentre l'esposizione dedicata al Brasile diventa occasione di legame spaziale accorciando le distanze fisiche e mentali con un grande paese che, attraverso il confronto con la produzione libraria, ci sembra meno lontano. *Dal manoscritto al libro d'artista* ha offerto la opportunità per confermare che il libro d'artista, o il libro-oggetto, inteso come "pezzo unico" (o raro), trova la naturale collocazione in un luogo in cui sono conservati i pezzi unici del passato, con l'intento di preservare il piacere del libro nelle sue accezioni visive, tattili, culturali. In occasione dell'*Operazione Lavoisier*, condotta da Kiki Franceschi e Andrea Chiarantini, con lo scopo di produrre i libri d'artista con le "scorie" del lavoro di altri artisti, sono state esposte, con la collaborazione della Dottoressa Giovanna Lazzi del dipartimento Manoscritti e Rari della Biblioteca, le unicità e rarità del passato legate senza solu-

zione di continuità a quelle contemporanee. Dal *Sacramentario* della Scuola di Treviri del X secolo (Banco Rari 231) fino al *Pinocchio Triangolare* di Vinicio Berti (F. D.), passando per il fulgido *Offiziolo Visconti* (Landau-Finally 22), raffinato prodotto cortese dell'"Ouvraige de Lombardie", dall'affascinante *Breviarium Praedicatorum* (Banco Rari 310), chiosato con minuta scrittura dal Savonarola, alla curiosa *Bicchierografia* di Giovanni Maggi (Cl. XVIII, 10), rassegna di bicchieri delle più svariate fogge, il libro d'artista contemporaneo mostra di ben legarsi con i manoscritti del passato per le qualità di unicità, di ricerca dei valori espressivi ed estetici sottesi alla composizione della pagina e di esaltazione dei valori tattili che fanno del libro un oggetto di affezione. Questo filo conduttore è presente anche nella mostra *Brasil: segni d'arte. Libri e video 1950-1993*, che giunge a Firenze, dopo le tappe di Venezia (Fondazione Querini Stampalia) e di Milano (Biblioteca Nazionale Braidense), per concludersi poi a Palazzo Pamphili a Roma (dal 18 novembre al 18 dicembre). Anche il catalogo, curato da Lucilla Saccà e sponsorizzato, tra gli altri, dalle Cartiere Miliani di Fabriano, è in linea con lo spirito della rassegna: la massima cura del dettaglio, la qualità del materiale e la geniale copertina-manifesto, realizzata dal fotografo brasiliano Roberto Cecato, ne fanno un pezzo per bibliofili. Gli intenti della pubblicazione vanno però ben oltre: il catalogo, corredato da una puntuale ed aggiornata bibliografia si propone come un utile strumento per la conoscenza delle tendenze artistiche brasiliane. Nella prefazione il bibliofilo Josè Mindlin riconosce al libro-oggetto la capacità di catturare l'attenzione dell'osservatore verso la "forma-libro", al di là del piacere intellettuale del testo. Un'operazione, dunque, simile a quella dei libri per bambini in cui vengono messi in campo altri aspetti percettivi della realtà diversi dalla semplice lettura. Anche nella sua realizzazione il libro-oggetto si ispira al libro per bambini. I colorati *Gibis* di Colares con forme geometriche ritagliate, l'*Objetos Poemas* di Plaza, grande

e vivace pieghevole con pagine tridimensionali, sembrano darcene conferma. Altri artisti, come Flavia Ribeiro e Fernanda Gomes, preferiscono l'uso dei più svariati materiali: vetri, metalli, asfalto. Ironica, invece, è l'interpretazione di Hamburger: *Biscoito final* è un libro con le pagine di pane azimo. Infine, con la collaborazione della Mediateca Regionale, uno spazio particolare è stato riservato ai video d'artista. Strumento di diffusione e documentazione del lavoro degli artisti brasiliani, la serie presentata (prodotta dal Comune di Rio de Janeiro) è già ospitata nelle raccolte dei maggiori musei mondiali, il MOMA di New York e il Beaubourg di Parigi.

Monica Zanfini

L. Forssell, *Poesie*, Firenze, Passigli, 1990

La sera del 2 ottobre 1993 è stato conferito il Premio Internazionale di Poesia "Dino Campana" a un prestigioso poeta svedese, Lars Forssell, di cui il lettore italiano può leggere il bellissimo libro *Poesie* (Firenze, Passigli, 1990), a cura di Giacomo Oreglia e con una scelta di testi a cura di Mario Luzi.

La manifestazione, avvenuta nel "Teatro degli animosi" di Marradi, ha avuto inizio con una conferenza del professore dell'Università di Murcia (Spagna) Pedro Luis Ladrón de Guevara, sul tema: "Luce e colori nella poesia di Campana". Dopo alcune parole di Sergio Zavoli, Mario Luzi presentava il vincitore del premio illustrando le sue grandi qualità poetiche. Successivamente si è assistito al momento più bello e suggestivo della serata: Luzi ha chiesto a Forssell di recitare alcune poesie in lingua originale mentre lui leggeva le traduzioni in italiano. È stato un privilegio vedere i due grandi poeti, rappresentanti di paesi tanto diversi, formare un'unica voce, grazie alla forza viva del testo poetico. Tra i poemi letti, ricordiamo *L'estate svedese*, dove il poeta diventa coscienza di una società ricca che continua a fabbricare e ven-

dere armi che serviranno ad uccidere uomini sconosciuti: "Conosci il paese dove fiorisce il cannone? / Conosci il paese? Conosci quel paese? / Si chiama Svezia, si trova presso Bofors / E si arrostitisce al sole / Mentre l'acciaio svedese morde all'estero / E lascia il marchio indelebile delle pallottole / Nella pelle degli altri..."

Le poesie di Forssell si costruiscono utilizzando, come strumento fondamentale, la similitudine, la metafora. C'è nella sua poesia una certa dualità creata dai due piani convergenti che servono al poeta per paragonare o mettere a confronto due diversi aspetti: il primo, formato dalla capacità di sentire e percepire la realtà esterna; il secondo, dovuto alle connessioni ed ai confronti a cui afferiscono tali percezioni. In questo modo la prigionia dell'uomo risalta di fronte ai monti verdi, o di fronte alla libertà conquistata da altri uomini: "E tu, che non sei libera, / ed io, che non son libero, / sappiamo che essi conoscono la libertà / se libertà è invisibilità / e la felicità, se felicità / è acqua aperta senza rischi / e senza tempo, e senza dimora...". All'interno di tale similitudine il naufragio e il mare servono ad evocare la morte, e il passato diviene un animale che non sopporta più la luce del giorno e che appare soltanto nell'ombra del buio.

Non è strana simile concezione metaforica della poesia, se consideriamo che per Lars anche la vita è tale: "Vita / È per lo più una metafora / per lo più come un 'come'".

Forssell è un poeta preoccupato soprattutto della libertà, della morte e dell'amore, ma nessuno di questi motivi si presenta in modo autonomo dagli altri perché tutto è collegato: "C'è una vita che inizia una morte. / Tu esisti, o amata, / una morte che inizia".

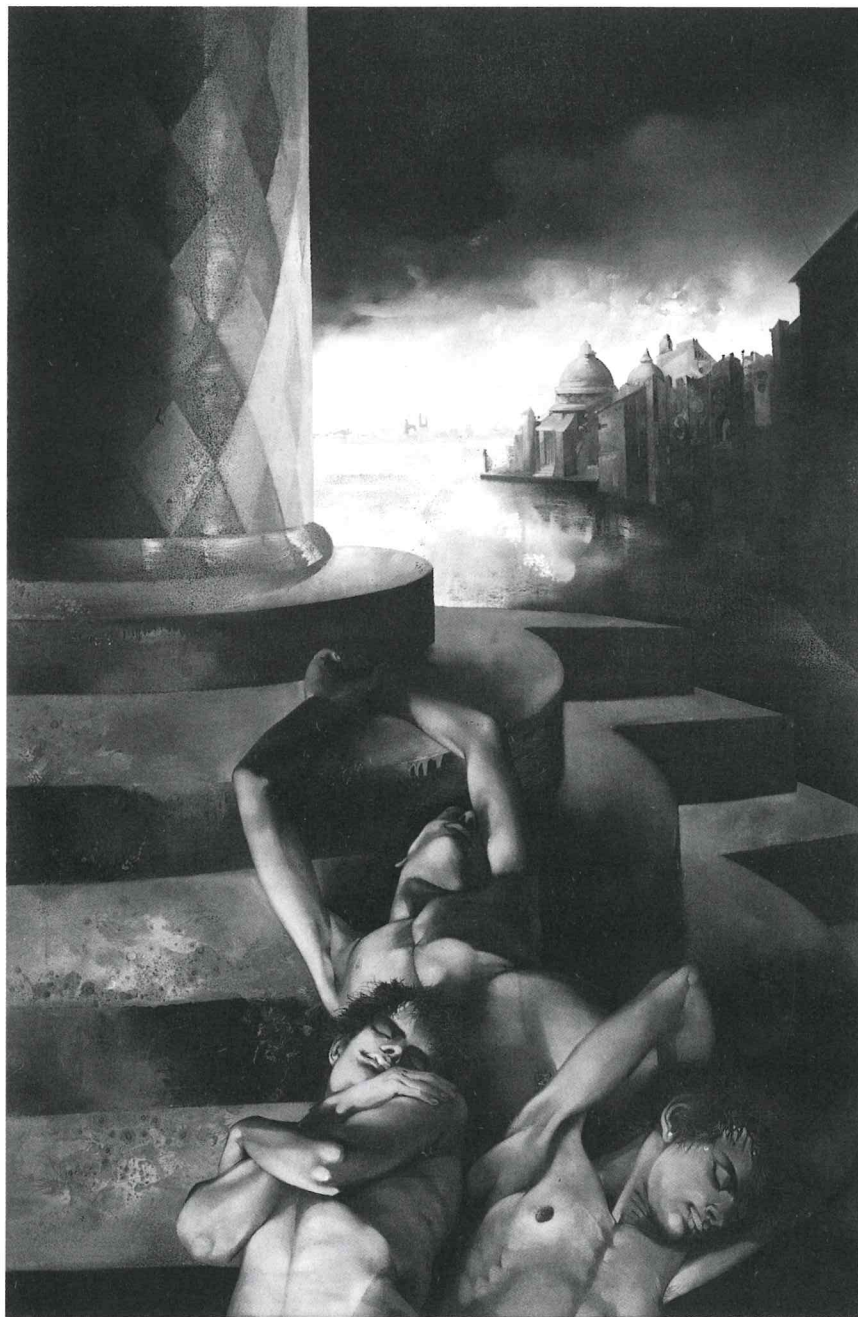
Come cerchi nell'acqua, tre sono gli elementi che costituiscono il rapporto amoroso: l'amore, la nostalgia e l'oblio. Il primo è il più piccolo, contrariamente all'oblio, che quasi non ha limiti: "Il primo stretto cerchio si chiama amore / Il secondo, crescente, è la nostalgia / Il terzo, appena distinguibile / così lontano da dove è caduto, / è l'oblio / che esiste ma si discerne appena". L'impossibilità di dimenticare

il passato farà del sentimento della nostalgia un elemento determinante, in quanto il poeta riesce ad avere "nostalgia della nostalgia".

Traspare in questa poesia un sottile pessimismo ("L'uomo esiste nell'uomo / ma io non lo vedo") che fa sorgere nel poeta il desiderio di rinunciare ai segni, e di fuggire. È vero che, alla fine, rimane la parola, ma col tempo lo invade la paura

e l'angoscia di non trovare le parole essenziali, precise; il poeta stanco, deluso, avrà la sensazione che, dopo tutto, anche le parole abbiano perso il loro valore: "Mi mancano le parole giuste / per il mio inferno immaginario / (ma dopo non è necessaria nessuna parola / e nulla ha la pretesa di essere detto)".

Pedro Luis Ladrón de Guevara



Piero Nincheri - Laguna (olio su tela) 1990.

G. Magherini, La sindrome di Stendhal, Firenze, Ponte alle Grazie, 1989 [619.89 MAG]

Giunto già alla seconda edizione (Feltrinelli, 1992), e tradotto in francese e spagnolo, il libro della Magherini nasce dalla diretta osservazione di turisti stranieri giunti all'Arcispedale di Santa Maria Nuova di Firenze in preda a scompensi psichici acuti, la cosiddetta "sindrome di Stendhal" (espressione coniata appunto sulla base delle emozioni provate dallo scrittore francese in occasione di visite a città d'arte).

Il taglio scientifico della trattazione, che ripercorre in abbrivio la tradizione del viaggio in Italia, coniuga con acutezza direttrici culturali diverse: l'analisi dei casi clinici, infatti, oltre a tradursi in critica del turismo organizzato — che inesorabilmente abbandona a se stesso chi "cade sul campo" — si fa anche partecipato racconto di vicende biografiche segnate da un'esperienza estetica che, nella visione di un quadro così come nella fruizione di atmosfere, determina l'infrangersi di già fragili equilibri mentali. C.G.

M. Salabelle, Un assistente inaffidabile, Torino, Bollati Boringhieri, 1992 [853.914 SAL]

Filippo Giusgi, "che ha 19 anni, è alto m. 1.74, ed abita al numero 59 della Strada IV del Quartiere 21" di una città irrealistica ed anonima, è l'assistente dello zio Mariano, venditore di cappelli. Licenziato dal congiunto, che si nutre — insieme alla moglie Matilde — esclusivamente di crackers e di snacks, Filippo, autore ognora frustrato, passa da un impiego all'altro: scrittore a comando prima, collaudatore di materassi poi, diviene infine investigatore, costretto ad indagare sul duplice omicidio di cui lo zio si era reso colpevole.

Presentato in anteprima da *Millelibri* (n. 51), definito "stralunato divertissement kafkiano", il romanzo d'esordio di Maurizio Salabelle — di cui è comparso un racconto in *Narratori delle riserve* (Feltrinelli, 1992), a cura di Gianni Celati — è condotto sui toni dell'assurdo, ed assembla, con esiti narrativi gradevoli seppur alterni — una vena comica paradossale ad elementi del racconto nero C.G.

B. Yoshimoto, N.P., Milano, Feltrinelli, 1992 [895-635 YOS]

Banana Yoshimoto, giapponese, affacciata alla ribalta del mercato editoriale nel 1986 con *Moonlight Shadow*, e già autrice di diversi romanzi non ancora tradotti in Italia, nonché di *Kitchen* (Feltrinelli, 1988), racconta nel più recente *N.P.* le vicende di quattro giovani, attratti e condizionati dalle pagine di un racconto incompiuto. La disarmante ed essenziale descrizione dei personaggi — che rifugge dalle strette introspezioni psicologiche — riesce a neutralizzare lo scabroso motivo dell'amore trasgressivo (insito nel rapporto tra padre e figlia prima, e tra fratello e sorella poi) e, aggiungendo sprazzi poetici ad una abile costruzione della narrazione, tiene il lettore fino alla fine di un libro, che — anche soltanto a tratti — conferma le doti di una scrittrice precoce. C.G.

E. Detti, Le carte rosa. Storia del fotoromanzo e della narrativa popolare, Firenze, La Nuova Italia, 1990 [80/2387]

Il testo ripercorre la storia del romanzo "rosa": dalla *Pamela* di Richardson (1739), alle prove italiane di Mastriani, dell'Invernizio, della Serao, e delle celebri Liala e Delly, autori antesignani tutti — e i primi ancora compromessi con il romanzo ottocentesco — della ancora oggi attiva Barbara Cartland. Analizzando le variazioni di linguaggio occorrenti nei confronti dell'ambiente sociale e della funzione del personaggio, Detti indaga i motivi di un successo ininterrotto, impostando — se non sviluppando appieno — il rapporto dialettico tra narrativa popolare e cultura. Dal fenomeno della pubblicazione a dispense alla comparsa dei cineromanzi e dei fotoromanzi (che propongono peculiari rivisitazioni dei *Promessi Sposi*, così come assorbono elementi tipici del neorealismo, attraendo nella propria orbita anche attori, soggettisti e sceneggiatori celebri), egli giunge — attraverso un vasto ed interessante repertorio di immagini — fino agli anni '80, ossia al successo della collana Harmony, e dunque ai nostri tempi, per concludere con la constatazione, che — vista la ripresa di vendite nel settore — "il 'rosa' è ancora un impero". C.G.

Sebastiano Vassalli, Marco e Mattio, Torino, Einaudi, 1992, [853.914 VAS]

Zoldo, piccolo paese del Bellunese, fra la fine del Settecento e i primi anni dell'Ottocento, fa da sfondo a questo suggestivo romanzo di Sebastiano Vassalli; certo gli avvenimenti dell'epoca, ben poche ripercussioni hanno su Zoldo, dove veri dominatori incontrastati nel corso dei secoli rimangono la fama e le malattie. Protagonisti del romanzo, Mattio Lovat, figlio del ciabattino, e Don Marco, ossia l'"Ebreo errante", sono i campioni del bene e del male e i loro destini si incrociano fatalmente e indissolubilmente a Zoldo. Mattio, colpito da pellagra si crederà nuovo Salvatore dell'umanità, nuovo agnello da immolare per i peccati degli uomini, e il suo eroico coraggioso tentativo di autocrocefissione per salvare l'umanità avrà come unico risultato il suo ricovero nel manicomio dell'isola di San Servolo, davanti a Venezia. Nell'isola Mattio ritrova il misterioso Don Marco condannato a vivere attraverso i secoli, a cui concederà finalmente il permesso di morire. Vassalli riprende il tema già affrontato nella *Notte della cometa*: la follia, follia che rende capaci anche i miti dei più eroici gesti. R.B.

Antonia S. Byatt, Possessione. Una storia romantica, Torino, Einaudi, 1992, [823.914 BYA]

Un giovane ricercatore inglese, Roland Michell, casualmente ritrova in un libro appartenuto ad un famoso poeta vittoriano, due minute di una lettera indirizzata ad una misteriosa signora. Roland tiene segreta la scoperta ai suoi superiori universitari e con il prezioso aiuto di una giovane studiosa, Maud Bailey, riesce a ricostruire l'appassionante "storia romantica" che vede coinvolti il poeta e una erudita poetessa. A ricreare l'atmosfera della vittoriana storia d'amore contribuisce l'inserimento nella narrazione di brani poetici, epistolari e diaristici dell'epoca, talora forse un po' eccessivi numericamente. Al confronto con i personaggi del passato, stupendamente evocati, sembrano più sfocati quelli del presente, ma tutti, indistintamente sono preda di "possessioni" amorose, o letterarie. Il ritmo narrativo, quasi da thriller poliziesco, i colpi di scena, il finale imprevedibile rendono difficile al lettore separarsi dal romanzo. R.B.

