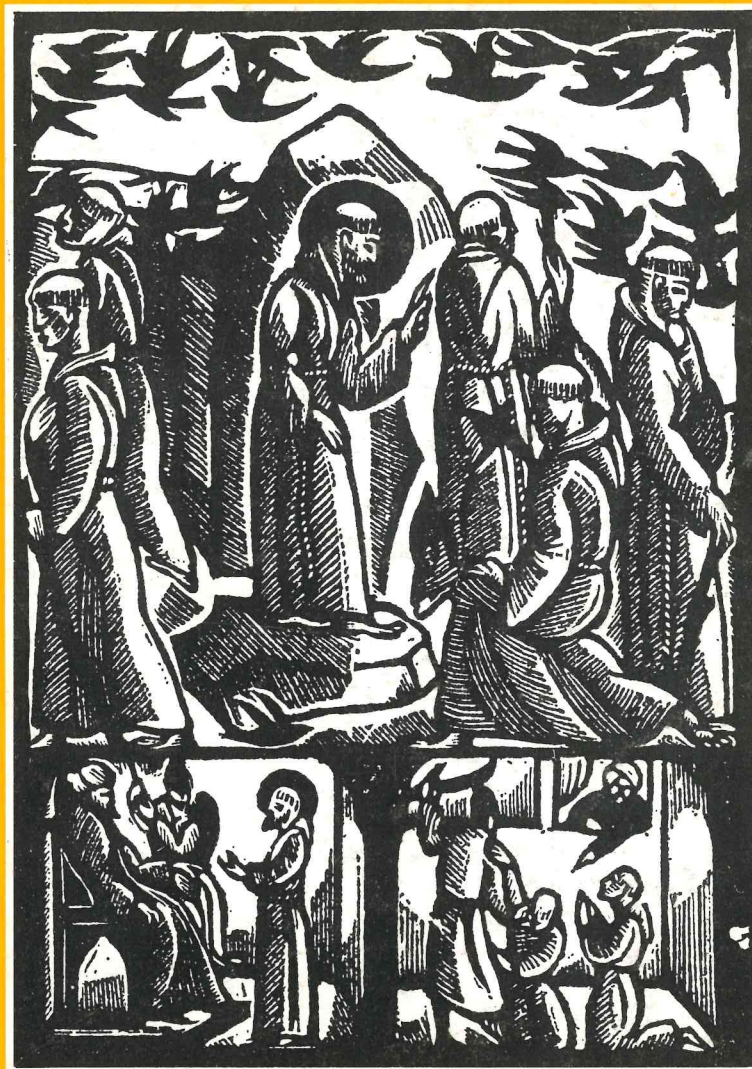


milleottocentosessantanove

bollettino

a cura della società per la biblioteca circolante

sesto fiorentino



n. 3-4



MDCCCLXIX

Presidente
Claudio Berti

Direttore responsabile
Paola Morini

Direttore
Francesco De Simone

Redazione
Luciano Arrighetti, Andrea Ballini,
Alessandro Borsotti, Raffaele
Ceppari, Gianni Conti, Lucia
Conti, Simone Gentili

Progetto grafico e impaginazione
Sandra Buti, Mauro Landi

*Hanno collaborato alla
redazione di questo numero:*
Celso Banchelli, Chiara Bartoletti,
Enio Bini, Luciano Cianchi, Enzo
Conti, Brunello Danti, Alvo Dolfi,
Laura Lucchesi, Giorgio Luti,
Marcello Mannini, Andrea Moracci,
Carlo Nardi, Mario Olmi, Giorgio
Parenti, Gino Prucher, Piero
Tredici, Alberto Tronconi, Paolo
Vannini

In copertina
Pietro Parigi
Xilografia da Vita e poesia di San
Francesco

Redazione:
Via Gramsci, 282
Sesto Fiorentino
Tel. 449.03.54

Fotocomposizione:
Saffe S.r.l.
Sesto Fiorentino (Firenze)

Stampa:
Tip. Alba
Sesto Fiorentino
Finito di stampare Aprile 87

Dicembre 1986 - Gennaio 1987
numeri 3-4

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

**Con il patrocinio
dell'Amministrazione Comunale di
Sesto Fiorentino**

LA SCOMPARSA DI LEONARDO GINORI LISCI

Il marchese Leonardo Ginori Lisci, uomo di grande cultura e di elevata sensibilità umana, è morto il 26 marzo scorso all'età di 78 anni.

Il Consiglio direttivo della Società per la Biblioteca, mentre esprime i sensi del suo più vivo cordoglio ai familiari per la sua scomparsa, ricorda con grande e affettuosa simpatia l'uomo, lo storico, il letterato, legato profondamente al nostro comune. Sono note infatti le vicende storiche che hanno visto la sua famiglia fra i protagonisti principali dello sviluppo industriale della nostra città fin dal '700, epoca in cui fu data vita alla celebre Manifattura di Doccia, la cui produzione di porcellane e di maioliche ha reso famoso nel mondo il nome Ginori.

Ma non possiamo non ricordare in questa occasione i legami del marchese Ginori con le istituzioni culturali del nostro comune e in particolare con la nostra biblioteca.

Fu fra i primi a dare la sua adesione alla nostra associazione che lo annovera, per i suoi meriti, per le sue qualità umane e culturali, per le sue opere volte a favorirne lo sviluppo, fra i suoi soci benemeriti.

I rapporti col nostro sodalizio non furono mai interrotti ed, occasionalmente, anche negli ultimi tempi, malgrado i suoi numerosissimi impegni, veniva a farci visita e a donarci alcune delle sue opere più pregevoli.

Il numero scorso del nostro bollettino ha ospitato un suo scritto in cui egli rievoca, con rara sensibilità di storico e di letterato, momenti e vicende della vita e della storia dei suoi antenati, il cui nome è legato allo sviluppo della Manifattura di Doccia.

milleottocentosessantano

bollettino

a cura della società per la biblioteca circolante

sesto fiorentino

Dicembre 1986
Gennaio 1987

Numero 3-4 - Autorizzazione del Tribunale di Firenze n° 3297 del 19 gennaio 1985

Sommario

- Poesia
- 2 **Nel «magma» della poesia: l'opera di Mario Luzi**
Giorgio Luti
- Arte
- 7 **Pietro Parigi incisore**
Chiara Bartoletti
- Filosofia
- 10 **Diogene e il Quarto Vangelo: un'ipotesi per l'interpretazione della scena dell'Ecce homo**
Carlo Nardi
- Storia locale
- 14 **La Madonna della Coculia**
Marcello Mannini
- In fondo allo scaffale
- 18 **Notizie di teatro dai Diarii di Marino Sanudo**
Andrea Moracci
- Storia
- 21 **L'insegnamento ed una nuova immagine della storia**
Gianni Conti
- Interventi
- 26 **117 anni di attività di un libero sodalizio**
Luciano Arrighetti e Celso Banchelli
- Doccia
- 31 **Osservazioni alla variante del P.R.G.**
Scienza
- 32 **L'energia della discordia**
Luciano Cianchi
- Urbanistica
- 37 **Ricordo di Edoardo Detti e delle sue opere per Sesto Fiorentino**
Raffaele Ceppari
- Cinema
- 42 **L'opera lirica in cinema**
Giorgio Parenti
- Mostre
- 47 **Firenze e l'arte contemporanea: ipotesi e realtà**
Laura Lucchesi
- Notizie culturali
- 48 **Mostre a Sesto**
- 49 **Madonna del Piano**
Corrispondenza tra Sindaco e Rettore
- Attività della Biblioteca**
- 51 Notizie di oggi
Notizie di ieri
- 52 **Dino Cecchi bibliotecario**
Gino Prucher
- 54 **Recensioni**
A cura di: Claudio Berti, Simone Gentili e Alberto Tronconi



MDCCCLXIX

Nel «magma» della poesia: l'opera di Mario Luzi

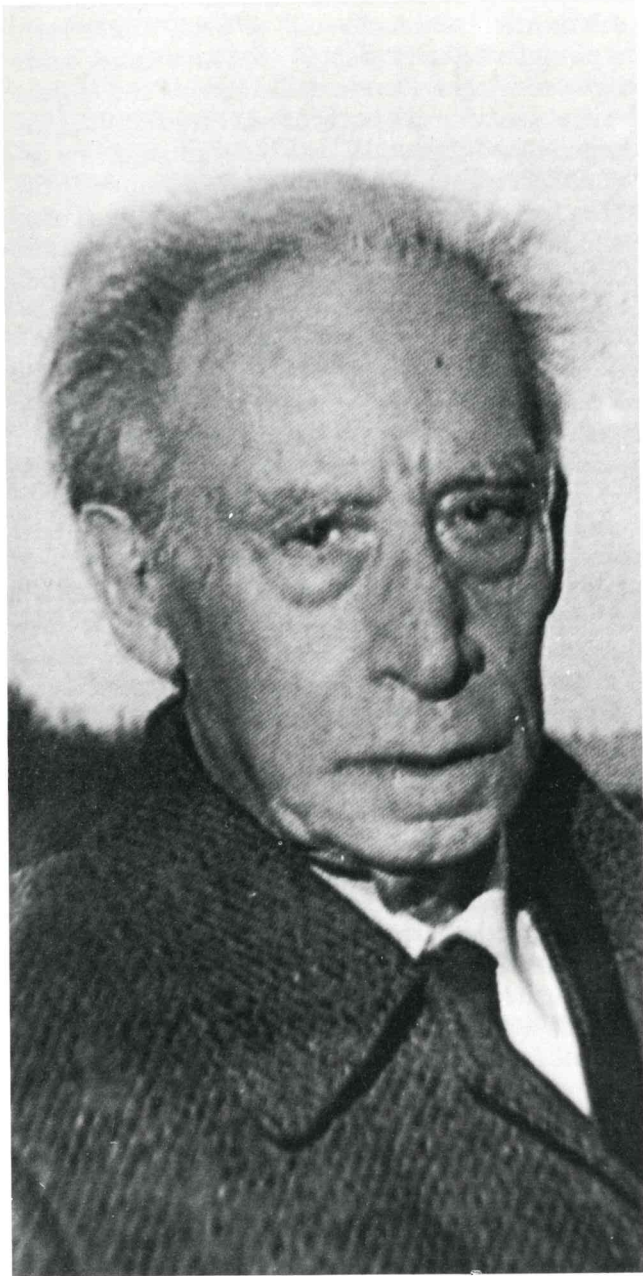
In *Biografia a Ebe*, nel lontano 1942, Luzi scriveva: «La parte che ognuno di noi si è riservato esige naturalmente la presenza dell'altro per essere sostenuta. La nostra solitudine è ordinata secondo questo fatale teatro»: ed evidentemente fin da allora, in qualche modo, il discorso futuro era già scritto, già tracciata la rotta verso la piena consapevolezza di un'epoca percorsa da oscure metamorfosi. «Non sono un cronista del mio tempo — aggiunge ora l'autore di *Rosales* — ma neanche uno che non capta un messaggio oscuro. Che poeta sarei se mi tappassi le orecchie e gli occhi»? Così la storia di Luzi si raccoglie nella costante e sempre più dilatata coscienza di ciò che accade nel «corpo oscuro della metamorfosi», al centro — o al fuoco — di una «controversia» esistenziale che non ha soste e presuppone un interrogativo eternamente aperto sugli esiti della vita. In questo senso tutto sempre continua ad ardere e a produrre una «sola brace», secondo una dialettica senza scampo ove il passato — per adoperare le parole di Carlo Bo — non esclude mai il nuovo evento, «l'immenso campo del futuro che è il vero e sicuro appannaggio del poeta». Per cui Luzi «continua a leggersi, a conoscersi in ciò che il mondo gli offre e non è un caso che molte volte le sue meditazioni nascano o siano degli epiloghi essenziali dei suoi viaggi».

Del resto le successive tappe del «lungo viaggio» di Mario Luzi sono ben note, a partire da quel 1914 in cui il poeta nasce a Castello, nel circondario fiorentino, al centro di quella Toscana che è spesso assunta come scenario elettivo della sua poesia: da Firenze a Siena, fino al Monte Amiata che è il luogo di origine della famiglia («Questa terra grigia lisciata dal vento nei suoi dossi / Nella sua galoppata verso il mare, / nella sua ressa d'armento sotto i gioghi / e i contrafforti dell'interno, vista / nel capogiro degli spalti, fila / luce, fila anni luce misteriosi, / fila un solo destino in molte guise, / dice: «guardami, sono la tua stella» / e in quell'attimo punge più profonda / il cuore la spina della vita. / Questa terra toscana brulla e tersa / dove corre il pensiero di chi resta / o cresciuto da lei se ne al-

lontana...»). A Firenze Luzi compie gli studi liceali e universitari, laureandosi in letteratura francese, nel 1936, con una tesi su Mauriac che segna fin da allora una costante presenza della cultura francese nella sua esperienza di artista e di studioso. È proprio nel capoluogo toscano, divenuto intorno agli anni Trenta, in pieno fascismo, centro elettivo della cultura letteraria italiana grazie alla presenza di molti intellettuali di prestigio (da Montale a Bonsanti, da Carocci a Loria, da Bilenchi a Vittorini, da Bo a Gatto, da Pratolini a Landolfi, da Contini a Gadda) e al fiorire di riviste di grande incidenza (da «Solaria» a «Letteratura», dal «Frontespizio» a «Campo di Marte»), che Luzi inizia a farsi conoscere attraverso la collaborazione fino dal '35 alla rivista di Bargellini in cui si delineano le prime istanze del giovane ermetismo fiorentino, animato dalla necessità di una poesia intesa come lirica pura, di una «parola poetica» recuperata ai suoi originali significati, come marchio o cifra esistenziale. A questa esigenza partecipa anche Luzi portando avanti, in modo autonomo, la ricerca di una essenzialità espressiva come qualità primaria del testo poetico. E tuttavia, fino dalla sua prima produzione in versi, è possibile registrare un lento processo evolutivo che tende senza tentennamenti al recupero di un'immagine dell'uomo agli inizi offuscata e confusa. Questo progressivo recupero troverà il suo logico sbocco nelle poesie raccolte nel 1963. «Risale a quell'anno — scrive Marco Marchi nella sua recente ricostruzione dell'iter luziano — la pubblicazione di un libro-svolta terribilmente inquietante e segreto come *Nel magma*, libro che se non rinnega la passata centralità di appartenenza di Luzi alla cultura ermetica, certo per molti aspetti ne ha ormai sancito un irreversibile e definitivo superamento. Nel 1963, d'altra parte, il compendiaro *Il giusto della vita* poteva leggersi già come un unico grande libro di versi, riassuntivo di una fase alla cui storicizzazione il poeta in prima persona aveva ritenuto opportuno procedere...». Quindi sarà necessario muovere dai versi del *Giusto della vita*, ora primo volume di *Tutte le poesie* di Luzi pubblicate

da Garzanti, per segnare la complessa articolazione di un discorso poetico che travalica i limiti provvisori della sua stessa sistemazione antologica.

La barca, pubblicata a vent'anni, nel 1935, e in seguito sottoposta a frequenti interventi variantistici, segna l'inizio di un'esperienza che mira soprattutto a esprimere «l'emozione di un primo contatto consapevole con la vita» («Amici dalla barca si vede il mondo / e in lui una verità che procede / intrepida, un sospiro profondo / dalle foci alle sorgenti...») scavalcando il fatto di mero ambito dello sperimentalismo formale. Al contrario questa prima prova consegna un volto già proteso alla ricer-



Mario Luzi.

ca di una nuova sostanza poetica folta di esiti quotidiani e al tempo stesso destinata a fissare nell'attimo la tensione all'eterno. «Si direbbe — è ancora Marchi a scrivere — che la *Barca* si delinea fin troppo generosamente come una “fisica perfetta”, indulgendo da un lato al fissaggio immaginativo dei segni del dolore, e dall'altro alla dichiarazione delle sue certe ragioni di riscatto. Il momento religioso in altri termini, più che liberarsi in dialettica del tessuto lirico, tende a risolversi in giustapposizione o a lasciar campo all'esito elegiaco più effuso, pateticamente estenuato in lontananze spaziotemporali con l'aiuto di Pascoli e Campana. E anche questo — l'elegia — è una propensione di timbro da non sottovalutare, un dato presente nella *Barca*, destinato a riemergere a distanza di anni e più tardi contrastato dall'incontro con Teilhard de Chardin. Abbiamo fatto i nomi di Pascoli e Campana: a essi potremmo aggiungere quelli di Foscolo, Manzoni e Leopardi. Ma la lezione di Ungaretti è evidente non meno di quella di Betocchi, e già funzionano i primi fecondi contatti con la cultura europea, romantica e simbolista. Se infatti il giovane autore della *Barca* poteva scontentamente siglare l'insussistenza del pensiero laico e religioso di cui i tempi andavano orgogliosi, non si dovrà dimenticare che la sua crescita aveva per sfondo un ambiente incoraggiante e ricco di fermenti come la Firenze d'allora [...] Rilke, Hölderlin, Novalis, Rimbaud, Eliot sono poeti tradotti e discussi sulla rivista di Bargellini, all'interno della quale, con l'ingresso di Luzi e Macri, si viene formando una corrente oppositiva di cattolicesimo inquieto, antidogmatico, che ha i suoi punti di riferimento privilegiati nel pensiero di S. Agostino e di Pascal. Sul frontespizio, letterariamente, si profilano le istanze dell'ermetismo: Bo pubblica il celeberrimo *Letteratura come vita*, manifesto suo malgrado di un movimento suo malgrado, mentre l'esistenzialismo cattolico francese di Mauriac, Du Bos e Marcel, gli studi su Eluard e il surrealismo, la riscoperta dell'orfismo autoctono e la rilettura della narrativa europea da Tolstoj a Alain-Fournier contribuiscono in maniera sostanziale alla elaborazione di una nuova concezione di poesia e di esercizio letterario. In questo senso si potrebbe affermare che l'ermetismo si configura come un'operazione di aggiornamento della nostra cultura, una assunzione in termini originali del grande simbolismo europeo post-romantico». Luzi stesso ricorda che il suo primo libretto si presentò d'improvviso alla ribalta del palcoscenico fiorentino, e non solo fu assolto, ma ebbe una sorta di crisma che lo propose come uno dei possibili esiti della giovane poesia italiana. Da quel momento Luzi persegue nei suoi versi il possibile incontro tra mondo morale e mondo fisico, in una

assenza contemplativa costantemente percorsa da un dolente senso dell'umana provvisorietà. Sulla rivista di Gatto e Pratolini, «Campo di Marte», Luzi assumeva il compito di denunciare la drammaticità dell'impegno poetico, l'angoscia e la solitudine dell'uomo contemporaneo nel momento stesso in cui si tracciano i conti estremi con l'immagine simbolica dei grandi maestri, da Valéry a Mallarmé.

Lo scatto decisivo avviene dunque in questo ambito, in questa atmosfera inquieta; e già nel 1940 in *Avvento notturno*, e in più larga misura in *Un brindisi* (1946), apparso a conclusione del conflitto mondiale, in parallelo con una evidente maturazione stilistica, è rilevabile una più consapevole condizione esistenziale, caratterizzata da una lenta e coerente evoluzione della sofferta conoscenza del mondo: «Dopo l'esperienza *ab ovo* che è stata la guerra — è Luzi stesso che parla — sia per quel che riguarda l'identificazione del reale, del *continuum* vivente, sia per quel che riguarda la sua drammatizzazione morale, sentii il bisogno di dare al mio lavoro una sostanza e un aspetto più elementare, più fondato sulla natura dell'esperienza dell'uomo e sulla natura del linguaggio che la esprime; sentii anzi il bisogno di far sì che questo fosse l'oggetto stesso della poesia...». Con le opere successive, *Quaderno gotico* (1947), *Primizie del deserto* (1952), *Onore del vero* (1957), che scandiscono i decenni del dopoguerra a contatto con una complessa realtà sociale e culturale in rapidissimo mutamento, si definisce il secondo tempo della poesia di Luzi con la definitiva riscoperta dei valori fondamentali della vita e del prossimo come potenziale interlocutore. Luzi ora, lasciando alle spalle la cifra ermetica, apre sempre più il proprio universo poetico popolandolo di nuove figure, pronto a registrare non più e non solo la sua storia ma quella di chi lo circonda («Vuoi darmi un nome, chiamami l'angoscia, / chiamami la pazienza ed il dolore / o l'abbandono o il tedio e l'afflizione / o altrimenti se esprimono parole / la certezza di quel che so. / E ne avevo cercato altrove il senso, / dovunque un volto ardeva visitato / dalla luce del vento, non da questa / ch'è materia sensibile alla mano»: così in *Primizie del deserto*, e ancor più esplicitamente in *Onore del vero*: «Si sollevano gli anni alle mie spalle / a sciami. Non fu vano, è questa l'opera / che si compie ciascuno e tutti insieme / i vivi i morti, penetrare il mondo / opaco lungo vie chiare e cunicoli / fitti d'incontri effimeri e di perdite / o d'amore in amore o in uno solo / di padre in figlio fino a che sia limpido...»). Così il testo poetico si arricchisce di nuove immagini, di nuove suggestioni attraverso un linguaggio esplicito che dà vita a una oscura inquietudine come eterno motore della poesia: «I pontili

deserti scavalcano le ondate, / anche il lupo di mare si fa cupo. / Che fai? Aggiungo olio alla lucerna, / tengo desta la stanza in cui mi trovo / all'oscuro di te e dei tuoi cari».

Dal sofferto ripensamento sul complesso rapporto del poeta con la realtà, maturato durante tutto l'arco della precedente esperienza poetica fino a *Dal fondo delle campagne*, trova origine *Nel magma*, il libro chiave dell'itinerario di Luzi. Da una misura poetica ancorata al privato, tipica dei primi anni, Luzi approda finalmente a un respiro più ampio, attinge a una diretta espressione delle più diverse voci del mondo, come attesta anche l'uso di un lessico e di una sintassi sempre più vari e disponibili: «La rivedo ora non più sola, diversa, / nella stanza più interna della casa, / nella luce unita, senza colore né tempo, filtrata dalle tende, / con le gambe tirate sul divano, accoccolata / accanto al giradischi tenuto basso». È ormai definitivamente avvenuto il superamento degli originari moduli stilistici attraverso la definizione di nuove forme di coinvolgimento dell'io col reale: «Rimango a misurare il poco detto, / il molto udito, mentre l'acqua della gora fruscia, / mentre ronzano fili alti nella nebbia sopra pali e antenne. / «Non potrai giudicare di questi anni vissuti a cuore duro! / mi dico, potranno altri in un tempo diverso. Prega che la loro anima sia spoglia / e la loro pietà sia più perfetta».

Giustamente osserva Aldo Rossi nel 1964 che in *Nel magma* si assiste al passaggio di Luzi da poeta come «voce» a poeta come «persona»; e in effetti si inaugurava così una nuova stagione lirica che in parte poteva riallacciarsi alle prose di *Biografia a Ebe* e di *Trame*, poiché in realtà, come Luzi stesso ci dice, la prosa non è che un tramite per ricondurre il linguaggio della poesia a una nuova partenza o per dargli una più duttile e naturale articolazione. Le raccolte successive vengono a confermare questa scelta, anche se di volta in volta l'ispirazione si complica e si problematizza secondo criteri legati a una ricerca *in fieri*, in una costante autoverifica. La lirica di Luzi negli anni settanta, dopo essere uscita allo scoperto, sembra tornare verso una dimensione più interna, pur non rinunciando all'incontro e al colloquio. «Bisognerà dunque in primo luogo — ha detto Luzi nel 1972 — provvedere ad una affermazione urgente, che la poesia esiste, cioè che la facoltà poetica è una facoltà reale e non congetturale con tutto ciò che ne consegue in fatto di scrittura, di lettura e di possibile ricezione». È su questa linea che libri come *Su fondamenti invisibili* (1971) e *Al fuoco della controversia* (1978), pur nella continuità dei temi prediletti, s'impongono per la sorprendente forza di maturazione interna che li distingue nel panorama della poesia italiana. Se nei *Fondamenti invisibili* l'interesse è tutto rivolto al

vissuto, nella salvaguardia di una volontà comunicativa ormai irrinunciabile e nella consapevolezza della metamorfosi che si collega al «sentimento diretto del vortice in cui tutto il nostro tempo è trascinato insieme con noi, perfino ciò che pareva per definizione intemporale» («Tu che hai visto fino al tramonto / la morte di una città, i suoi ultimi / furiosi annaspamenti d'annegata, / ascoltane il silenzio ora. E risvegliati...»), in *Al fuoco della controversia* il discorso poetico si concentra sull'attenzione per la vita colta nel suo continuo mutamento, al di là di qualsiasi certezza di fede o di scienza: «Passata, non ancora venuta? — gli chiedo / all'improvviso. Gli chiedo della *sua ora*. / Lascia impazzire la folgore / lui di quella domanda, scivola / nel verso e nell'inverso del tempo / col silenzio dei pesci / delle grandi profondità. Lo vedo / nel suo chiarore fosforico / che infila l'umano e il subumano / si libera / zigzagando dai banchi dell'oscurità, / gli pulsa una forza di nascita e agonia lungo le vertebre / via via che s'allontana dal principio / o sale — sì / sale al futuro e all'origine?...». Le varie fasi di questo itinerario lirico si fondano tutte sulla centralità del momento critico-riflessivo e sul rapporto dialettico tra continuità e innovazione, secondo un sistema che non ha più termini di paragone nel quadro della poesia contemporanea, e in grazia anche del parallelo lavoro di approfondimento critico e di traduzione dai classici e dai moderni.

Dalla lenta dissoluzione dei confini tra poesia e prosa e dal corrispondente ampliamento delle strutture formali, l'ultima poesia di Luzi, pur continuando ad affermare — come ha ben visto Mengaldo — la propria originaria e fondamentale vocazione metastorica, si è consapevolmente affidata alla voce di chi «scrive dall'interno della "polis" e cerca anche la voce degli altri; cerca di interpretarli e di dar voce anche alla non voce...». Del resto il poeta non ha mai cessato dall'insinuare interrogativi inquietanti intorno alla storia del mondo («A che pagina della storia, a che limite della sofferenza — / mi chiedo bruscamente, mi chiedo...») attraverso una fedeltà alla vita esaminata nei suoi molteplici caratteri di magmatica contraddittorietà. L'esigenza di calarsi nel vivo della realtà, senza tuttavia venire mai meno alla fondamentale componente allusiva della sua poesia, spinge Luzi a rintracciare, al di là di ogni limite spazio-temporale, possibili paralleli ed equivalenze tra le diverse epoche della storia. Un poemetto drammatico come *Ipazia*, già utilizzabile nello spazio teatrale, nasce appunto dalla volontà di allargare — come giustamente ha osservato Pautasso — i confini del verso fino al punto di sfociare nel teatro, anzi nell'azione drammatica», attraverso il recupero di personaggi emblematici, assunti al ruolo di fantastiche controfigure per

gli uomini d'oggi: «La nostra causa è perduta, questo lo so bene. / Ma dopo? Che sappiamo del poi? / Il frutto scoppiato dissemina i suoi grani. / Il vento della tempesta di fanatismo e di barbarie / si accanisce sul vecchio mondo, sferza i rami, / svelle le radici, sommuove i fondamenti di tutto. / Con il marciame porta via e disperde anche il sano. / Ma dopo? Che sappiamo del poi? / Gettiamo questo seme nella bufera, in questa taverna turbolenta che è Alessandria / giochiamo questa partita a dadi con la storia del mondo!».

Così *Ipazia* anziché chiudere il grafico di una grande esperienza poetica, ha ulteriormente dilatato i termini di un dialogo con sé e con gli altri che non ha mai avuto soste e che ancor più si è spinto, con *Rosales*, nel drammatico gorgo dei nostri giorni: «Il mio teatro — ha detto Luzi — non è un teatro di idee che vuoi coinvolgere, scontrarsi... direi che è l'oscuro umano che cerca di esprimersi, affiorare, chiarirsi attraverso delle situazioni [...]. Ho sempre detto che la poesia se c'è è dovunque, anche e soprattutto nel contatto con il mondo...».

Giorgio Luti

Mario Luzi, di Cirino e di Margherita Papini, è nato il 12 Ottobre 1914 a Sesto Fiorentino nella frazione di Castello, in via Andrea Costa n° 9 (ora via Umberto Crocetta). La frazione di Castello con quella di Quarto e porzioni di San Silvestro e Novoli furono aggregate al territorio comunale di Firenze con Decreto Legge del 1 Novembre 1928 reso operativo dal 1 Gennaio 1929.

Pubblichiamo di seguito alcune sue poesie, tratte dai volumi «Tutte le poesie», editore Garzanti, Marzo 1979 e «Per il battesimo dei nostri frammenti, Garzanti, 1985.

TOCCATA

Ecco aprile, la noia
dei cieli d'acqua di polvere,
la quiete della stuoia
alla finestra, un tocco
di vento, una ferita;
questa aliena presenza della vita
nel vano delle porte
nei fiumi tenui di cenere
nel tuo passo echeggiato dalle volte.

MA DOVE

«Non è più qui» insinua una voce di sorpresa
«il cuore della tua città» e si perde
nel dedalo già buio
se non fosse una luce
piovosa di primavera in erba
visibile al di sopra dei tetti alti

Io non so che rispondere e osservo
le api di questo viridario antico,
i doratori d'angeli, di stipi,
i lavoranti di metalli e d'ebani
chiudere ad uno ad uno i vecchi antri
e sperdersi un po' lieti e un po' spauriti nei vicoli
attorno.

«Non è più qui, ma dove?» mi domando
mentre l'accidentale e il necessario
imbrogliano l'occhio della mente
e penso a me e ai miei compagni, al rotto
conversare con quelle anime in pena
di una vita che quaglia poco, al perdersi
del loro brulicare di pensieri in cerca di un polo.

Qualcuno cede, qualcuno resiste nella sua fede tenuta stretta.

SENIOR

Ai vecchi
tutto è troppo.
Una lacrima nella fenditura
della roccia può vincere
la sete quando è così scarsa. Fine
e vigilia della fine chiedono
poco, parlano basso.
Ma noi, nel pieno dell'età,
nella fornace dei tempi, noi? Pensaci.

LONTANO, PIÙ LONTANO DELLA VITA

Lontano, più lontano della vita
quante le cose possano tradire
e sorprendere la castità del pensiero
hai visto, hai dubitato, hai conosciuto,
quanto le cose possano ferire
e ingannare l'interna purità
hai visto, hai misurato anche dal sogno.
Il risveglio è la sera impetuosa,
è questo indizio d'anime esulate,
la rondine ne grida la freschezza.
Ah non è tardi se la notte incombe,
hai prima avuto il tempo di vedere
quanto le cose portino lontano,
quanto d'un tratto possano mancare,
venir meno alla viva verità della mente.
Le strade, se le corri in quest'ora, sono sparse
di quegli uomini, no, di quelle larve
in quiete che ripetono la vita già vissuta,
vaghe nell'implacabile chiarezza
dei sentieri già visti e già percorsi,
e affrettano la morte per aprirsi
nell'ombra, per sfuggire al conosciuto.
Ne vedesti venire nella notte
una luce minuscola dal fondo
a cercare accoglienza nell'amore.

Da «PER IL BATTESIMO DEI NOSTRI FRAMMENTI»

*Approdo? non c'è approdo, c'è il viaggio appena.
Ma ora quanto dura il non viaggio,
quanto la intollerabile quarantena?
O è un inganno, solo, del mutamento della scena?*

Pietro Parigi incisore

Pietro Parigi, nato a Settimello il 20 settembre 1892, rappresenta oggi senza alcun dubbio uno dei maggiori xilografi del nostro tempo pur a dispetto di una fama giunta relativamente tardi e quasi tenacemente tenuta «a bada» dallo stesso Parigi in virtù del suo carattere modesto e schivo che gli ha fatto rifuggire ogni tipo di mondanità. Non c'è pertanto da stupirsi se la consacrazione ufficiale della grandezza dell'artista toscano dati addirittura dal 1980, quando è stata allestita nei Chiostrì di Santa Croce la mostra permanente delle sue xilografie e dei suoi legni. Un'ubicazione questa che risulta non casuale ma quasi vorremmo dire simbolica se si pensa che proprio in S. Croce, presso la scuola professionale delle arti decorative è avvenuta la prima formazione artistica di Parigi proseguita poi (dopo un breve periodo di apprendistato presso un orefice) alla bottega del Farnesi dove il giovane Parigi ha appreso la tecnica dell'incisione su rame e argento, preludio alla scelta, maturata dopo la prima guerra mondiale, di dedicarsi esclusivamente alla xilografia. Il tirocinio dal Farnesi, così come in precedenza quello presso l'orefice fiorentino, non è soltanto pura e semplice acquisizione di strumenti e tecniche di lavoro di un giovane artista già eccezionalmente dotato, ma anche e soprattutto l'assorbimento psicologico ed etico di un modo di lavorare e di applicarsi all'arte (che sarà proprio di tutta la produzione di Parigi anche quando questi lavorerà «in proprio» nel suo studio), ossia il ritmo artigianale dove la metodicità dell'orario fisso, da mattina a sera, niente toglie alla creatività e all'amore per l'arte. Del resto l'amore e la passione per l'arte sono caratteristiche proprie di tutta la famiglia Parigi dalla quale l'artista toscano ha tratto non solo il gusto del disegno ma anche quello della musica insegnatagli, insieme al fratello Luigi, da uno zio materno.

Nel 1920 Parigi inizia la sua prima collaborazione ad una rivista: «Critica Musicale» fondata nel 1918 proprio dal fratello Luigi, divenuto eminente musicologo. Già in queste prime incisioni, lontane

sia dalla tradizione grafica ottocentesca che dalla produzione di quegli anni ispirata per lo più al liberty, troviamo quegli elementi stilistici che diverranno poi una costante nell'opera dell'artista: le sue figure di musicisti, anche quelle di dimensioni piccolissime dimostrano una forte sintesi che non si concede mai al puro effetto ornamentale, in un calcolato alternarsi di dense superfici nere e di bianchi luminosi. L'apparire delle cose e degli esseri ha già per lui quel disarmante candore che caratterizza il suo lavoro: i gesti, i rapporti figura-spazio, le linee, tutto partecipa ad una commossa naturalità lontana da qualunque decorativismo.

La collaborazione a «Critica Musicale» termina nel 1923 con la chiusura della rivista, ma da questo momento in poi gli anni che seguono saranno fervidi di attività: Parigi lavora per *Il Calendario dei pensieri e delle pratiche solari* (fondato da Bargellini, Betocchi e Lisi), illustra vari libri tra i quali: *Vita e poesia di San Francesco* di Mario Chini (splendida per la risoluzione stilistica e iconografica è la xilografia *Predica agli uccelli*), *Gli amori impossibili* di Teofilo Gautier, *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno* di Giulio Cesare Croce, e poi ancora: *Tartarino* di Alfonso Daudet e *Fra Diavolo* di Bargellini.

Nel 1929 Parigi aveva intanto iniziato la collaborazione alla Rivista «Frontespizio» fondata proprio in quell'anno da Bargellini, Soffici e Papini definendo così una sua partecipazione al mondo cattolico fiorentino di quel periodo. Gli anni di «Frontespizio» sono anni di intenso lavoro, di riflessione, di studio; la semplicità di Parigi, il non voler abbandonare quasi mai Firenze e dintorni non significano scarso interesse per il mondo che lo circonda, anzi, desiderio di conoscenza e curiosità sono altrettante caratteristiche del nostro artista, e questi elementi non sono in contraddizione tra loro se consideriamo che alla base c'è una lettura etica della vita: «Non ho bisogno di percorrere la nazione per scoprire la bellezza...» scrive Kierkegaard, uno degli autori preferiti da Parigi, «Quando ho un'ora



Pietro Parigi, *La Badia*.

libera mi affaccio alla finestra, guardo la gente e vedo ognuno nella sua bellezza. Pur insignificante o modesto che sia, lo vedo nella sua bellezza perché lo vedo come l'uomo particolare che è anche l'uomo generale...».

Ed ecco che i soggetti preferiti delle xilografie di Parigi sono, oltre a quelli di carattere propriamente religioso, i poveri, gli umili, raffigurati all'interno delle mura domestiche, nelle campagne o nei piccoli paesi.

La vivace attenzione di quanto lo circonda, il contatto con circoli di artisti e di intellettuali non si traduce però in partecipazioni affrettate da nessun este-

tismo: confrontando la sua opera con quella di altri artisti a lui contemporanei possiamo infatti notare come la ricerca stilistica che caratterizza gran parte dell'arte del 900 con il suo operare sperimentale non può essere un metodo congeniale a chi come lui intende esprimere un mondo che trascende l'apparire formale.

La scelta del bianco e nero, i segni molte volte ridotti all'essenziale creano un linguaggio che vuole nominare le cose sia nella loro essenza morale, sia nel loro vissuto concreto.

E non casuale sarà la predilezione che Parigi avrà per Viani, Rosai, Morandi.

ne
la
e
di
po
ta
P
P
fi
Il
de
ill
«
p
S
co
xi
fe
do
ti
è
cl
d
vi
ca
co
m
n
le
n
n
si
a
ra
tr
d
si
p
fi
s
d
s
o
d
b
ti
g
c
fi
c
ti

Gli anni che seguono la fine della collaborazione a «Frontespizio» (1937) lo vedono occupato a lavorare per molte case editrici, a illustrare racconti e novelle. Del 1940 le xilografie per: «*La disgrazia di essere intelligenti*» di Alessandro S. Gribojèv e per i «*Sonetti*» del Burchiello. Dopo la guerra intanto, i cattolici fiorentini, ritrovatisi intorno a La Pira decidono di pubblicare la «*Badia*» rivista che Parigi per molti anni arricchirà con le sue xilografie (splendide quelle che s'intitolano: L'Avvento, Il Pane, L'Olio, Il Sole, La Terra, La Luna, tutte del 1951). Sempre nel secondo dopoguerra, tra le illustrazioni di romanzi ricordiamo quelle per il «*Diario di un parroco di campagna*» di N. Lisi e per le «*Futilità*» di J. Gozdawa.

Nel 1952 Parigi inizia a lavorare per il Teatro di S. Miniato occupandosi questa volta di manifesti, con un risultato felicissimo essendo naturale per lui, xilografo, quella sintesi di linguaggio che il manifesto richiede. Ed anche la produzione più recente dell'artista comprenderà manifesti, commissionatigli dai Frati Minori conventuali di S. Croce; ed è alla loro rivista «*Città di vita*» che Parigi dedicherà molto del suo lavoro dal 1965 in poi.

L'opera di Parigi si sviluppa nel suo insieme fedele ai profondi contenuti che conformano la sua visione del mondo e degli esseri. Per una classificazione globale dell'opera ci troviamo davanti un corpus che non risponde ad uno sviluppo programmatico, che non si propone a priori una definizione stilistica, ma che si mantiene aperto invece, nelle soluzioni formali, a delle necessarie fluttuazioni. Ed è questo spirito che lo fa avvicinare secondo noi, in qualche modo, al clima espressionista.

In effetti le proposizioni annunciate dagli espressionisti non contengono direttive stilistiche, ma bensì accolgono «tutti coloro che, direttamente e sinceramente, riproducono il loro impulso creativo». Altra coincidenza, forse più importante è l'interesse dell'uso del bianco e nero che per il gruppo espressionista diviene un esercizio importantissimo nel processo di chiarificazione della forma: la xilografia poi è la tecnica che più costringe ad una rigorosa definizione formale dell'idea che sta all'origine di un'opera.

Naturalmente questi contatti sono da intendersi soprattutto nell'estensione di categoria artistica che oltrepassa il limite del periodo storico: uno sguardo attento ci fa immediatamente capire come il turbamento esistenziale nell'opera di Parigi sia di natura diversa. Sarebbe impossibile ignorare nella figurazione dell'artista altre caratteristiche quali la compatta definizione di volumi che in certe xilografie (di tema evangelico soprattutto) ci porta ad un confronto con la pittura fiorentina del primo quattrocento.

Non è secondario infine l'aspetto popolare della figurazione di Parigi: solo che là dove l'ingenuità realizza una sintesi impoverita, l'artista con estremo vigore ne fa un apparire incantato sostenuto da una solida costruzione. Ed è proprio la vigorosa struttura delle sue immagini l'aspetto più classico della sua opera, che ci fa capire la profonda conoscenza, la consapevole sensibilità di un linguaggio artistico dove non c'è posto per nessuna ingenuità.

Chiara Bartoletti



Pietro Parigi, nato a Settimello (Comune di Calenzano) il 20 settembre 1892.

Bibliografia: A.M. Manetti, *Pietro Parigi xilografo nei Musei di Santa Croce, Firenze 1982*. Foto L. Pellichero.

Diogene e il Quarto Vangelo: un'ipotesi per l'interpretazione della scena dell'*Ecce homo*.

Un aneddoto tramandato da Diogene Laerzio presenta Diogene cinico, con una lucerna accesa in pieno giorno, alla ricerca dell'uomo (1). L'Autore del Quarto Vangelo dice che Pilato, durante il processo, indicò Gesù ai Giudei con le parole: «Ecco l'uomo» (Io 19, 5), espressione che rimane ancora ampiamente enigmatica (2). Eppure essa pare chiarificarsi, se si pone in relazione con le parole e lo strano comportamento di Diogene (3).

Il detto e il gesto di Diogene dovevano avere un'intenzione antiplatonica: in effetti, sempre secondo Diogene Laerzio, Diogene cinico, che attaccava Platone nell'aspetto più originale della sua filosofia, la dottrina delle idee, metteva in ridicolo una definizione di uomo formulata da Platone stesso, perché evidentemente gli pareva gratuita ogni idea onnicomprensiva di umanità: la paradossale ricerca da parte di Diogene dell'uomo in sé era come dire che l'idea di uomo, che per Platone è la vera realtà, è invece una pura e inconsistente immaginazione (4).

Ma l'aneddoto di Diogene, a prescindere dal suo ambiente vitale, ebbe una grande fortuna nell'antichità, probabilmente grazie alla filosofia moraleggiante popolare: in particolare il fatto che, in età bizantina, lo pseudo Massimo il Confessore collochi il detto di Diogene accanto ad altre sentenze accomunate sotto il titolo: «Il vizio è facile» (5) induce a pensare che già nella sua fonte si fosse perduta la consapevolezza di che cosa avesse inteso dire Diogene in senso antiplatonico. L'aneddoto si ripeteva come una delle azioni ed espressioni di Diogene, ma veniva ad acquistare un significato più universale e diventava l'emblema della ricerca della vera umanità degna di questo nome, di quella tensione umanistica della «paideia» greca, che, con la propaganda dei cinici, raggiungeva anche gli strati sociali più umili. È in questo contesto che probabilmente si trovava inserito al tempo della composizione del Quarto Vangelo e con questa sfumatura di significato veniva tramandato. Ne è prova Fedro, il quale, nella prima metà del primo secolo,

attribuisce il detto di Diogene ad Esopo (6).

Ora, il Quarto Vangelo sembra scritto per cristiani provenienti dal paganesimo, se non addirittura per pagani di cultura greca e, d'altra parte, la sensibilità dell'Evangelista, come quella del suo tempo, è pervasa da un anelito di redenzione, che trovava la sua espressione in un platonismo popolare con forti tinte misteriche, quale traluce da alcuni scritti del *Corpus Hermeticum* (7): proprio i modelli mitici di Eracle, Asclepio e Dioniso, cari alle religioni misteriche, sembrano trovare la loro piena significazione e il loro compimento nella figura di Cristo che da Giovanni sarebbe presentato come vero Eracle, vero Asclepio e vero Dioniso (8).

In particolare nella Passione è costantemente messa in evidenza la tematica del regno, connessa a quella dell'origine divina di Gesù, la cui sovranità è in relazione ad un aldilà qualitativamente diverso da questa nostra realtà immediata: «Il mio regno non proviene da (ek) questo mondo» (Io 18, 36). Ma il motivo del vero re è senza dubbio cinico, anzi specificamente cinico (9). Sempre nella Passione è la domanda di Pilato: «Che cos'è la verità» (Io 18, 38), che sembra cadere nel vuoto di un silenzio enigmatico, ma che appare formulata secondo le espressioni di Socrate, il quale nei *Dialoghi* di Platone ricerca, senza essere mai pago né disperare, ciò per cui una realtà è quello che è (10). Pare che a Pilato, allora governatore romano della Palestina, tocchi, negli intenti dell'Evangelista, il compito di rappresentare il mondo pagano e di svolgere in qualche modo il ruolo di Socrate sia nel formulare la domanda: «Che cos'è la verità?» (Io 18, 38) che nell'indicare, — anzi forse nell'intronizzare (11) —, suo malgrado e inconsciamente il vero re. La ricerca dei requisiti del vero re era maturata nell'ambito del socratismo dei cinici e degli stoici e aveva dato origine alla vasta letteratura sulla regalità (12); ebbene Pilato, dicendo: «Ecco il vostro re» (Io 19, 14), sembra collocarsi in questa tradizione socratica: è dunque probabile che anche nella scena e nell'espressione: «Ecco l'uomo» (Io 19, 5) ci si trovi ad una

distanza non troppo considerevole dalla mentalità cinico-stoica informata dal socratismo.

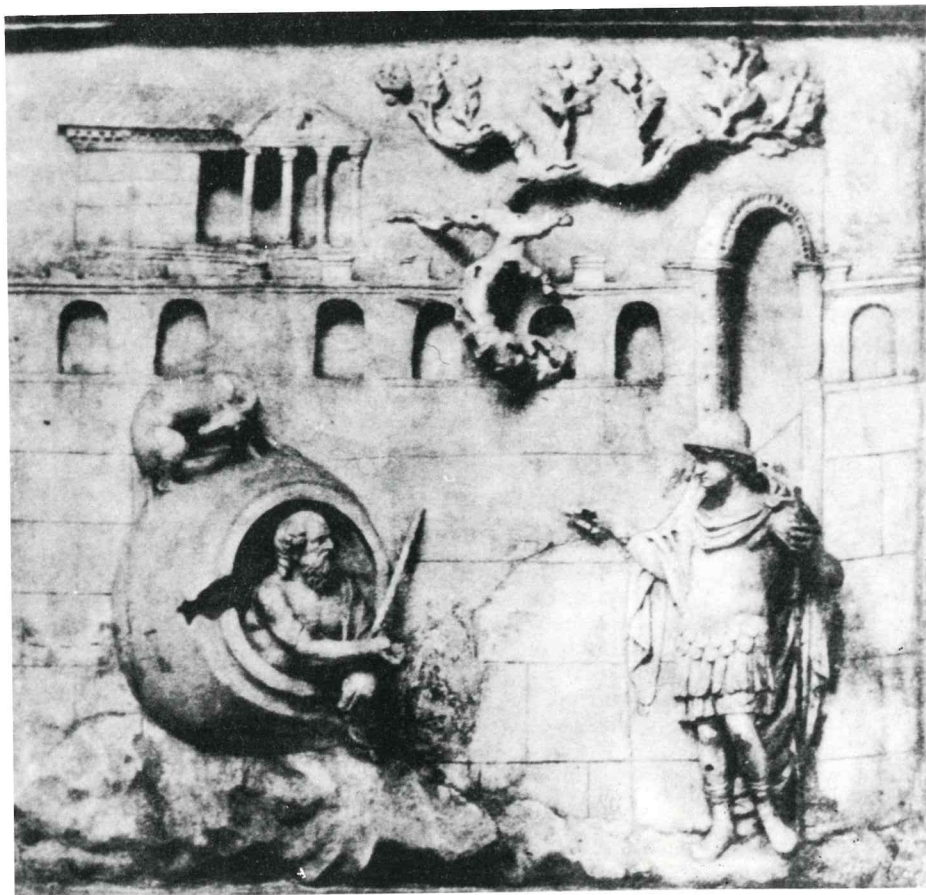
D'altra parte, i più significativi paralleli istituiti fra passi evangelici e motivi cinici sono più numerosi nel racconto della Passione del Quarto Evangelista (13). Una scena assai importante ricorda la presentazione che Diogene fa di sé come signore e re in Epitteto. Se nel Vangelo alla domanda di Pilato: «Dunque tu sei re?» (Io 18, 37) Gesù risponde: «Sì, io sono re» (Io 18, 37), il detto di Diogene suona, a sua volta, con queste parole: «Chi al vedermi non pensa di vedere il suo re e signore?» (14). Dietro la figura del filosofo è sottintesa quella di Eracle, ideale cinico di re, di cui Diogene sembrava riprodurre certi lineamenti morali. Ora, la scena dell'*Ecce homo* (Io 19, 5) si apre con l'apparizione di Gesù coronato di spine e rivestito di un mantello rosso che per l'Evangelista sono i segni di una paradossale regalità. È verosimile perciò che nello stesso ambito cinico si muova l'indicazione «Ecco l'uomo» (Io 19, 5) di Pilato, perché essa è analoga all'espressione «Ecco il vostro re» (Io 19, 14), dietro la quale scorgiamo appunto una sensibilità cinica.

Ancora. Poco prima del passo sopra citato il Diogene di Epitteto aveva detto: «Quando mai ho of-

feso un dio o un uomo? Quando mai ho accusato qualcuno?» (15). Anche questi interrogativi sembrano trovare un riscontro nella Passione del Quarto Vangelo proprio nelle parole di Gesù: «... una delle guardie presenti diede uno schiaffo a Gesù, dicendo: 'Così rispondi al sommo sacerdote?'. Gli rispose Gesù: 'Se ho parlato male, dimostrami dov'è il male; ma se ho parlato bene, perché mi percuoti?'» (Io 18, 22 s.); e nella dichiarazione di Pilato, ripetuta tre volte: «Io non trovo in lui alcuna colpa» (Io 18, 38; 19, 4. 6). Ora, proprio questa espressione fa in certo modo da cornice alla scena dell'*Ecce homo* (Io 19, 5), entro la quale essa è come incastonata. Dunque, «Ecco l'uomo» (Io 19, 5), riferendosi ad un ordine di idee analogo ad «Ecco il vostro re» (Io, 19, 14), pare avere risonanze ciniche. Però, mentre ad «Ecco il vostro re» corrisponde il detto di Diogene (-Eracle): «Chi mi vede pensa di vedere il suo re» (16), l'espressione cinica corrispondente all'*Ecce homo* sembra, con ogni verosimiglianza, il detto di Diogene alla ricerca dell'uomo:

«Diogene, accesa di giorno una lampada, andava in giro: siccome alcuni gli domandavano per quale scopo, disse: 'Cerco l'uomo'» (17).

«Allora Gesù uscì... e Pilato disse loro: 'Ecco



*Diogene e Alessandro.
Scultura antica nella villa
Albani a Roma. Foto
Alinari.*

l'uomo» (Io 19, 5).

Ancora. Durante la passione Pilato aveva chiesto a Gesù: «Che cos'è la verità?» (Io 18, 38): alla domanda del governatore Gesù tace, forse perché, nel Quarto Vangelo, aveva già risposto durante i discorsi della cena quando aveva asserito: «Io sono la verità» (Io 14, 6). Ora, se si mette a confronto la dichiarazione: «Io sono la verità» (Io, 14, 6) con l'altra: «Ecco l'uomo» (Io, 19, 5), mentre alla prima sembra corrispondere la domanda: «Che cos'è la verità?» (Io 18, 38), la seconda enunciazione può essere motivata esaurientemente soltanto da un'espressione appunto del tipo: «Cerco l'uomo»:

«Che cos'è la verità?»: «Io sono la verità»

«Cerco l'uomo»: «Ecco l'uomo».

La coppia di rapporti si completa, se la si integra con il detto di Diogene. Non solo. Lo stesso Evangelista, suggerendoci ciò che manca all'equazione, sembra indirizzarci in questo senso: il motivo della ricerca di Gesù è ricorrente nel Quarto Vangelo; anzi il verbo «cercare», — lo stesso del detto di Diogene —, si trova in passi del Vangelo particolarmente significativi che ricordano notevolmente la frase di Diogene. Per esempio, le prime parole che Gesù rivolge a delle persone nel Quarto Vangelo sono: «Che cosa cercate?» (Io 1, 38); all'inizio della Passione, al momento dell'arresto, ripete: «Chi cercate?» (Io, 18, 4. 7) e dopo la risurrezione le sue prime parole alla Maddalena sono: «Donna, ... chi cerchi?» (Io, 20, 15) (18). Queste e analoghe espressioni ricorrenti in Giovanni non possono non richiamare alla mente il detto di Diogene e si ricollegano al detto di Pilato:

«Che cosa cercate?»

«Chi cerchi?»

«Cerco l'uomo»:

«Ecco l'uomo».

È pertanto un'ipotesi attraente, — nulla più che un'ipotesi certo e per giunta arditamente, ma non inverosimile — che l'Autore del Quarto Vangelo abbia messo in bocca al pagano Pilato un'inconsapevole risposta alla ricerca e all'interrogativo del saggio di Sinope.

Carlo Nardi

Note

1. *Diogene Laerzio* — Filosofo greco, detto Laerzio forse perché originario della cittadina di Laerte nella Cilicia. Visse nel III sec. dopo Cristo. Scrisse *Vite dei filosofi* in dieci libri, l'unica storia della filosofia antica pervenuta fino a noi, indispensabile per le notizie e per le informazioni che dà sullo svolgimento del pensiero classico. *Diogene di Sinope* o *Diogene cinico* — Figura di filosofo errante, vissuto nel IV sec. a.C., e morto, a quanto si dice, molto vecchio nel 323. È considerato il vero iniziatore della scuola cinica; disprezzato da alcuni

come pazzo, la sua fama andò tuttavia aumentando come testimoniano Plutarco e Luciano. Sembra certo che abbia vissuto lungamente a Corinto, dove volentieri indugiava in un boschetto di cipressi, circondato da fedeli discepoli che avvinceva con la propria eloquenza. Qui sarebbe avvenuto l'incontro con Alessandro Magno, il quale, avendolo richiesto del dono che desiderava da lui, sarebbe stato sollecitato dal filosofo di scostarsi per non impedirgli di godere dei raggi del sole. Si narra pure che per unico riparo contro le intemperie si servisse di una vecchia botte e che andasse in giro, in pieno giorno, con una lanterna, dicendo di cercare l'«uomo». Nemico dei pregiudizi e delle distinzioni, predicò la vita secondo natura; di carattere bizzarro, semplice e austero, dovette il soprannome di «cinico» (da *kyon* ossia «cane», quale espressione della naturalità più sfrenata) alla vita disagiata che conduceva. Da Platone fu chiamato il «Socrate in delirio». Cfr. Diog. Laërt. VI, 41. Cfr. H. Kusch, *Diogenes von Sinope*, «Reallexikon für Antike und Christentum» III (Stuttgart 1957) 1069.

2. L'antica tradizione cristiana vi ha forse visto un'allusione all'incarnazione: cfr. *orac. Sybill.* VI (J. Geffcken, Leipzig 1902, p. 131, 22 s.); Lactant. *div. inst.* IV, 18, 20; *Aug. civ. Dei* XVIII, 23; *Sophia I. Chr.* (W. G. Till, «Texte und Untersuchungen» LX, Leipzig-Berlin 1955, p. 137, 7-12). Secondo alcuni Padri (Io. Chrys. *hom. 84 in Io.* 1 «Patrologia Graeca» 50, 455 s.; *Aug. tract. in Io.* 116, 2 «Patrologia Latina» 35, 1942, «Corpus Christianorum Latinorum» 36, 647; Cyrill. *Alex. comm. in Io.* 19 «Patrologia Graeca» 124, 264 s.), Pilato avrebbe inteso muovere i Giudei a compassione. Fra i moderni R. Bultmann (*The Gospel of John. A Commentary*, trad. ingl., Oxford 1971, p. 659) dice trattarsi dell'estrema conseguenza dell'incarnazione. C. H. Dodd (*L'interpretazione del quarto Vangelo*, trad. ital., Brescia 1974, pp. 50, 64 s., 97, 145-149, 305-307), pur non commentando *ex professo* Io. 19, 5, vede favorevolmente rapporti fra l'«uomo essenziale» della filosofia greca, il mito dell'«uomo» delle religioni coeve e il tema del «figlio dell'uomo». W. A. Meeks (*The Prophet King. Moses Traditions and the Johannine Christology*, Leiden 1967, p. 70 s.), R. E. Brown (*Giovanni. Commento al Vangelo spirituale*, trad. ital., II, Assisi 1979, p. 1083) e B. Lindars (*The Gospel of John*, London 1972, p. 566) richiamano l'attenzione su Zc 6, 12 e Nm 24, 17. Anche R. Schnackenburg (*Die Ecce homo-Szene und der Menschensohn*, in R. Pesch-R. Schnackenburg-O. Kaiser [edd.], *Jesus und der Menschensohn für A. Vögtle*, Freiburg i. B. 1975, pp. 371-386; *Il vangelo di Giovanni*, trad. ital., III, Brescia 1981, p. 410) rifiuta le interpretazioni che vedono nell'esclamazione di Pilato un riferimento all'*anthropos*, figura attestata negli ambienti contemporanei al cristianesimo nascente. A. Jaubert (*Approches de l'Évangile de Jean*, Paris 1976, p. 70) propende per una lettura messianica della parola di Pilato. J. Coppens (*Le Fils de l'homme dans l'Évangile johannique*, «Ephemerides Theologicae Lovanienses» 52, 1976, pp. 28-81), se da un lato è molto cauto nell'istituire rapporti con l'ambiente ellenistico (pp. 72-76), non crede neppure doversi vedere un'allusione alla tematica del Figlio dell'uomo (p. 31 s.). F. J. Moloney (*The Johannine Son of Man*, Roma 1978, pp. 202-297), sostiene trattarsi di un titolo messianico di onore che i Giudei rifiutano, ipotesi che tuttavia ha suscitato le perplessità di Coppens («Ephemerides Theologicae Lovanienses» 52, 1976, pp. 392-394) e di G. Testa («Divus Thomas» [Piacenza] 80, 1977, p. 313 s.). Gli autori citati offrono lo *status quaestionis* delle interpretazioni, nessuna delle quali risulta essere del tutto soddisfacente.

3. Cfr. R. Helm, *Kynismus*, «Realencyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft» XII, 1 (Stuttgart 1924) 17.

4. Cfr. Diog. Laërt. VI, 40; cfr. anche 53; *David Categ. Schol. in Arist.* 68 b 26 (Antistene); Antistene in V. A. Mülach, *Fragmenta philosophorum Graecorum*, Paris 1881, p. 282 nr. 44. Sulla gnoseologia dei cinici, cfr. H. Schulz-Falkenthal,

Die Kyniker und ihre Erkenntnistheorie, «Klio» 48 (1976) 535-542.

5. Cfr. ps.-Max. Conf. *loci comm.* 70 («Patrologia Graeca» 91, 1016).

7. Cfr. Dodd, *op. cit.*, pp. 23-78; P. Rossano, *Vangelo e cultura a Efeso e nella provincia d'Asia al tempo di S. Paolo e di S. Giovanni*, «Civiltà Classica e Cristiana» 1 (1980) 283-298.

8. Cfr. C. Schneider, *Geistesgeschichte des antiken Christentum*, I, München 1954, p. 135 s.

9. Cfr. R. Höistad, *Cynic Hero and Cynic King. Studies in the Cynic Conception of Man*, Uppsala 1948.

10. Cfr. V. Goldschmidt, *Les dialogues de Platon. Structure et méthode dialectique*, Paris 1947.

11. È l'ipotesi di I. de la Potterie, *Jésus roi et juge d'après Jn. 19, 13: ekáthisen epì bématos*, «Biblica» 41 (1960) 217-241, ora anche in *Gesù verità. Studi di cristologia giovannea*, Torino 1972, pp. 134-157.

12. Si ricordino le orazioni di Dione di Prusa.

13. Un influsso diretto del cinismo sul Nuovo Testamento è piuttosto problematico: però, per quanto concerne il *Corpus Paulinum*, cfr. R. Penna, *San Paolo (1 Cor 7, 29b-31a) e Diogene il Cinico*, «Biblica» 58 (1977) 237-245. Diversi autori hanno istituito paralleli fra detti di Diogene e logia evangelici: cfr. Th. Gomperz, *Pensatori greci. Storia della filosofia antica*, trad. ital., IV, Firenze 1922, p. 606; Kusch, *art. cit.*, 1608.

14. Epict. *diss.* III, 22, 49.

15. Epict. *diss.* III, 22, 48; cfr. anche 47-54.

16. Epict. *diss.* III, 22, 49.

17. Diog. Laërt. VI, 41.

18. Per il motivo della ricerca di Gesù nel Quarto Vangelo cfr. A. Feuillet, *La ricerca del Cristo nella Nuova Alleanza secondo la cristofania di Gv. 20, 11-18. Confronto con Cn. 3, 14 e con l'episodio dei Pellegrini di Emmaus*, in *L'uomo davanti a Dio*, Roma 1966, pp. 119-149; B. Maggioni, *La ricerca di Dio nel Vangelo di Giovanni*, in *Quaerere Deum. Atti della XXV Settimana biblica*, Brescia 1980, pp. 369-417; B. Prete, *La particella póthen e il problema del «quaerere Deum» nel Quarto Vangelo*, *ibid.* pp. 419-435; S. Migliasso, «*Quaerere Deum» in Gv. 14, 1-11*, *ibid.* pp. 447-456. Cfr. anche G. Turbessi, *Cercare Dio. Nell'ebraismo, nel mondo greco, nella patristica*, Roma 1980.



Pietro Parigi, *Organista* da «*Critica Musicale*».



Pietro Parigi, *Colonnato* da «*Gli amori impossibili*».

La Madonna della Coculia

Un tempestivo intervento, nel XIX secolo, a tutela di un singolare esemplare del patrimonio artistico sestese.

A chi ha visitato, in questi ultimi mesi, la mostra «Donatello e i suoi, scultura fiorentina del primo Rinascimento», allestita nella Palazzina del Forte di Belvedere, non sarà certamente passata inosservata, fra le opere d'arte esposte in quell'occasione, la Madonna col Bambino, in stucco dipinto e dorato, proveniente dalla Pieve di San Martino a Sesto Fiorentino.

Inserita in una delle sale del piano terreno, dedicata alle sculture dei maggiori maestri del Quattrocento ma principalmente focalizzata sulle opere dell'ambiente di Donatello e dei suoi contemporanei, questa Madonna, attribuita alla bottega di Lorenzo Ghiberti (1), fa parte, a detta degli esperti, di una serie di esemplari, circa una cinquantina, sparsi per il mondo.

Per i sestesi la curiosità era probabilmente acuita dall'indicazione della provenienza di questa immagine di devozione, segnalata appunto come appartenente alla Pieve di San Martino, dove normalmente è possibile osservarla, collocata entro una teca di vetro, esposta sull'altare della Cappella della Compagnia di San Giovanni Decollato.

Contrariamente a quanto generalmente si crede, la preziosa immagine non apparteneva in antico al corredo della Pieve poiché l'acquisizione, in quella sede, risale soltanto agli ultimi decenni del XIX secolo. Infatti è nel 1883 che per l'intervento, in quell'occasione efficace e tempestivo, delle autorità preposte alla tutela «di oggetti facenti parte del pubblico ornato» fu possibile il suo recupero, dopo avere rischiato di diventare un bene esclusivamente privato e, in conseguenza, sottratto al godimento della collettività.

Ma quello che costituisce oggi l'aspetto più interessante, ora che sull'argomento della tutela dei beni artistici e in particolare delle immagini di devozione, esposte alla vista del pubblico, si scrive molto (ma in realtà poco si fa in concreto per una loro efficace salvaguardia) è il modo in cui l'intervento di recupero di questa Madonna fu attuato, facendo ricorso all'applicazione del «decreto Granducale

del 16 aprile 1854» (2), su richiesta dei membri della «Commissione conservatrice dei Monumenti» di Firenze, operante nel 1883.

Dalla corrispondenza che, in quella circostanza, fu scambiata fra la Prefettura di Firenze e il Sindaco di Sesto, reperibile nell'archivio comunale, riportiamo la storia di quell'immagine e la documentazione di un atto di efficace tutela di un pubblico bene (3).

È infatti, in data 20 ottobre 1883, che la Prefettura di Firenze indirizzava all'Ill.mo Sig. Sindaco di Sesto Fiorentino la seguente lettera:

«A Sesto Fiorentino, sull'angolo della via di Settimello, esisteva fino a poco tempo fa una Madonna di scuola donatellesca col bambino in grembo, mezza figura tonda, che ora non c'è più. Dicesi che certo Conti, fattore del Marchese Corsi-Salviati, o del Marchese Ginori Lisci, padrone dello stabile all'esterno del quale era collocata la Madonna, la levò dal posto in cui era e la ritirò in casa, apparentemente per sottrarla al caso di un rubamento, ma forse con altro fine. Di questo fatto essendosi occupata la Commissione Conservatrice dei Monumenti nella sua adunanza del 21 p.°p° mese, conformemente alla deliberazione presa, io interesse lei S.V. Ill.ma a voler far sì che sia recuperata quella Madonna e recuperata al suo posto, oppure sia depositata al R.° Museo del Bargello, secondo è stabilito nel decreto Granducale toscano del 16 aprile 1854 tuttora in vigore».

Il Prefetto

Seguiva la risposta da parte del Sindaco di Sesto, in data 2 dicembre 1883:

«Al Sig. Prefetto di Firenze,

dando riscontro all'emarginata nota della S.V.I. mi faccio un dovere di significarle che richiamato a questo cippo Gio Batta Conti del fu Pietro contadino del Ms. Ginori uno dei proprietari della Casa detta «la Cucula» (4) e contestatogli il fatto della rimozione della Madonna cui appella la emargina-



«Madonna col Bambino» attribuita alla cerchia di Lorenzo Ghiberti, sistemata, dal 1884, nella Pieve di San Martino a Sesto, proveniente da un tabernacolo esistente su di un caseggiato situato sul bivio denominato in antico «Canto alla Coculia», formato da via di Settimello, ora via di Calenzano e il viale Pratese. La vecchia costruzione, sulla quale si trovava anche una croce lignea con i simboli della passione di Cristo, fu demolita ai primi del 1950. (Gabinetto fotografico Soprintendenza beni artistici e storici di Firenze, n° 244090).

ta nota, il medesimo ha risposto che la rimozione è stata un provvedimento necessario consigliatogli da un artista, perché la Madonna essendo di una materia affine al gesso correva serio pericolo di cadere a pezzi guasta dall'umidità, come infatti ha sofferto nelle estremità oltre di questo l'ha rimossa anche perché si aveva fondato timore che non fosse rubata, che conseguentemente non potendo essere ricollocata al posto egli non ha difficoltà di cederla al Museo Nazionale; purché gli venga corrisposto una adeguata indennità, in quantoché il deposito suddetto equivarrebbe ad una alienazione.

Tanto riferisco a sfogo dell'incarico ricevuto ed in attesa di istruzioni mi dichiaro con ossequio».

*Il Sindaco
G. Brunelli*

La Prefettura di Firenze, ad integrazione dell'intervento del 20 ottobre 1883 e di altre due sollecitazioni, del 9 novembre 83, e 6 dicembre 83, per ottenere risposta circa i suggeriti provvedimenti, rimetteva in data 31 gennaio 84, al Comune di Sesto, la copia della «Relazione» stilata nella riunione del 29 gennaio 1884 della «Commissione Conservatrice dei Monumenti», nel seguente testo:

«Copia di Relazione del 29 Gennaio 1884

La Madonna di maniera Donatellesca, di cui al N° 51 del mio protocollo, fu mostrata agli onorevoli Colleghi Comm. Pazzi, Comm. Santerchi, ed a me sottoscritto da Gio Batta Conti, in una camera della sua casa a Colonnata presso Sesto Fiorentino, il 24 dicembre 1883 decorso.

Essa non è altrimenti di pietra come mi era stato riferito; sibbene è un calco in stucco antico, annerito dal tempo e dalla polvere della strada; ed un calco di una scultura riferibile con probabilità di non sbagliare a Donatello. È una mezza figura tonda posata sopra una base sulla cui faccia anteriore sono due angeli nudi e volanti in atto di offrire una ghirlanda (5).

Il gruppo della Madonna e del Bambino, senza la base, è alto 0.62, colla base 0.82. La base, rettangolare di pianta, è alta 0.20 lunga 0.67, prof. 0.16.

In molte parti la Madonna è come coperta di un tartaro che visto con maggiore attenzione risulta da vuuosità scavate dall'acqua nella massa dello stucco.

Vedemmo sull'angolo della via di Settimello anche il tabernacolo da cui fu tolta; ma il tabernacolo, risultante in origine da un semplice brachettone di pietra sagomata intorno all'incasso nel muro e riferibile al secolo XV, fu ingrandito coll'aggiunta di diversi pezzi nel cadere del secolo XVII e fu anche più recentemente sciupato di nuovo per opera di un decoratore da strapazzo.

Oggi quel tabernacolo non ha più che quella poca importanza che può derivargli dai pezzi dell'antica cornicina, e una volta che la Madonna è stata tolta di lì non so se converrebbe più di rimetterla all'antico suo posto, abbastanza fuori di mano.

Dall'altro canto le Leggi oggi vigenti non consentono che un oggetto facente parte del pubblico ornato possa impunemente essere sottratto alla vista del pubblico; per cui ritengo che la Commissione sarà unanime nel ritenere come obbligato Gio. Batta Conti a restituire la Madonna che egli tiene adesso in camera sua. Ancora non si sono veduti nelle nostre gallerie i calchi in stucco esposti accanto alle sculture in marmo o in terra cotta; per cui mi asterrò da proporre che quella Madonna sia fatta passare nelle collezioni del Palazzo del Podestà.

Ma frattanto, e poiché l'oggetto d'arte in questione è di indole religiosa, io sarei di avviso che esso potesse essere collocato nella lunetta della porta principale della Pieve di Sesto Fiorentino, dove potrebbe rimanere difeso dalle intemperie per opera del portico che fronteggia la facciata di essa chiesa.

Così resterebbero conciliati e l'interesse dell'arte ed il rispetto alle Leggi».

*L'Ispettore
f° Marcucci*

Sulla scorta della Relazione della Commissione Conservatrice dei Monumenti, il Sindaco Brunelli si rivolgeva, in data 29 febbraio 1884, al sig. Gio Batta Conti, specificando:

«La Commissione conservatrice dei Monumenti in questa Provincia avendo approvata la relazione dell'Ispett. Marcucci relativa alla Madonna citata in margine, e volendo conciliare il rispetto dovuto alla Legge che vieta di rimuovere gli oggetti d'arte dalla vista del pubblico, con la necessità di mettere la detta immagine al sicuro dalle intemperie, ha ordinato che la immagine stessa venga collocata nella nicchia esistente sulla porta maggiore della Chiesa di Sesto.

Nel parteciparle quanto sopra per sua notizia, la invito a volersi recare quanto prima a quest'ufficio per concertare quant'occorre per il nuovo collocamento di che sopra».

*Il Sindaco
G. Brunelli*

Infine, restando inascoltato il blando invito del 29 febbraio, il Sindaco di Sesto riproponeva il 25 giugno 1894, con più vigore, l'ordine di ottemperare a quanto indicato dalla Commissione Conservatrice dei Monumenti con questa missiva:

«Sig. Gio Batta Conti, Colonnata.

Facendo seguito alla mia nota del 29 febbraio u.s. n° 593 la invito a voler dare esecuzione senz'altro indugio all'ordine comunicatole con la nota stessa circa il collocamento sotto il loggiato della chiesa di Sesto della nota Madonna Donatellesca».

Il Sindaco G. Brunelli

Con questa breve comunicazione termina la corrispondenza relativa al caso della «Madonna della Coculia». Si ha motivo di credere che il fattore Conti si sia affrettato a consegnare a Don Ranieri Calcinaï, in quel tempo pievano di San Martino a Sesto, la singolare opera d'arte.

La collocazione prevista, sotto il loggiato della chiesa, non fu poi attuata, com'era stato inizialmente stabilito. Tuttavia, dopo le varie perplessità, per una definitiva sistemazione, la soluzione adottata, ormai da tempo, ci sembra corrispondere degnamente al valore storico artistico dell'immagine, significativa e preziosa testimonianza della religiosità popolare.

Marcello Mannini

al posto, ove ciò sia possibile, o altrimenti sarà depositato in un pubblico Stabilimento di Belle Arti, ovvero secondo i casi in qualche Chiesa o in qualche Oratorio.

Art. 3. La cognizione di queste trasgressioni spetterà ai Tribunali ordinarij, secondo le competenze fissate dalle Leggi veglianti.

Art. 4. I Nostri Ministri Segretari di Stato per il Dipartimento dell'Interno, della Giustizia e Grazia, e della Istruzione pubblica sono incaricati ciascuno, per quanto gli spetta, della esecuzione del presente Decreto.

Dato li 16 Aprile 1854.

LEOPOLDO

3. Archivio Comunale di Sesto Fiorentino, Filza n° 520, inserto 46, anni 1883-1884.

4. Località così indicata nel testo manoscritto della lettera. Nelle piante dei Capitani di Parte Guelfa (XVI secolo), dell'antica Podesteria di Sesto, la medesima località è, in alcuni casi, segnata come «Cuculia» e in altri «Coculia». Nella moderna cartografia dell'I.G.M. (Foglio 106) figura la denominazione «Coculia».

5. La base, alta cm. 20, decorata «con due angioi nudi e volanti in atto di offrire una ghirlanda» non figura più a corredo dell'immagine che risulta attualmente appoggiata su di un piano di legno privo di decorazioni.

Note

1. Cfr. G. Bonsanti, in Catalogo della mostra «Donatello e i Suoi», Firenze 1986, p. 116.

2. Cfr. A. Emiliani, «Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani, 1571-1860—» Bologna 1978, dove, a pag. 62, è riportato il testo del provvedimento Granducale del 16 aprile 1854:

NOI LEOPOLDO SECONDO
PER LA GRAZIA DI DIO
PRINCIPE IMPERIALE D'AUSTRIA
PRINCIPE REALE D'UNGHERIA E DI BOEMIA,
ARCIDUCA D'AUSTRIA, GRANDUCA DI TOSCANA
ECC. ECC.

Volendo efficacemente provvedere alla conservazione degli oggetti d'arte si di pittura che di scultura e di plastica, esternamente esistenti tanto nei pubblici che nei privati edifizi, e che debbono ritenersi o come destinati al pubblico ornato o come esposti alla pubblica venerazione;

Sentito il nostro Consiglio dei Ministri;
Abbiamo decretato e decretiamo quanto appresso:

Art. 1. Senza il preventivo permesso del Governo rimane vietata la rimozione, distruzione, o abolizione di qualunque oggetto d'arte si di pittura, come di scultura o plastica che esista esposto alla pubblica vista, comunque chiuso in tabernacoli, nei muri esterni di qualunque casa, palazzo o altro edificio sia privato o pubblico.

E se questi oggetti consistessero in Immagini sacre, sarà inoltre necessaria la preventiva licenza del rispettivo Ordinario.

Art. 2. I contravventori alla disposizione di che nel precedente Articolo incorreranno in una multa da dugento a duecento lire, ed inoltre perderanno la proprietà dell'oggetto di cui soltanto sia avvenuta la rimozione; il quale sarà ricollocato

Notizie di teatro dai Diarii di Marino Sanudo

Marin Sanudo «il giovane» nacque a Venezia nel giugno del 1466 in una famiglia di nobili origini ed entrato nella vita pubblica della Serenissima in giovane età, ricoprì cariche piuttosto elevate come membro del Gran Consiglio e del senato. I suoi interessi culturali furono spiccatamente rivolti all'attività storiografica che lo vide come uno dei più importanti testimoni della «memoria» veneziana. La sua opera fondamentale che lo ha coronato, per così dire, di una notorietà secolare, è costituita dai *Diarii*, una straordinaria ed inesauribile fonte di informazioni sulla politica e sul costume della Venezia rinascimentale. Dalla lettura di questa opera monumentale scaturiscono innumerevoli notizie di avvenimenti mondani e spettacolari che il Sanudo riteneva degni di essere annotati con la sua prosa pedante e arruffata, farcita di latinismi e di curiose grafie, a testimonianza di un periodo linguisticamente molto incerto in bilico tra un latino morente, un dialetto vivo nell'uso popolare e un toscano in via di egemone affermazione.

Dopo un accenno all'imponenza degli scritti sanudiani occorre precisare che l'originale autografo conservato alla biblioteca Marciana di Venezia (coll.: Codd. it. cl. VII, nn. 228-286) consta di 58 volumi per complessive 40.000 pagine manoscritte.

I *Diarii* inoltre hanno avuto un destino romanzesco che li ha resi ancora più affascinanti; trafugati da Napoleone varcarono le Alpi insieme a tanti altri tesori del nostro paese e da quel momento cominciarono a comparire nei luoghi più impensabili per poi di nuovo sparire senza lasciare traccia. L'ultima «apparizione» avvenne nel 1805 a Vienna, dove i manoscritti furono conservati fino al 1869, anno in cui rientrarono in possesso della biblioteca veneziana che tuttora li custodisce.

Nel 1879 la R. Deputazione Veneta di Storia Patria curò l'edizione di una copia a stampa dell'autografo marciano (per la verità piuttosto raffazzonata), edizione che terminò nel 1903 con l'uscita del 58° volume (!).

L'interesse che questa opera ha suscitato negli studiosi è facilmente comprensibile se si pensa all'importanza che hanno le testimonianze dirette di un «testimone oculare» curioso e attento come Sanudo, sia nel campo della politica che dell'arte e dello spettacolo. Infatti proprio lo spettacolo e in particolare le manifestazioni teatrali di cui si fa menzione nei manoscritti, attirarono l'attenzione di un anonimo ricercatore settecentesco che raccolse tutte le notizie di spettacolo dei *Diarii* in un manoscritto che intitolò: «Articoli estratti dai Diarii di Marino Sanudo concernenti notizie storiche di Commedie, Mumarie, Feste e Compagnie della Calza».

Lo spoglio operato dal volenteroso ricercatore, benché ricco di interesse e, graficamente più leggibile del manoscritto cinquecentesco, risulta carente in molte sue parti con ampi spazi lasciati in bianco ogni volta che l'originale presenta degli ostacoli interpretativi. Un'opera di certosina rilettura e relativo confronto tra i due manoscritti era stata intrapresa nell'ambito di un seminario di Storia dello Spettacolo dal Professor Ludovico Zorzi dell'Università di Firenze alla Facoltà di Lettere nel nostro Ateneo. La prematura scomparsa di colui che ricordo come un grande Maestro di profonda umanità, interruppe il lavoro di ricerca del Professor Zorzi e dei suoi studenti. Alcuni gruppi di studio hanno raccolto ed esaminato tutte le informazioni riguardanti ad esempio i costumi e gli oggetti impiegati nelle rappresentazioni teatrali, altri si sono dedicati all'inventario dei «Luoghi» teatrali rintracciabili sulle più antiche carte geografiche di Venezia e oggi quasi tutti scomparsi. Moltissime altre indicazioni di ricerca uscirono da quel seminario nell'Aula 1 di Piazza Brunelleschi, ma a tutto questo lavoro sembra oggi impossibile offrire una veste tipografica, pure necessaria, data la mancanza di una guida e di una visione d'insieme che solo poche menti di straordinaria cultura possono offrire.

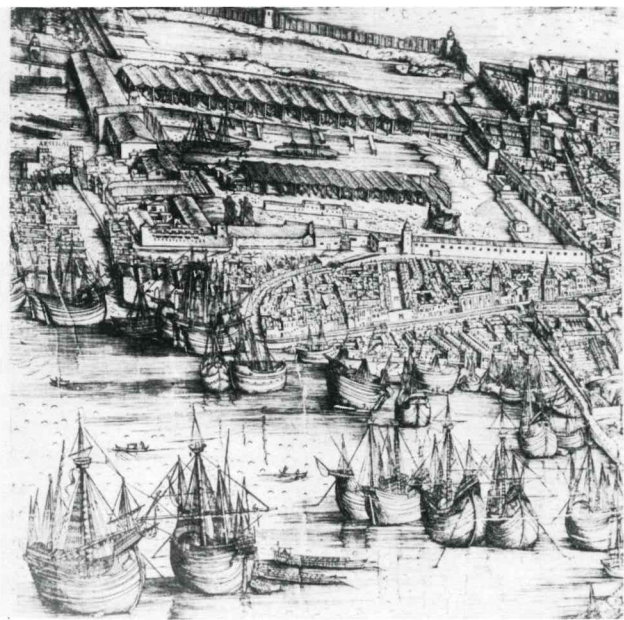
Una copia anastatica del manoscritto settecentesco è ora a disposizione dei frequentatori della biblioteca di Sesto Fiorentino, e vorrei tracciare som-

mariamente alcune delle più suggestive indicazioni di ricerca che possono essere desunti da queste pagine manoscritte.

Sappiamo che l'antropologia considera l'esperienza teatrale uno degli istinti più immediati e naturali presenti in ogni civiltà, se poi pensiamo al periodo rinascimentale vediamo come l'evoluzione e lo sviluppo dello spettacolo e dell'arte drammatica sia intimamente legato alle origini della cultura popolare e soprattutto, come afferma Bachtin⁽²⁾, a quella originalissima cultura *comica* che aveva nei secoli passati un valore che oggi viene troppo spesso trascurato.

I *Diarii* ci danno l'idea di quanto fossero legate, ancora nel Cinquecento, le attività teatrali al periodo di Carnevale e alle feste tradizionali. Le notizie del nostro estratto si riferiscono tutte o quasi al periodo che precede la Quaresima che si rivela come un momento straordinario in cui tutti prendono parte alla festa, recitano nel grande «teatro» che è la città, quando le vie si riempiono di maschere, di cortei religiosi o profani, dimenticando, almeno per qualche giorno, i soprusi e le angherie in una recita che non conosce più distinzione tra attori e spettatori. Al Carnevale non si assisteva, lo si viveva, potremmo dire adesso.

Un'altra considerazione che potremmo approfondire su queste pagine è come l'organizzazione e la «gestione» dello spettacolo inteso in senso lato fossero legate e convivessero con i più importanti momenti della vita politica delle maggiori città italiane. A Venezia la maggior parte delle feste di cui abbiamo testimonianza erano allestite e sovvenzionate



L'Arsenale, verso la fine del 400, particolare della pianta prospettica di Venezia (Xilografia di Jacopo De' Barbari).

dalle cosiddette «Compagnie della Calza» composte di giovani nobili che si ispiravano al modello delle scuole delle arti, osservando come queste un vero e proprio statuto sotto la vigilanza degli stessi magistrati. Queste società di giovani mettevano in evidenza il loro rango e la loro eleganza sfoggiando come distintivo comune uno stemma o «impresa» ricamato sulla calza o sulla giacca⁽³⁾.

Un corrispondente fiorentino delle Compagnie della Calza potremmo considerare le «Potenze». Queste erano in origine delle brigate di «monellacci», appartenenti all'inizio ad una stessa contrada, che in occasione di certe feste scendevano in piazza e guerreggiavano, scatenando più che altro violente risse. In un secondo tempo però queste bande si organizzarono in vere e proprie compagnie agli ordini di un «Imperatore» o «Re» e si accrebbero nei vari rioni di Firenze. (Su questo genere di manifestazioni si può ricollegare anche la famosa «guerra del ponte» che aveva luogo a Pisa).

Le attrazioni principali delle feste veneziane appaiono chiaramente i cortei marini e le regate. Nel XVI secolo i nobili erano divisi in corporazioni speciali, tra cui si distinguevano sempre le Compagnie della Calza, per disporre le feste in cui l'attrazione maggiore era quasi sempre una macchina straordinaria portata da una nave. Forse le regate erano in origine delle sfide tra le barche che trasportavano i passeggeri da Venezia al Lido. Col tempo la gara cambiò il percorso e aumentò il lusso e l'importanza di queste manifestazioni. Le varie imbarcazioni, «piate», «burchi», «bucintori», venivano addobbate con tappeti pregiati e sistemate in modo da starci al coperto, e, una volta formata la compagnia si poteva trascorrere la festa navigando per i canali tra pranzi e balli fatti sui barconi.

Ancora risulta evidente dai *Diarii* come molte rappresentazioni teatrali tenute soprattutto in periodo di carnevale si recitassero nelle case più prestigiose e per un pubblico di élite. La presenza dell'attore, spesso di origini popolari, diventa importante per la sua valenza di «mediatore», figura indispensabile nelle società di antico regime. Tra i vari compiti dell'attore c'era sicuramente anche quello di conquistare i favori e la simpatia per il ceto popolare presso quei signori dei quali curava il sollazzo. (Cfr. la notizia n° 15 in cui si riferisce di un pranzo offerto da un certo Zunardo Grimani agli immancabili Compagni della Calza i quali, non soddisfatti affidano a due noti buffoni il compito di denunciare per le piazze la villaneria di quel padrone di casa).

La mole di informazioni contenute in questi documenti è, come si può vedere, estremamente consistente e le tematiche che si presentano ad un approfondimento culturale sono varie e stimolanti, so-

prattutto se si pensa che un'analisi del costume e degli aspetti della vita quotidiana non può prescindere da ogni seria indagine storiografica su qualsiasi tipo di civiltà. La «città», come abbiamo accennato era lo sfondo, lo «scenario», delle prime rappresentazioni e la scena «all'italiana» per antonomasia sarà proprio un'immagine di città. Questo è un fatto molto importante se si tiene conto del fatto che ogni governo mirava a presentare la propria città (e quale occasione migliore delle feste!) come la garanzia visibile di un prestigio artistico e culturale inimitabile. Vale a dire che studiare la conduzione politica e la gestione sociale ed economica della città spesso significa studiare anche l'organizzazione e la configurazione urbana viste come strumento e immagine delle classi dominanti⁽⁴⁾.

Un'indagine storica accurata che tenesse effettivamente conto di queste premesse otterrebbe dei risultati abbastanza sorprendenti, fornendoci un'immagine del passato magari meno idilliaca o meno romanzesca, ma capace di rispondere ad alcuni interrogativi anche sulla origine di molte realtà del nostro presente.

Andrea Moracci

Bibliografia

- P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, To 1979.
 F. Ghisi, *I canti carnascialeschi nelle fonti musicali del XV e del XVI secolo*, Fi 1937.

G.C. Romby, *Descrizioni e rappresentazioni della città di Firenze nel XV secolo*, Fi 1976.

J. Burckardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Fi 1980.

A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, Fi 1980.

G. Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario*, Trieste 1963.

Note

1. Un «reprint» di questa edizione è disponibile anche alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, nella veste tipografica dell'editore Forni di Bologna anno 1969.

2. M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, To 1980.

3. Un ottimo esempio dello splendore e dell'eleganza di queste potenti organizzazioni ci è offerto nel campo della pittura dai «teleri» di Vittore Carpaccio (1465-1530) raffiguranti il ciclo di Sant'Orsola all'Accademia di Venezia.

4. A questo proposito è illuminante quanto scrive Leonardo Benevolo, *Storia dell'Architettura del Rinascimento*, a proposito della politica urbanistica di Lorenzo il Magnifico. Interessanti anche le considerazioni sulle differenze filosofico-architettoniche tra Firenze e Venezia. Lo «spazio» fiorentino, si dice in sostanza, sotto l'influenza della riscoperta platonica è, inteso come rapporto uomo-ambiente, di tipo prospettico, cioè determinato dall'opera dell'uomo; lo spazio veneziano, di influenza aristotelica, richiede di essere percorso per essere compreso, è uno spazio cinetico.



Pietro Parigi,
 Xilografia da «Voce
 amica».

L'insegnamento ed una nuova immagine della storia

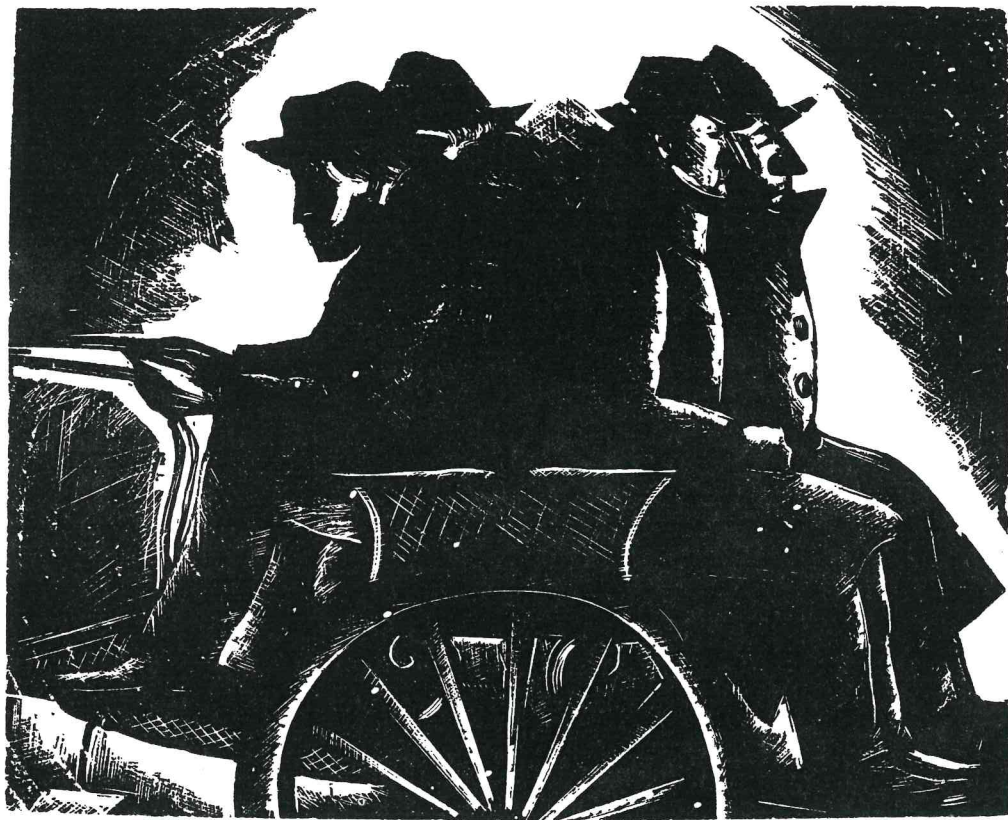
Parafasando una frase di un intellettuale inglese del 700', Levinson secondo la quale un professore è colui che alberga la vita quotidiana di ogni discente fino a riuscire a parlargli nel sonno, emerge, a mio parere, una considerazione incontrovertibile, che, realmente, non si può riuscire a costituire un rapporto valido fra docente e discente se non si stabilisce un processo di interazione quasi viscerale, soprattutto a livello psicologico. In questo senso si attaglia un'immagine del professore, che fuoriesce dall'ottica di un insegnamento *ex cathedra*, dovendo anzi far propri tutti quegli strumenti che possono agevolarlo in un'operazione di scavo e di recupero di tutte le capacità individuali, sia dal punto di vista dell'apprendimento didattico, sia anche sul piano dell'inserimento sociale. Procedimento indubbiamente faticoso, direi comunque indispensabile se non si vuol racchiudere un ruolo sociale di indiscutibile rilevanza nell'alveo di un'esercitazione retorica *tout court*, suffragato da aspirazioni di valenza negativa, come quelle esigenze di stampo meramente narcisistico, di avere un pubblico di ascoltatori obbligati e quindi disponibili. È stato versato davvero troppo inchiostro per descrivere doveri e diritti di un insegnante, ma soprattutto per chiarire metodologie, contenuti e finalità dell'insegnamento; sono stati disegnati itinerari stimolanti su cui inserire unità didattiche assai perfezionate ed anche i nuovi libri di testo si fondano su criteri interdisciplinari, che hanno fatto sì che l'uso del manuale, quasi accantonato dopo i sussulti sessantotteschi, sia tornato ad essere una prassi corretta o per meglio dire, uno strumento fondamentale⁽¹⁾ per sostituire e per affiancare la cosiddetta lezione-conferenza. Ma tutto questo, in ogni caso, rischierebbe di essere ancora polveroso, se si sottovalutasse l'importanza pregiudiziale di una valutazione, il più possibile attenta, del materiale umano presso il quale deve essere svolto il lavoro. È chiaro che, solo una corretta verifica del punto di partenza dei singoli iscenti può consentire di elaborare una programmazione non velleitaria ed ambiziosa. Come già sottolineato in precedenza, non si trat-

ta di effettuare una misurazione unilaterale, di natura prettamente didattica, ma di mettere a fuoco, per quanto possibile, la capacità soggettiva sul piano dei rapporti interpersonali, da cui trarre un quadro d'insieme nel quale inserire un insegnamento non parcellizzato, bensì, aderente, in ultima analisi, alle esigenze culturali ed umane della classe in questione⁽²⁾. Particolarmente nel caso della prima classe lo shock subito dagli allievi nel trapasso dalla scuola media primaria a quella secondaria, può essere causa di rigetto immediato, se non vengono adottate stimolazioni idonee ad attenuare, la tensione ed a facilitare l'inserimento. A mio avviso l'unica possibilità concreta per raggiungere obiettivi confortanti è quella di non soffermarsi troppo a lungo sulle lacune di partenza, ma di suscitare una graduale lievitazione della curiosità per gli argomenti trattati; e qui entra in gioco, con evidente rilevanza, il metodo, che per dirla con uno dei più illustri applicatori della metodologia alle scienze umane, Fernand Braudel, rappresenta l'asse connettivo di ogni operazione sociale, sia di lungo che di breve respiro. In quest'ottica ritengo opportuno intraprendere un ritmo di lavoro sufficientemente distensivo, nel senso di un allargamento dei confini dell'argomento posto sul tappeto, sia da un punto di vista spaziale che temporale, in modo da garantire, comunque, la memoria di alcuni elementi su cui poter soffermare l'attenzione e da cui prendere le mosse per un successivo lavoro di collegamento⁽³⁾. Entrando nello specifico della metodologia da adottare e dei contenuti da prendere in esame, a me preme rilevare come non si deve mai perdere di vista la necessità di congiungere i due piani di apprendimento, quello nozionistico e quello concettuale, forti della convinzione che sarebbe erroneo privilegiare un aspetto a discapito dell'altro. Particolarmente per quanto riguarda la disciplina storica, non si può prescindere, io credo, da un'acquisizione puntuale di certe date e fatti significativi perché non si generi una confusione cronologica e si possa alimentare nei discenti una coscienza, anche primaria, della causalità e dell'ermeneutica della fenomenologia

storica (4). Avendo ben presente, quindi, la esigenza di fornire una contestualizzazione adeguata valuterei opportuno, nel prendere in esame, da un punto storico-letterario il trapasso dall'età comunale a quella signorile, di stimolare l'attenzione e di concentrare l'interesse sulla crisi economica e spirituale susseguitasi alla grande peste nera del 1348, in quanto siamo di fronte ad una data che va ben al di là di un connotato nozionistico ed anzi assurge a vero e proprio elemento contenutistico per i suoi risvolti culturali, nel senso più ampio del termine. A tale proposito, infatti, è possibile indicare sulla scia dei suggerimenti provenienti dalla *nouvelle histoire*, molteplici chiavi di lettura in campo demografico, economico, sociale, politico e letterario (5).

Dopo aver tracciato un profilo delle concatenazioni e dell'influenza che le grandi epidemie hanno svolto nella storia dell'umanità, risulta indispensabile puntualizzare che, per quanto il trauma delle epidemie abbia sempre costituito un elemento di destrutturazione di realtà sociali e simboliche, mai erano stati raggiunti i toni di estrema virulenza con cui dilagò attraverso tutta l'Europa, dall'Italia alla Scandinavia, la grande peste nera del 1348; vi è addirittura chi afferma che la peste del trecento, fatte ovviamente le debite proporzioni, costituirebbe l'equivalente di un'attuale guerra atomica su scala

mondiale (6). L'epidemia si sviluppò a partire dalla Asia centrale e si venne espandendo in Italia tramite le galee genovesi provenienti dal Medio Oriente, cariche di seta e di pietre preziose ed abitate da equipaggi fantasma; il morbo si irradiò per tutta l'Europa continentale, da Siviglia a Bergen, da Chester a Mosca, dopo aver colpito i porti mediterranei di Marsiglia, Pisa e Venezia. Le testimonianze dei cronisti dell'epoca, il Villani su tutti, sottolineavano la subitanità della morte ed anche quei dipinti che raffiguravano processioni propiziatriche, erano costellati di decessi improvvisi; forse, nessuna fra le opere parterite in un periodo così drammatico è così emblematica, né ha avuto la risonanza del «Decamerone» di Boccaccio. Nella cornice, sette fanciulle fiorentine accompagnate dai loro tre innamorati, abbandonano Firenze, una delle grandi metropoli dell'epoca più tartassate dalla peste e dopo essersi ritirate in campagna, in attesa che la epidemia cessi di mietere vittime, si raccontano per quindici giorni, un totale di cento novelle e colgono l'occasione per lasciarsi andare al trasporto dell'amore. Nell'introduzione dell'opera viene fornito inoltre un quadro assai articolato degli avvenimenti, della devastazione e degli orrori prodotti dalla peste a Firenze, mentre nel prosieguo del lavoro non si fa alcun accenno al flagello, si parla principalmente dei piaceri e dei divertimenti ed anzi pro-



Pietro Parigi,
Xilografia da «Il
Frontespizio».

prio in questa commistione di Eros e Thanatos si assiste al risorgere di una letteratura erotica europea che, come afferma English nella sua densa ed articolata opera (7), da qui in poi non sarebbe più scomparsa dalle penne dei letterati, italiani e non.

Se la modernità del Boccaccio è riposta proprio nella sua capacità di arricchire con pennellate di disincantata ironia il paesaggio realistico della sua narrazione, l'intellettuale che, per la sua stessa vita fatta di ambizioni e di delusioni, di viaggi e di soste, di inquietudini e di meditazione, rappresenta la personificazione stessa del male del secolo, è l'altro grande trecentista Francesco Petrarca, la cui operadiario, il «Canzoniere», influenzerà intere generazioni di letterati fino al Rinascimento ed oltre, non solo da un punto di vista stilistico, ma anche e direi particolarmente per la sua alta sensibilità nel descriver il travaglio dell'animo umano costantemente percorso da crisi di identità e quindi di accettazione del reale. Furono proprio questi due intellettuali coloro che seppero captare con chiarezza il vario fermentare della realtà politica e sociale, i cambiamenti che si stavano producendo all'interno della compagine europea, illustrando con grande responsabilità quello stato di irrequietezza generalmente diffusa, dove i valori dell'amore e della famiglia si dissolvevano davanti alla morte e di contrapposto prendeva campo un'irrefrenabile ansia di afferrare l'attimo fuggente. Un medico avignonese, testimone del flagello nella sua città, ricordava che si veniva sepolti senza prete, che il padre non faceva visita al figlio, né il figlio al padre ed anche l'amante più dolce abbandonava la sua donna al primo accenno di contagio.

Il *carpe diem* di memoria oraziana diveniva del resto, un moto di reazione spontanea, come annotava un cronista della peste di Ginevra del 1530, quando sottolineava che, durante la danza ed il canto di fine carnevale, le fanciulle continuavano a danzare ed a cantare anche se una delle compagne si accasciava esanime al suolo (8). La paura non metteva in luce soltanto la radicalizzazione degli aspetti istintuali dell'uomo, ma provocava anche delle gravi lacerazioni sul piano religioso; visto che l'Apocalisse, testo sacro che fomentava le predicazioni millenaristiche del Medioevo, racchiudeva la peste fra i fenomeni naturali destinati a scatenarsi sull'umanità peccatrice, si intravidero proprio nella grande peste del 1348 i sintomi e gli indizi della punizione divina (9). L'intolleranza religiosa e l'antisemitismo che si era già rivelato nell'Europa cristiana al tempo delle Crociate si andarono sempre più esasperando al punto che, particolarmente in Germania, furono massacrate delle intere famiglie. La storiografia medievista ispirata dal Pirenne si attarda a ravvisare come si trattasse di una fase decisiva di

quel processo che avrebbe portato alla costituzione dei ghetti, un metodo che eliminava gli Ebrei dalla comunità cittadina e nel tempo stesso ne incrementava lo stato di insicurezza, rafforzando i legami di solidarietà interna. Per quanto concerne le conseguenze demografiche, va segnalato come l'alto indice di mortalità prodotto dalla prima epidemia protrattasi in Europa dal 1348-1352, alterò profondamente la struttura della popolazione e si dovrà attendere diversi secoli prima di ritrovare la stessa consistenza numerica della prima metà del trecento. Le immigrazioni ed i nuovi insediamenti di quanti erano fuggiti di fronte al pericolo del contagio provocano fra l'altro una fusione di popoli, quale non si era davvero più registrata in Europa dopo il periodo delle grandi invasioni barbariche.

D'altra parte, la popolazione era in continuo declino nelle varie zone d'Italia non solo per le avversità naturali, ma anche perché questo secolo è indicato dalla più recente storiografia, e sembra fra l'altro una formula convincente, come il periodo della «lotta di tutti contro tutti».

Di conseguenza calava la produzione e calava soprattutto la domanda di prodotti al punto che i gravi squilibri finanziari dei vari stati italiani finivano per sconvolgere l'apparato economico, impoverendo il valore della moneta e creando un'incontrollabile lievitazione dei prezzi.

Si andavano insomma, manifestando, con palese evidenza, le pesanti contraddizioni su cui era basato lo sviluppo economico, che non poteva contare, a monte, su di un rinnovamento delle antiche strutture agrarie, tanto è vero che nelle campagne, come sottolinea D'Alessandro, «erano rimasti in piedi i vecchi sistemi di sfruttamento della terra e del lavoro» (10). Per di più, in seguito alla «morte nera», essendo stata carente una pianificazione in questo senso, il paesaggio agrario finì per essere sconvolto ed anzi vi furono diverse zone dove le colture tornarono a retrocedere di fronte al bosco ed alla palude. Un altro fenomeno degno di menzione è l'opera di «pietrificazione» messa in atto dai nuovi signori superstiti che finirono per accaparrarsi le terre rimaste senza i legittimi proprietari e riuscirono a concentrare nelle loro mani un ingente capitale immobiliare; anche nelle città le élites scomparse furono sostituite da altre provenienti da zone diverse e da nuovi strati sociali. È una delle motivazioni per cui in quella regione che ancora più di altre venne colpita dall'epidemia di peste, la Toscana, iniziò improvvisa ed inarrestabile l'ascesa della famiglia dei Medici.

Complessivamente l'Italia ed i suoi porti avevano sofferto ancora più drammaticamente delle Fiandre questa calamità naturale, per cui non deve stupire se la metà del XIV secolo segnò l'innescarsi del-

la decadenza economica del Mediterraneo a vantaggio delle regioni settentrionali ed atlantiche e questo quasi due secoli prima che le grandi scoperte geografiche conferissero all'Oceano Atlantico un ruolo di preminenza nel mondo occidentale. Ed inoltre in tutti gli stati europei troni e signorie vacillavano, con le loro casse prosciugate ed i loro eserciti dissolti: anche la lunga disputa intrapresa pochi anni prima dalle corone d'Inghilterra e di Francia conobbe un certo periodo di sosta, reso necessario più che dalle conseguenze politiche ed economiche, dagli effetti psicologici indotti dalla grande peste non solo presso i governanti, ma anche presso i governati.

Insomma, resta sufficientemente agevole, io credo, partendo dal nucleo conduttore rappresentato dalla peste del 1348 con una disamina operata per spaccati tematici sulle molteplici conseguenze e seguendo una dorsale che mettesse in comunicazione le varie scienze umane, lasciare una finestra aperta su un aspetto così multiforme della realtà tardo medievale da suggerire ai discenti un approfondimento di qualche aspetto che, di più e meglio, ha finito per stimolare certe potenzialità individuali. Non si può, d'altra parte, sottovalutare ed in questo senso mi sento di condividere le argomentazioni storiografiche di Guido Quazza nella sua *Storia della decadenza italiana* ⁽¹⁾, la concomitanza ed i riflessi che un'epoca di grande crisi ha avuto nel prosieguo della storia umana e soprattutto quei connotati di attualizzazione posti in atto nel più generale panorama della cultura e della storia degli intellettuali ⁽²⁾.

Gianni Conti

Note

1. Utili in questo caso le osservazioni di S. Guarracino, *Nuovi manuali e immagine della storia*, in «Riforma della scuola», 1978, n. 5, pp. 57-61, successivamente rifeuse ed arricchite nel più recente volume di S. Guarracino-D. Ragazzini, *Storia e insegnamento della storia*, Feltrinelli, Milano, 1980, pp. 295-304.

2. Non posso fare a meno di concordare a tale proposito con quanto sottolineano A. e H. Nicholls, *Guida pratica all'elaborazione di un curriculum*, Feltrinelli, Milano, 1982, pp. 27-31.

3. Incondizionata gratitudine merita, al di là ed oltre la sua impostazione ideologica, Fernand Braudel, per averci indicato che una delle costanti per spiegare il presente attraverso il passato, mantenendo ben salda la memoria storica, è di soffermare l'analisi sulla storia delle civiltà, esaminate «non più in uno dei suoi settori, ma nel suo insieme: non si capisce allora come potrebbe dissociarsi dalla storia generale o,, globale» in F. Brandel, *Scritti sulla storia*, Mondadori, Milano, 1976², pp. 238-239.

4. Meritevole per certi versi l'operazione di Antonio Brusa che ha preso in esame i manuali di storia in circolazione per evidenziare affinità e discrepanze nell'esame dei fatti storici più significativi da un punto di vista didattico. In quest'ottica si

veda appunto, A. Brusa, *Guida al manuale di storia*, Editori Riuniti, Roma, 1985.

5. Perché la storia, usando una celebre espressione di Febvre, non rimanga una «collezione di cadaveri», è indispensabile che sia lo storico al pari dello scienziato a plasmare l'oggetto della sua indagine. Di grande interesse in questo panorama la ricostruzione attenta sui nuovi contributi della nouvelle histoire fornita da G. Barraclough, *Atlante della storia*, La Terza, Bari, 1984, pp. 53-60.

6. Si veda a questo proposito, per approfondire il quadro, il recente lavoro di W.H. McNeill, *La peste nella storia. Epidemia, morbi e contagio dell'antichità all'età contemporanea*, Einaudi, Torino, 1981.

7. P. English, *L'eros nella letteratura*, Garzanti, Milano, 1967, pp. 23-43.

8. Questi esempi vengono riportati con dovizia di particolari nel volume di J. Ruffié-Jean-Charles Sournia, *Le epidemie nella storia*, Editori Riuniti, Roma, 1985, pp. 99.

9. Si veda, per un quadro più esaustivo dell'ambiente medievale, C. Delcorno, *La predicazione nell'età comunale*, Sansoni, Firenze, 1974.

10. V. D'Alessandro, *L'Italia del Medioevo. Dal tramonto di Roma alle libertà comunali*, Editori Riuniti, Roma, 1985, p. 146.

11. Senza altro stimolanti alcune argomentazioni presenti nel volume di G. Quazza, *La decadenza italiana nella storia europea*, Einaudi, Torino, 1971.

12. Di grande rilevanza l'articolo di Valerio Castronovo comparso su «Repubblica», 15 novembre 1985 «per l'assoluta necessità di non rimanere vincolati ad astratte schematizzazioni nell'esame della conoscenza storica, ma di sapere andare al di là delle norme prefigurate, privilegiando in definitiva l'autonoma interdisciplinarietà delle varie scienze, umane o esatte che siano».

182 PORTE
APERTE
ALLE VOSTRE
ESIGENZE:
ANCHE QUESTO
E' BANCA
TOSCANA.

182 filiali che mettono a vostra disposizione la loro esperienza e competenza. E non solo in Toscana. A Milano, a Roma, in altre importanti città italiane e in tutto il mondo attraverso i suoi corrispondenti, la Banca Toscana è vicina a voi, alle vostre esigenze, da oltre 80 anni.



BANCA TOSCANA
Gruppo Bancario
Monte dei Paschi di Siena

117 anni di attività di un libero sodalizio

Il prossimo trasferimento nei nuovi locali di via Fratti e le consultazioni con l'Amministrazione comunale per una nuova convenzione, è stata l'occasione per iniziare una riflessione sui valori e gli scopi della nostra Associazione.

In questo numero pubblichiamo il contributo dei consiglieri Luciano Arrighetti e Celso Banchelli.

Il 30 gennaio 1869 una delibera, votata dall'Amministrazione Comunale di Sesto Fiorentino, che qui pubblichiamo, registrava le premesse per attuare un progetto di fondazione di una biblioteca popolare che un considerevole numero di cittadini, appartenenti a tutti i ceti sociali, proponeva da tempo alla cittadinanza e al potere locale. Sesto in quel tempo, come è noto a tutti, era una piccola comunità, certamente povera e con un alto tasso di analfabetismo. Ma a differenza di molte altre comunità in cui prevaleva un'economia essenzialmente agricola e mezzadrile, in questa nostra cittadina era nata da 132 anni la manifattura di Doccia: questa aveva formato un consistente nucleo operaio che, insieme ad una robusta presenza artigiana, dava alla comunità sestese una composizione sociale articolata, con fermenti e bisogni civili di peculiare modernità per quel periodo storico.

Il 7 marzo 1869 fu fondata la Società per la Biblioteca Circolante: contava 184 soci e il suo scaffale consisteva in 500 volumi. La proposizione che era nell'atto di fondazione qualificava l'intento della Società: «promuovere la liberazione dell'uomo dall'ignoranza attraverso l'istruzione, e favorire il progresso morale e civile dei cittadini». (Una proposizione tuttora presente nel nostro statuto). Essa era l'espressione di valori e interessi di quei ceti sociali rappresentati in quell'esile tendenza civile, presente nel Risorgimento e nel giovane stato unitario.

In Toscana questa tendenza ebbe come massimo rappresentante il pratese Antonio Bruni, uno dei più importanti animatori del movimento delle biblioteche e fondatore a Prato, nel 1861, della prima biblioteca popolare. Nel 1900 la Società per la Biblioteca ebbe un notevole sviluppo e nel 1911 un nuo-

vo statuto ne prevede la trasformazione in Biblioteca Circolante, aderente alla Federazione delle biblioteche popolari che era stata fondata a Milano nel 1908 da Filippo Turati.

Questa piccola presenza culturale nel tessuto urbano sestese (piccola rispetto alle grandi istituzioni fiorentine, ma significativa per un piccolo comune della provincia) segna un momento rilevante nella formazione della coscienza associativa e del volontariato dei nuovi ceti sociali: insegnanti, artigiani, commercianti, operai, a 9 anni dalla proclamazione dell'Indipendenza, danno vita ad un sodalizio che da 117 anni è presente nella nostra comunità.

Un lungo cammino dunque! Certo ma non privo di difficoltà! Rischi di non poco conto furono affrontati — nel periodo fascista da molti consiglieri e molti soci che nonostante le sopraffazioni, difesero con intelligenza, l'autonomia del sodalizio dai tentativi fatti per inquadralo nelle organizzazioni di regime: tentativi che ebbero successo in larga parte del paese.

All'indomani della liberazione dal fascismo, con la proclamazione della Repubblica, i beni acquisiti da quel tessuto civile che si era faticosamente formato nella società, soprattutto nel periodo giolittiano, e che il fascismo aveva confiscato soffocando la creatività dei liberi cittadini, furono incamerati dallo stato repubblicano poi restituiti, non già agli antichi corpi sociali che li avevano fondati, del resto ormai dispersi, ma agli Enti Locali.

Sesto nel dopoguerra, nel nuovo assetto democratico, fu una delle poche realtà del Paese in cui sopravviveva un libero sodalizio con il suo corpo sociale, il suo volontariato e le sue molteplici attività: una specificità ricca di implicazioni ma anche di gravi responsabilità, in quanto questa libera associazione doveva operare in una realtà, in cui erano venute meno le antiche reti solidaristiche, da cui era scaturita: il movimento delle biblioteche popolari era stato distrutto dal fascismo e non più ricostruito. Inoltre si stava formando la presenza di una cultura che guardava prevalentemente alle nuove realtà partitiche e statuali. Fu la sensibilità, l'intelli-

genza dei nuovi amministratori del comune democratico di Sesto che, nonostante la cultura allora prevalente, compresero i bisogni e l'utilità di un simile organismo e ne difesero l'autonomia.

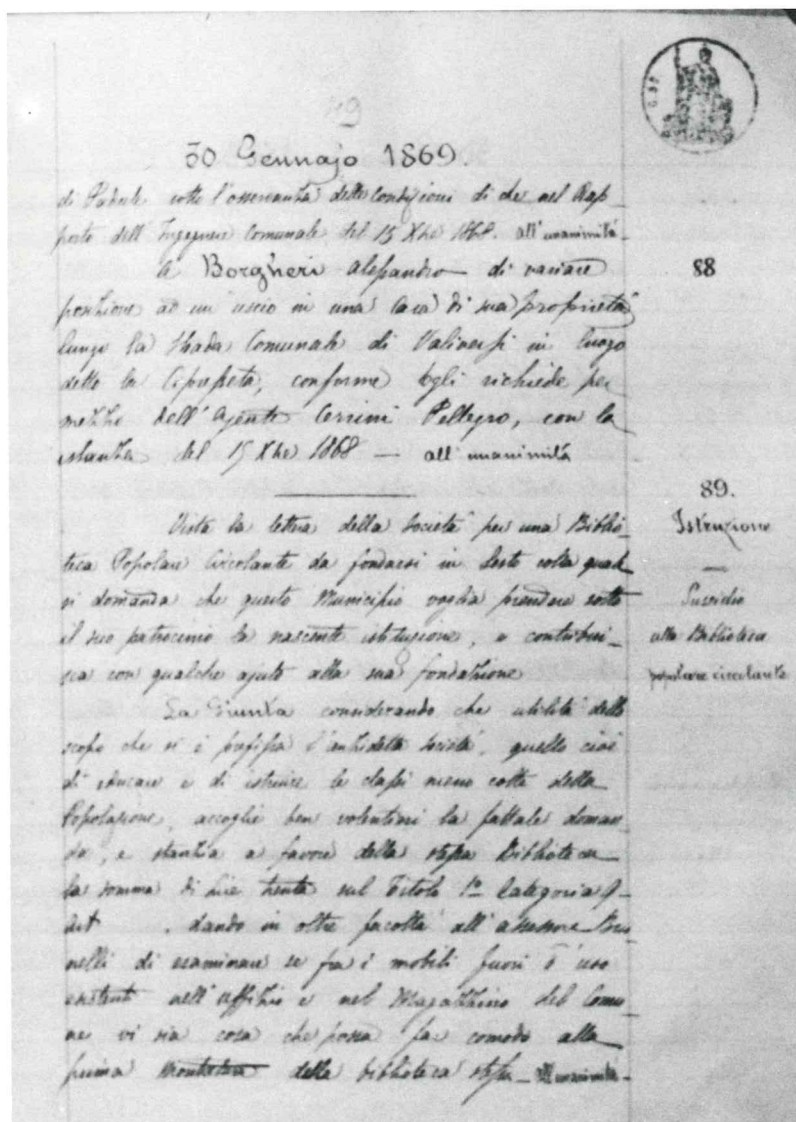
Nel 1973, in ottemperanza alla legge regionale n° 33 che imponeva ai comuni di costituire una propria biblioteca, si pose il problema di un nuovo rapporto fra sodalizio e l'amministrazione comunale: (la Società per la Biblioteca era stata da sempre ospitata in appositi locali di proprietà del comune: il servizio che la biblioteca prestava ne era il canone d'affitto).

La legge regionale creava una nuova situazione e poneva un quesito: l'associazione doveva prendere in esame e eventualmente sottoscrivere una convenzione che regolasse i rapporti tra la parte privata e pubblica della biblioteca. Il quesito fu oggetto di una attenta riflessione e in affollate assemblee di soci che ne seguirono, si svolsero animate discussioni. Alla fine prevalse la tendenza ad accettare il

nuovo rapporto con l'Amministrazione Comunale.

La convenzione con il Comune ebbe un duplice effetto: la Società per la Biblioteca continuò la sua attività per anni, sostanzialmente da sola, mentre la presenza pubblica fu limitata alla elezione di un consiglio di gestione (previsto dalla legge, ma di scarsa funzionalità) e ad investimenti riguardanti soprattutto l'acquisto di opere e riviste che si aggiungevano al già cospicuo patrimonio librario dell'associazione.

Questa situazione obbligò la Biblioteca Circolante a funzionare impropriamente per anni da biblioteca pubblica, perché le sue attività dovevano svolgersi all'interno della disciplina prevista dalla convenzione. Questa condizione le fece attenuare la propria identità e l'immagine di libero sodalizio, espressione della società civile: in larghi settori dell'opinione cittadina Biblioteca Pubblica e Biblioteca Circolante persero ogni distinzione.



Primo atto pubblico (delibera del Consiglio Comunale di Sesto Fiorentino) che registra la nascita della Società per la Biblioteca Circolante (30 Gennaio 1869).

Nel 1983 con un importante investimento l'amministrazione comunale pose fine ad una latitanza, che durava da troppo tempo. S'iniziò la costruzione in Via Fratti di una nuova sede, che ora sta per essere ultimata. E soprattutto ci fu l'inserimento di un apparato tecnico amministrativo, che permise alle due parti della biblioteca di gestire un ampio spazio per la consultazione dei libri: un indubbio miglioramento del servizio per i cittadini.

Tuttavia questa nuova situazione, miglioramenti compresi, non ha modificato il nostro punto di vista: la lettura critica di questi ultimi avvenimenti esprime un disagio reale, noi pensiamo, di tutte e due le parti, della Biblioteca tuttora inespresso, certo per colpa nostra, ma che è bene mettere in luce, ora che si sta aprendo una consultazione.

Questo problema, che abbiamo definito disagio, può essere diviso in due parti: una parte finanziaria l'altra culturale, anche se, come vedremo, vi è una evidente connessione fra le due parti; vediamo prima l'aspetto finanziario: un sodalizio gestito dal volontariato, (l'apertura del pomeriggio e la domenica mattina) è assicurata dalla Società per la Biblioteca. Quest'impegno assorbe le risorse finanziarie del sodalizio: il volontariato non esclude delle spese. Una disparità di mezzi (dobbiamo tener conto anche della differenza dei costi nella prestazione del servizio) ci pone delicati problemi con la mano pubblica, perché i contributi erogati dall'Amministrazione Comunale sono in verità molto esigui: tali da non consentirci di mantenere gli impegni presi con i nostri associati e di accogliere esigenze che nel frattempo sono maturate nella società civile.

Anche in questa situazione la nostra associazione ha profuso il suo impegno con la promozione di conferenze e dibattiti e la pubblicazione di un bollettino al fine di promuovere una riflessione culturale sui problemi della nostra società. Ma questa iniziativa corre il rischio di non avere seguito, perché i nostri bisogni finanziari e quindi le nostre difficoltà sono andate progressivamente crescendo. Il bollettino, per esempio, non riesce ad avere una periodicità che ci eravamo impegnati a rispettare.

Eppure è stato uno strumento catalizzatore che ha sollevato problemi (basta pensare alla monografia su Doccia) illustrando fatti e personaggi appartenenti al patrimonio culturale del nostro comune. Inoltre i giovani intellettuali di Sesto vi hanno trovato e potrebbero continuare a trovare un mezzo espressivo, capace di impegnarli nella pubblicazione delle loro idee alla ricerca di un confronto culturale per un dibattito che può interessare l'intera cittadinanza. Ma il confronto nella cultura presuppone oltre a una pluralità di voci, cosa altrettanto importante, una pluralità di sedi fisiche in cui la riflessione e il confronto culturale possono proficua-

mente misurarsi. Altrimenti non c'è riflessione né dibattito vero, ma apparenza.

Quest'ultima considerazione ci porta alla seconda parte della nostra riflessione. Due culture: una pubblica con i suoi doveri, l'altra privata ma da anni impegnata nella società civile, espressione di qualificati settori dell'opinione pubblica. Il modo con cui affrontare i vari problemi è importante: il peggiore sarebbe quello di vedere una così articolata vicenda con un'astratta cultura localistica, consegnare questo ventaglio di problemi ad un confronto ridotto ad un minitest sestese. Certo la peculiarità di Sesto è quella di possedere un libero sodalizio (un piccolo patrimonio di esperienze civili e culturali inalienabile) in una situazione pressoché omologata dagli avvenimenti politici durante il periodo fascista e del dopoguerra. Ma questo confronto deve essere restituito a dimensione di tempo e di spazio senza rimuovere per questo la specificità del problema: una misura di tempo e di spazio, in cui la qualità dei bisogni con la molteplicità dei problemi, è radicalmente cambiata.

Dalla realtà urbana del 1869 fino al 1944 e nell'immediato dopoguerra, (Giovanni Michelucci sul n° 1 del nostro bollettino, definisce quella realtà: un esempio altamente rappresentativo di ciò che significa una scala urbana) alla realtà di oggi (un insediamento urbano abitato da più di 45000 abitanti). Non più uno spazio economico e sociale microfisico: ma una realtà espressa da una economia integrata. Non più l'impercettibile modificazione del passato; ma uno sviluppo che con progressione geometrica ha modificato e modifica il nostro ambiente sociale influenzando i nostri parametri concettuali e la nostra cultura: una mutazione che alcuni studiosi non esitano a definire antropologica.

Dentro questo cambiamento occorre rispondere all'interrogativo che sta nel titolo di questo scritto: si può salvare la Biblioteca Circolante? A questo interrogativo è difficile dare una risposta. Vediamo perché: i contributi che il Comune ha versato alla Società per la Biblioteca non solo sono sorprendentemente esigui, ma paradossalmente è stata la nostra associazione a finanziare il servizio con le quote dei soci e il suo patrimonio librario, per moltissimi anni. Meraviglia che gli amministratori non si siano accorti di questa incongruenza: ma forse questo disinteresse non è dovuto a distrazioni o alle scarse risorse finanziarie dei capitoli di spesa per la cultura; forse il disinteresse non era altro che un comportamento culturale che non prevedeva il formarsi d'esigenze nuove e di possibilità d'intraprendere un lavoro culturale di segno diverso, non dipendente dalla mano pubblica.

Non si tratta di un giudizio di valore: nessuno più di noi è convinto che la società civile non esprime



Interno della sede della Società per la Biblioteca Circolante situata nel Palazzo Comunale di Sesto Fiorentino (angolo sud ovest) negli anni 1945-1950.

Roussoniane valenze ideali rispetto al potere. Si tratta, o almeno ci sembra, di un riflesso condizionato di una vecchia cultura, che vedeva nelle forme politiche e nello stato la soluzione pressoché totale dello sviluppo della società.

Dalle recenti analisi molti studiosi affermano che queste antiche certezze e le loro espressioni ideologiche sono in crisi. Lo sviluppo delle forme produttive e della tecnologia ci ha portato verso una società definita complessa, alle soglie di una società postindustriale: una realtà difficile da capire, non solo per le istituzioni, ma per tutti; quel ventaglio di problemi, a cui abbiamo già accennato e nei quali i messaggi cifrati sono scarsamente riducibili a categorie interpretative: una specie di codice genetico, in cui la funzione del DNA non è stata ancora ben compresa.

In tutte le sue sezioni questa società non esprime realtà uniformi. Si tratta di complessità come categoria interpretativa? Non sappiamo. Certo è che in questa mancanza di parametri, che non consentono una ragionevole previsione, sarebbe imprudente, per non dire irresponsabile da parte nostra, non tenere conto di questi bisogni complessi. È per questo motivo, e non per retaggio storico, sia pure illustre, che non ci convince una cultura che si propone di ridurre ad un astratta unità, ciò che non

solo è giuridicamente separato (due proprietà: una pubblica l'altra privata), ma anche culturalmente improponibile, perché impoverirebbe la potenziale ricchezza che questa realtà esprime.

Questo scenario che abbiamo rozzamente disegnato, quanto corrisponde alla realtà in cui ci troviamo? Forse abbiamo caricato troppo le tinte, abbondando in policromie dai colori stridenti? Qualcuno può rimproverarci di questo: noi speriamo che questi rimproveri, se ci saranno, siano in parte giusti. Tuttavia tracce di questa cultura, noi le abbiamo riscontrate nella discussione per regolare i rapporti fra le due parti. Ad esempio: è stato sostenuto con vigore l'unità della biblioteca; non abbiamo capito il perché visto che il servizio è unificato, con l'accordo delle due parti, dal 1983. Sono stati sollevati problemi tecnici per la gestione della biblioteca: perché? Forse si pensa che in 117 anni la Biblioteca Circolante non abbia acquisito una domestichezza tecnica con i libri?

Se questo è quello che si pensa, allora è legittimo riscontrare che il concetto dell'unità della biblioteca e le motivazioni tecniche sollevate per gestire il servizio altro non siano che l'espressione di una forte tendenza al comando burocratico, che condannerebbe la Società per la Biblioteca ad una esistenza fittizia.

Se questa fosse la tendenza, non ci sarebbe soluzione. Ma noi speriamo di sbagliarci (e forse ci sbagliamo davvero) comunque auspichiamo una diversa impostazione culturale che registri una parità di condizioni, affinché le due parti concorrino, nella loro autonomia a prestare un servizio, il migliore possibile, nell'interesse della cittadinanza. Per quanto ci riguarda, noi ci permettiamo sommessamente d'illustrare le ragioni che c'inducono ad insistere perché questa sia l'impostazione che, alla fine, incontri il favore di tutti.

Tre ci sembrano gli aspetti più importanti: 1° il sodalizio e la sua specificità (una libera associazione di cittadini la cui affiliazione è considerevolmente cresciuta negli ultimi tempi); 2° il volontariato (la cultura ne ha rivalutato l'attualità e le istituzioni in tutte le loro articolazioni, ne richiedono la presenza); 3° infine, ma non ultimo per importanza, l'economicità del servizio che la nostra associazione svolge nel funzionamento complessivo della biblioteca.

Una considerazione aggiuntiva: il rapido sviluppo della nostra società ha eliminato gli antichi mali dell'arretratezza, determinando una più alta scolarità e un benessere più diffuso. Un illustre sociologo intervenendo su un grande quotidiano ha scritto: «le biblioteche sono dei banchi di memoria fuori dal cranio del singolo individuo ed utilizzabili da tutti. Ma oggi il processo si è accelerato in modo incredibile e si è esteso al sistema muscolare con la robotica. Tutta la terra viene rapidamente coperta da un reticolo di intelligenze artificiali con i loro sensori con i loro muscoli e le loro mani».

Tutto questo è vero: ma accanto quest'esaltante prospettiva è prudente ascoltare altre voci, voci che ci parlano del pericolo di una forte tendenza omologatrice che la società informatizzata può generare e che le forme della politica non riescono sempre a contrastare.

Da una polifonia di voci tipica della società democratica a un coro monocorde il passo è lungo, ma tutti avvertono che un silenzioso scivolamento un accomodante assuefarsi a questa tendenza è possibile. Un'omologazione non più derivata da catastrofi sociali, ma dentro la fisiologia del mutamento, nelle sue forme patologiche.

Nei rapporti tra un sodalizio e la mano pubblica questi pericoli sono presenti: non si tratta certo di una precisa volontà ma della sottovalutazione da entrambi le parti della fragilità di questo rapporto. Quali sono gli anticorpi su cui fondare, non la nostra difesa, ma quella di tutti? Noi abbiamo parlato di una cultura che abbiamo definito una polifonia di voci: ora è necessario parlare di segni, di segni materiali.

L'autonomia di un qualsiasi organismo associa-

tivo ha bisogno di supporti materiali (Mezzi finanziari) altrimenti l'autonomia da segno concreto si trasforma in falsa apparenza. Nella convenzione che regola i rapporti tra la società e l'amministrazione comunale si accenna ad una discrezionalità di finanziamento della mano pubblica: un assunto in verità singolare, anche per il servizio e il patrimonio che la Società per la Biblioteca mette a disposizione della mano pubblica.

Il sodalizio mette a disposizione dell'ente pubblico un rilevante numero di opere accumulato in 117 anni di servizio sociale: in questo patrimonio vi sono opere d'interesse bibliografico ed un archivio che aspetta di essere studiato.

La remunerazione di questo patrimonio non può essere soggetto a una qualsiasi discrezionalità, ma deve commisurarsi al valore d'uso messo a disposizione da una delle parti contraenti; inoltre l'amministrazione comunale deve considerare che i costi per il servizio del volontariato prestato dal sodalizio (compresa la spesa per l'aggiornamento librario, le conferenze, e la pubblicazione del bollettino) sono molto inferiori alle spese dirette che l'amministrazione sostiene per il proprio servizio. Per tutto questo non riusciamo a convenire con il taglio, davvero inusitato, (più della metà della cifra da noi richiesta) che l'ultima delibera di bilancio ha sancito.

La Società per la Biblioteca così non può avere una sua autonomia: omologazione dunque? Una cosa è certa: il consiglio della società non può chiedere sacrifici a chi già lavora volontariamente né aumentare le quote associative per un organismo dalla vita precaria, mentre le domande culturali della società in cui viviamo crescono e diventa sempre più urgente soddisfarle. Tra le molte sedi che possono accogliere e dare risposte positive a queste domande la Società per la Biblioteca ha una funzione originale e può certamente contribuire con la sua storia e le sue attività. A meno che non si pensi che il nostro sodalizio abbia già concluso il suo ciclo e che ne rimanga solo la sua memoria storica da mettere in vetrina come un bel reperto archeologico.

Alla sensibilità degli amministratori della giovane democrazia nel dopoguerra, si devono la continuità e la presenza di questa libera associazione. Alle soglie della società postindustriale chiediamo all'attuale amministrazione comunale altrettanta sensibilità: nella pluralità di voci e di segni che la società civile esprime, si creino le condizioni per uno spazio e forma di dignitosa presenza, per un libero sodalizio di 117 anni di vita.

*Luciano Arrighetti
Celso Banchelli*

Doccia: Osservazioni alla variante del P.R.G.

«Un cancello da troppo tempo chiuso». Questa è la didascalia a commento della fotografia del vecchio cancello della Manifattura di Doccia, che qui riproduciamo. La pagina con il cancello chiuso concludeva la pubblicazione degli atti della conferenza su Doccia raccolta nel fascicolo monografico n° 2.

Ora questo cancello sta per aprirsi, per attuare quanto è previsto nella variante al PRG recentemente approvato dal consiglio comunale di Sesto Fiorentino.

Sull'area di Doccia la Società per la Biblioteca Circolante chiese l'intervento e l'attenzione di studiosi di diverse discipline scientifiche, artistiche, culturali che firmarono l'appello «Salvare Doccia», pubblicato sul n° «0» del nostro bollettino, nei cui numeri successivi seguirono ancora altri qualificati interventi. Nell'apprestarci ora a pubblicare le nostre osservazioni, manifestiamo alcuni dubbi e perplessità per l'intervento che viene prefigurato su quest'area che merita di essere salvaguardata come testimonianza significativa di storia civile, sociale e artistica non solo di Sesto.

Auspichiamo possano seguire a queste nostre osservazioni che qui pubblichiamo, altri interventi di quanti hanno partecipato alla riflessione su questo importante e delicato quesito.

La Società per la Biblioteca Circolante di Sesto Fiorentino, nel quadro delle finalità culturali dell'Associazione, ha da tempo assunto l'impegno di sostenere l'azione per il recupero e la conservazione della porzione più qualificante delle strutture edilizie dell'antica sede della Manifattura ceramica di Doccia, matrice primaria dello sviluppo economico sestese.

Tale intento ha trovato recente attuazione con il convegno del 19.3.85 indetto appunto per discutere sul tema: «Salvare Doccia» e nella successiva pubblicazione dei relativi atti del nostro bollettino «Milleottocentesantannove».

In conseguenza questa Società non può restare indifferente a quanto previsto dall'odierna «Variante al P.R.G.» del Comune di Sesto Fiorentino la quale, relativamente all'area di Doccia, considera una destinazione, a nostro avviso, non confacente alle strutture edilizie tutt'ora esistenti in quella zona e per tanti aspetti strettamente legate al patrimonio storico-artistico e sociale della nostra città.

Infatti, a confronto con il precedente P.R.G. del 1972, il quale per tale area prevedeva la destinazione ad «Attrezzature di livello urbano e comprensoriale (F.2.3)» intendendo con questa definizione un uso limitato soltanto a scopi culturali, all'istruzione ed a sistemazione di interesse comune da determinare in sede di un piano particolareggiato di iniziativa pubblica, si è passati con l'attuale variante a riconoscere per l'area di Doccia la possibile realizzazione di ben 54.000 mq. di superficie utile corrispondente all'incirca a 180.000 m³ ossia pari ad un insediamento di 1.800 abitanti.

Di questa superficie utile complessiva viene anche pre-



visato il criterio di utilizzazione fissato all'incirca nel 56% per la residenza, il 20% per il commercio e gli uffici, l'8% per l'artigianato e circa il 16% per strutture alberghiere.

Siccome già nel 1968 la Società Galileo, proprietaria in quel periodo dell'intero complesso, aveva progettato per l'area di Doccia una soluzione del tipo di quella che viene attualmente prospettata in quanto considerava la realizzazione di 197.000 m³ di costruito per un insediamento di circa 1970 abitanti, sembra giustificata a questa Associazione la preoccupazione per quanto prefigura la «Variante al P.R.G.» che, fra l'altro, trascura ogni riferimento all'entità delle volumetrie tuttora recuperabili ed ai criteri di riuso di quelle strutture edilizie presenti nell'ambito di Doccia che sono testimonianze preziose di archeologia industriale.

Tutto questo a prescindere dalla riutilizzazione dell'antica villa, sede originaria della manifattura ceramica, la quale ci sembra opportuno ricordarlo, venti anni fa era offerta dalla Società Galileo in cessione gratuita al Comune di Sesto quando l'edificio, già in condizioni di parziale degrado, rappresentava tuttavia un bene di notevole valore e di immediato utilizzo. Ora invece il suo recupero comporterà, stante il progressivo crollo di parte di quegli ambienti, un oneroso restauro al quale non potrà sottrarsi sia il privato sia l'ente pubblico successore nella proprietà dell'immobile.

Pertanto in dipendenza a quanto prefigurato nella modifica relativa all'area di Doccia introdotta dalla «Variante», che costituisce un parziale ritorno a quella soluzione giustamente non accolta 20 anni fa, poiché avrebbe stravolto e snaturato un ambiente che esige per un suo coerente riuso un valido contributo di idee e la concreta partecipazione di pubblici organismi in grado di scelte qualificanti, questa Associazione, con spirito di collaborazione e consapevole dell'arduo impegno richiesto alla Amministrazione Comunale, rivolge l'invito a riconsiderare in modo più approfondito le previsioni d'uso dell'area di Doccia. Area che rischia, quando fosse completamente confermato quanto attualmente fissato nella «Variante», di veder snaturate le più antiche memorie dell'ex Manifattura Ceramica dove prese forma e sviluppo una iniziativa artistica e culturale di fama internazionale.

*Il Presidente
Claudio Berti*

L'energia della discordia

In questo articolo si vuole illustrare in modo comprensibile a tutti qualche importante aspetto scientifico concernente l'energia nucleare; non sono sicuro che quel che si dirà aiuti molto a seguire con cognizione di causa l'acceso dibattito in corso, poiché è evidente che questo coinvolge, oltre all'aspetto meramente tecnico, questioni politiche, economiche, psicologiche, ecologiche, insomma tutto ciò che concerne il tipo di società che si progetta di costruire per il futuro; in ogni caso mi auguro almeno che serva ad accrescere il desiderio di render chiare le cose e di liberare la discussione da atteggiamenti emotivi, dettati da mera partigianeria.

Per cominciare, premettiamo qualche nozione sulla struttura atomica.

Ogni corpo è fatto di atomi. In natura ce ne sono 92 specie diverse, una per ogni elemento chimico: il più semplice e leggero è l'atomo di *idrogeno*, il più complesso e pesante quello di *uranio*. A loro volta gli atomi sono combinazioni di tre sole particelle fondamentali: gli *elettroni*, i *protoni* ed i *neutroni*. I protoni ed i neutroni stanno insieme e formano il nucleo dell'atomo, ove quasi l'intera massa atomica⁽¹⁾ è concentrata in uno spazio straordinariamente piccolo: un centimetro diviso diecimila miliardi! I leggeri elettroni, che sono tanti quanti i protoni del nucleo, formano il «guscio» dell'atomo, orbitando a grande velocità attorno al nucleo, entro uno spazio circa centomila volte più grande del nucleo stesso (un centomillesimo di centimetro). Gli elettroni, nonostante la loro enorme velocità, rimangono in vicinanza del proprio nucleo grazie all'attrazione elettrica dei protoni. Ciascuno di essi possiede infatti una carica elettrica negativa uguale in valore a quella del protone, la quale però è positiva. D'altra parte è noto che particelle elettricamente cariche si attraggono o si respingono a seconda che le loro cariche siano di segno contrario o dello stesso segno rispettivamente. Così i protoni attraggono gli elettroni impedendo loro di allontanarsi dal nucleo. Naturalmente tra i protoni agisce la forza elettrica repulsiva che tenderebbe ad

allontanarli l'uno dall'altro disgregando il nucleo. Ma tra i protoni — e lo stesso tra i protoni ed i neutroni — agisce anche la forza nucleare che è attrattiva. La forza nucleare, a differenza di quella elettrica, non agisce a distanza, ma solo quando le particelle sono molto vicine tra loro, come lo sono in un nucleo atomico, nel qual caso risulta molto più intensa della forza elettrica. Secondo un paragone un po' grossolano, ma che rende l'idea, è come se ogni particella nucleare fosse ricoperta di colla che la fissa a tutte quelle con cui è in contatto.

L'atomo di idrogeno, come si è già detto, è il più semplice di tutti: il suo nucleo è costituito da un solo protone e un solo elettrone vi orbita intorno. In realtà ci sono altri due tipi più rari di atomi di idrogeno il cui nucleo contiene, oltre al protone, un neutrone in un caso e due nell'altro. Essi sono denominati *deuterio* e *trizio* rispettivamente ed hanno proprietà chimiche assolutamente identiche a quelle dell'idrogeno ordinario. Atomi diversi di uno stesso elemento sono detti *isotopi*⁽²⁾ di quell'elemento. Dunque l'idrogeno ha tre isotopi. Però il trizio non è stabile, bensì radioattivo; ciò significa che il nucleo si trasforma spontaneamente nel nucleo di un altro elemento stabile; nella fattispecie uno dei neutroni del nucleo si trasforma in un protone emettendo un elettrone. Il nucleo risultante viene a possedere due protoni ed un neutrone e costituisce un isotopo dell'*elio*, che è l'elemento successivo all'idrogeno nella scala delle complessità. Comunque l'isotopo più comune dell'elio ha il nucleo fatto di due protoni e due elettroni. Proseguendo si giunge infine all'uranio, il quale possiede due isotopi: l'uranio-235 il cui nucleo ha 92 protoni e 143 neutroni ($92 + 143 = 235$) e l'uranio-238 il cui nucleo ha sempre 92 protoni, ma tre neutroni in più dell'altro. L'uranio-238 costituisce il 993 per mille dell'uranio naturale.

È sorprendente che sulla struttura dell'atomo si siano potute raccogliere tante conoscenze; l'atomo è infatti così piccolo da sfuggire non solo alla visione dettagliata, ma a qualunque percezione diretta

anche dei più potenti strumenti. Il fatto è che tali conoscenze sono il risultato dell'evoluzione della fisica nell'ultimo secolo. In effetti, anche se non è possibile vedere gli atomi singoli e tantomeno i nuclei e le particelle subatomiche, mediante sofisticati procedimenti, si è potuto studiare i moti di queste ultime e misurarne le caratteristiche quali la massa, la carica elettrica e così via. Mediante ipotesi e teorie, sempre sottoposte a verifica sperimentale, è andato parallelamente delineandosi il modello atomico che abbiamo prima sommariamente descritto. Le previsioni a cui tale modello conduce si sono rivelate fino ad ora ineccepibili ed è perciò da considerarsi del tutto attendibile.

E veniamo adesso al fenomeno della *fissione* (3) che sta alla base della odierna produzione di energia nucleare. Immaginiamo un nucleo di uranio-235 ed un neutrone che gli si muove contro, lo urta e viene incorporato. A causa dell'energia ricevuta può succedere che la materia nucleare entri in oscillazione e che durante l'oscillazione il nucleo assuma una configurazione allungata con una strozzatura al centro (figura 1). In questa configurazione la for-

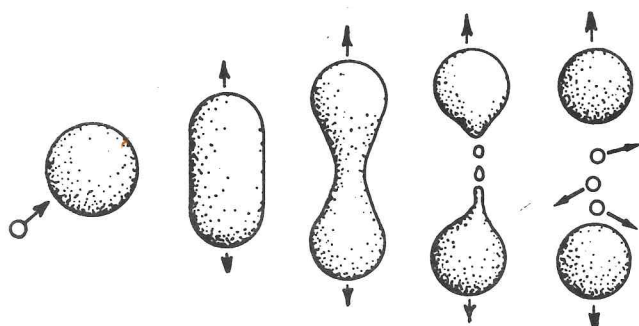


Fig. 1

za elettrica repulsiva tra i protoni delle due parti separate dalla strozzatura tende a separare ulteriormente le due parti medesime, mentre la forza nucleare tra le particelle nella piccola regione della strozzatura può risultare del tutto insufficiente ad impedire che la separazione proceda. Allora succede che il nucleo si rompe sotto l'azione della forza elettrica. Inoltre si hanno delle «schegge» costituite da alcuni neutroni. I frammenti della fissione, respingendosi, continuano ad allontanarsi tra loro acquistando velocità e quindi energia. È questa l'energia della fissione; si tratta di un'energia considerevole, basti pensare che con l'energia liberata da un grammo di uranio-235 si potrebbero portare all'ebollizione circa 200 tonnellate di acqua.

Solo i nuclei di certi elementi pesanti possono subire la fissione ed in ogni caso la subiscono o meno a seconda dell'energia del neutrone incidente. Ad esempio, l'uranio è un tipico elemento fissile, ma dei suoi due isotopi il 235 subisce la fissione anche

con neutroni di bassa energia (neutroni lenti o termici), mentre questi rimbalzano semplicemente, senza nessun altro effetto, sui nuclei di uranio-238. Quest'ultimo assorbe invece i neutroni veloci ed è probabile che si trasformi, secondo un complicato fenomeno radioattivo, nel nucleo di un elemento non presente in natura e denominato *plutonio-239*. Il plutonio-239 è fissile e si comporta come l'uranio-235, cioè subisce la fissione anche con neutroni lenti.

I prodotti della fissione, oltre ai neutroni, sono nuclei di atomi di peso non molto diverso tra loro; si tratta sempre di isotopi radioattivi che si trasformano, in un tempo più o meno lungo a seconda dei casi, in isotopi stabili di altri elementi. Durante questo processo emettono principalmente radiazione beta (elettroni). Esempi di prodotti di fissione, di cui qualche tempo fa tutti hanno parlato ampiamente, sono lo *iodio-131*, il quale si dimezza in otto giorni, il *cesio-137* e lo *stronzio-90* i quali hanno una «vita» più lunga, dimezzandosi rispettivamente in 30 e 28 anni. Come si è detto, i prodotti di fissione, grazie alla repulsione reciproca, acquistano velocità, ma poiché la fissione avviene all'interno della massa di materiale solido fissile (uranio o plutonio) essi vengono frenati dall'attrito col materiale, cosicché la loro energia si trasforma pressoché integralmente in calore ed il materiale si riscalda.

Si è detto che tra i frammenti della fissione vi sono anche alcuni neutroni, in genere se ne formano due o tre. Immaginiamo allora un nucleo di uranio-235 che ha subito la fissione in cui si sono generati due neutroni; ciascuno di questi può determinare la fissione di un altro nucleo, quindi si hanno due fissioni dalle quali si formano in totale quattro neutroni che a loro volta generano altrettante fissioni con otto neutroni, e così via. Si dice che si è innescata una reazione a catena (figura 2) la quale è sempre accompagnata da un enorme sviluppo di energia. Nella fissione dell'uranio-235 e del plutonio-239 si creano neutroni veloci che, urtando nuclei di uranio-238, fanno sì che si trasformino in nuclei di plutonio-239. Si immagini allora una massa di uranio naturale in cui solo 7 nuclei su 1000 sono di uranio-235. Casualmente uno dei nuclei di uranio-235 può subire la fissione da parte di un neutrone vagante, ma la reazione a catena non avrà luogo poiché ben difficilmente i due o tre neutroni che si producono colpiranno nuclei di uranio-235. Facilmente saranno invece assorbiti dai nuclei di uranio-238 che sono preponderanti, oppure sfuggiranno dal materiale.

Un modo per ottenere la reazione a catena è quello di utilizzare, anziché uranio naturale, l'isotopo-235 o il plutonio-239 puri. È ciò che si fa nelle bombe a fissione (4). In tal caso, ovviamen-

REAZIONE A CATENA

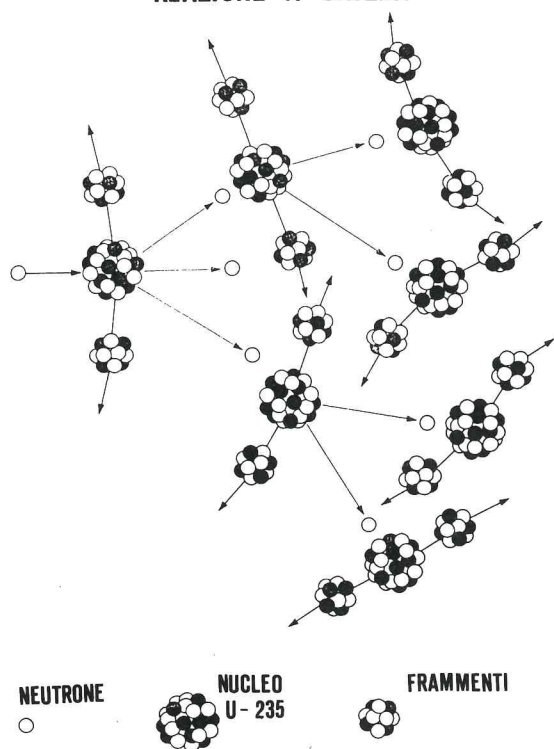


Fig. 2

te, non c'è il problema dell'assorbimento dei neutroni da parte dell'uranio-238, occorre solo fare in modo che non troppi neutroni sfuggano dalla superficie del materiale. Per questo bisogna che la massa del materiale fissile non sia inferiore ad un certo valore caratteristico denominato *massa critica* (5). Una bomba a fissione è essenzialmente costituita da due blocchi di materiale fissile ciascuno dei quali di massa inferiore alla massa critica, ma tali che la massa complessiva sia abbastanza maggiore della massa critica. Per determinare la reazione a catena basta mandare a combaciare i due blocchi, così da formare un corpo unico; un neutrone vagante, sempre presente, è sufficiente ad innescare la reazione, la quale si sviluppa in un piccolo intervallo di tempo con un enorme sviluppo di energia: è l'esplosione. Dopo che la bomba è esplosa, l'atmosfera si impregna di particelle radioattive che poi ricadono a terra a pioggia. Gli effetti di questa pioggia furono osservati in modo drammatico a Hiroshima e Nagasaki. Molti di quelli che erano sopravvissuti all'esplosione morirono a causa della radioattività. Le radiazioni beta vengono assorbite dagli strati superficiali dell'epidermide determinando ustioni di grado elevato; inoltre le sostanze radioattive possono insinuarsi nell'organismo minandolo inesorabilmente, nel senso che, a scadenza più o meno lunga, si manifestano malattie mortali quali il cancro e la leucemia.

Completamente diverso è il modo di funzionare dei reattori nucleari per la produzione di energia. Il principio è quello di fare uso di uranio naturale, o leggermente arricchito (fino a qualche per cento) con uranio-235, e di rallentare i neutroni che vengono prodotti nelle fissioni così che rimbalzino senza essere assorbiti sui nuclei di uranio-238. In pratica, il materiale fissile, sotto forma di barre cilindriche disposte parallele tra loro, viene immerso in un'opportuna sostanza detta moderatore. I neutroni che, sfuggiti dal materiale fissile, vengono a trovarsi entro il moderatore, urtando i nuclei atomici di questo, cedono loro energia rallentando. Perché ciò abbia luogo bisogna che i nuclei del moderatore non assorbano i neutroni, ma soprattutto che siano leggeri. Infatti se avessero una massa molto maggiore dei neutroni, questi rimbalzerebbero su essi senza perdere velocità, come quando una pallina da ping pong urta una palla di biliardo; invece se le masse sono poco diverse, il neutrone nell'urto perde velocità, come quando una palla di biliardo ne colpisce una uguale. La figura 3 schematizza quanto si è detto: i neutroni prodotti sfuggono dal materiale fissile penetrando nel moderatore ove, in seguito ad un certo numero di urti, risultano considerevolmente rallentati, dopo di che penetrano di nuovo entro il materiale fissile e qui, zigzagando per effetto degli urti con i nuclei di uranio-238 che ora non li assorbe, possono incontrare un nucleo di uranio-235 e produrne la fissione. Come moderatore può essere usata la grafite (carbonio), i cui nuclei hanno una massa circa 12 volte maggiore dei neutroni, oppu-

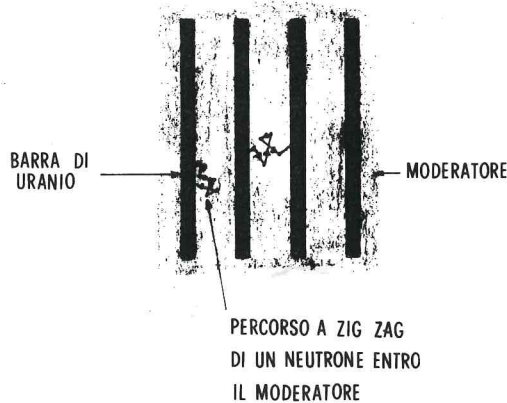


Fig. 3

re l'acqua che contiene nuclei di idrogeno i quali, essendo protoni, hanno circa la stessa massa dei neutroni. Comunque l'idrogeno ha tendenza a catturare i neutroni trasformandosi in deuterio, cosicché talvolta si preferisce usare la cosiddetta *acqua pesante* (6), che ha il deuterio al posto dell'idrogeno e perciò non assorbe i neutroni.

Nella figura 4 è illustrato lo schema di una centrale elettrica con reattore ad acqua pressurizzata

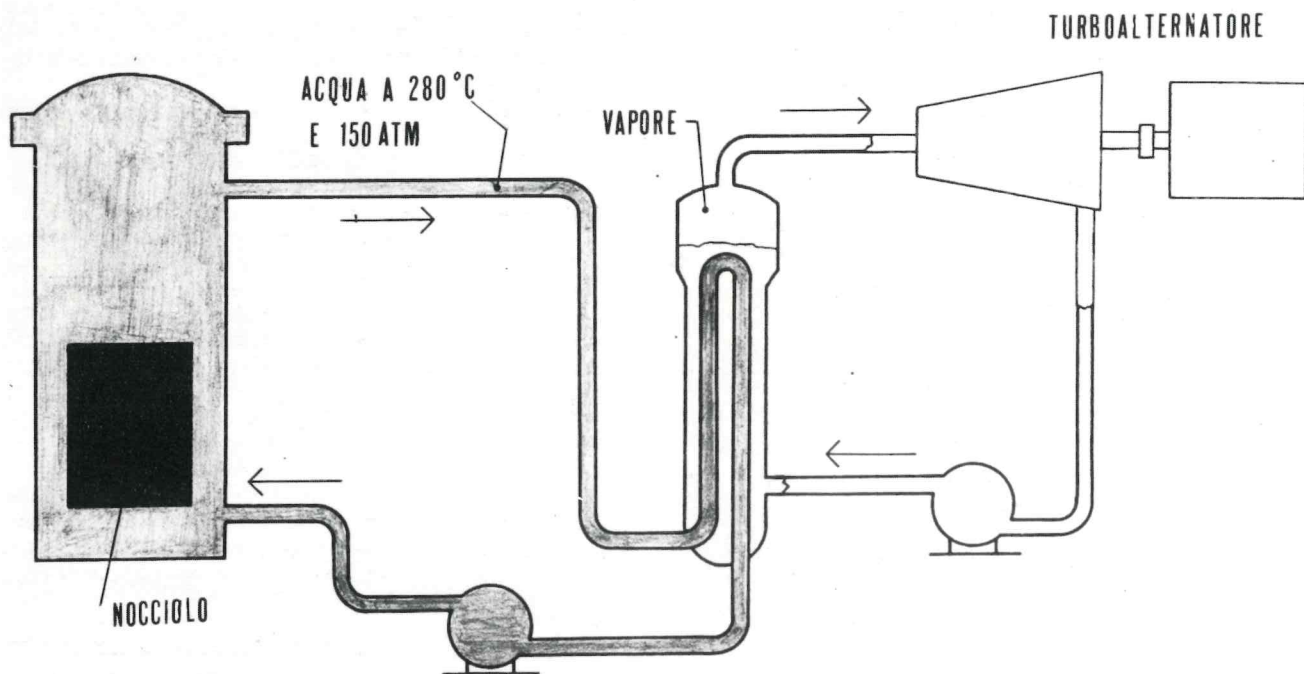


Fig. 4

che è il più diffuso in Europa. Nocciolo del reattore è denominata la regione occupata dal combustibile nucleare, dove l'energia delle fissioni si converte in calore. Se questo calore non venisse continuamente asportato la temperatura salirebbe pericolosamente e potrebbero verificarsi esplosioni e la fusione del nocciolo, con probabili inquinamenti dell'ambiente. In sostanza è ciò che è successo a Three Miles Island nel '79 e più drammaticamente a Chernobyl nell'aprile scorso. Il raffreddamento del nocciolo viene effettuato mediante circolazione forzata di acqua in pressione (la pressione è circa 150 atmosfere e la temperatura media di 280 gradi) la quale svolge inoltre la funzione di moderatore; l'acqua, riscaldata nel nocciolo, passa quindi nella caldaia dove cede il calore ad altra acqua a pressione minore la quale si trasforma in vapore. Il vapore prodotto costituisce il fluido motore dei turboalternatori.

Su 100 tonnellate di uranio (le quali costituiscono l'ordine di grandezza della carica di un reattore ad acqua naturale da 1000 megawatt) si hanno all'inizio 96,7 tonnellate di uranio-238 e 3,3 tonnellate di uranio-235 e dopo tre anni circa, all'atto dell'estrazione, si hanno 94,3 tonnellate di uranio-238, 0,8 tonnellate di uranio-235, 0,9 tonnellate di plutonio; le rimanenti 4 tonnellate sono costituite da prodotti di fissione assortiti ed altre sostanze. Tutto questo materiale, altamente radioattivo, viene depositato per vari mesi entro apposite piscine situate vicino alla centrale. In questo periodo tutte le so-

stanze radioattive a «vita» breve (per esempio lo iodio-131) si esauriscono facendo sì che la radioattività delle scorie diminuisca drasticamente (circa 10000 volte). Il materiale viene quindi inviato alle industrie di ritrattamento ove il plutonio e le scorie vengono separate dall'uranio. Come ordine di grandezza, le scorie di tre anni vengono ad occupare un volume di circa 6 metri cubi. Si tratta, tutto sommato, di un volume esiguo di materiale, tuttavia per il suo carattere altamente inquinante deve essere trattato con molta perizia. Varie soluzioni sono state escogitate per il confinamento delle scorie, ma fino ad oggi non mi risulta che siano state prese decisioni definitive al riguardo. Credo che questo del confinamento delle scorie sia uno degli aspetti principali da chiarire bene alla gente affinché questa si orienti favorevolmente verso l'energia nucleare. L'altro grosso problema è come scagionare il pericolo che una eventuale fusione del nocciolo possa determinare la contaminazione radiattiva dell'ambiente; sebbene sia praticamente impossibile che un disastro come quello di Chernobyl avvenga nelle centrali europee, non si può escludere del tutto la possibilità che più modeste e meno estese contaminazioni dell'ambiente possano manifestarsi anche con le più sicure centrali oggi in funzione.

Dai dati precedenti risulta che nei reattori nucleari convenzionali l'uranio-238 rimane praticamente inutilizzato; di esso se ne trasformano infatti solo 2,4 tonnellate su 96,7, di cui solo 0,9 nell'elemento fis-

sile plutonio-239. Per ovviare a ciò è stato studiato un reattore di nuovo tipo; in questo la carica iniziale è costituita da plutonio-239 puro, cosicché non è necessario rallentare i neutroni; inoltre il nocciolo è circondato da un *mantello* di uranio-238 il quale, assorbendo i neutroni veloci che scappano dal nocciolo si trasforma in plutonio-239. Naturalmente non deve esserci il moderatore che rallenterebbe i neutroni rendendoli incapaci di essere assorbiti dall'uranio del mantello. Così, come liquido di raffreddamento del nocciolo non viene usata l'acqua, ma il sodio fuso; i nuclei di sodio hanno una massa circa 23 volte maggiore dei neutroni e quindi questi vi rimbalzano senza perdere troppa energia. Poniamo che la carica iniziale sia costituita da X tonnellate di plutonio-239, allora tutto è predisposto in modo che alla fine si estraggono dal mantello un po' più che X tonnellate di plutonio-239, cosicché si viene a disporre di una nuova carica con cui sostituire quella esaurita. In altre parole si viene a produrre tanto combustibile nucleare quanto ne viene consumato, anzi di più.

Verso la metà di gennaio di quest'anno a Creys Malville, in Francia, è entrata in funzione la prima centrale elettrica fornita di un reattore siffatto; esso è stato denominato «Superphenix», ove Phenix (Fenice) è il nome del mitico uccello che, secondo la leggenda, risorse dalle proprie ceneri. Lo sviluppo di questo reattore è dovuto alla collaborazione degli enti elettrici di Francia, Italia e Germania. La centrale immette attualmente nella rete elettrica italiana 400 milioni di watt.

La diffusione che avrà in futuro questo tipo di reattore è in ogni modo ancora incerta, soprattutto per i costi di impianto, che sono notevolmente superiori a quelli di un impianto ad acqua pressurizzata di pari potenza. D'altra parte sembra difficile ridurli mantenendo inalterata la sicurezza dell'impianto. C'è poi il fatto non trascurabile che con tale reattore si può ottenere una cospicua produzione di plutonio-239 il che potrebbe facilitare la proliferazione delle armi atomiche e renderne ancor più difficile il controllo. Inoltre occorrerebbe predisporre eccezionali misure di sicurezza per impedire che il materiale fissile cadesse in mani pericolose.

Luciano Cianchi

Note

1. La massa dell'atomo è grosso modo proporzionale al numero di particelle (neutroni + protoni) costituenti il nucleo.

2. La parola isotopo deriva dal greco e vuol dire stesso posto. Gli isotopi di un elemento hanno pesi diversi ma identiche proprietà chimiche perciò occupano lo stesso posto nella tavola degli elementi.

3. La parola fissione deriva da un verbo latino che significa fendere, cioè dividere in due con un taglio netto.

4. Occorre distinguere tra bombe a fissione e bombe a fusione o all'idrogeno, come anche sono chiamate. Le prime bombe nucleari, come quelle, per intenderci, che furono sganciate su Hiroshima e Nagasaki, erano a fissione. Quelle a fusione, molto più potenti, si cominciò a costruirle nel 1950.

5. Il numero di neutroni che si produce durante una reazione a catena cresce con la massa del materiale, e quindi col volume di questo, poiché in una massa maggiore c'è un maggior numero di nuclei fissili. Di questi neutroni prodotti, una parte sfugge via attraverso la superficie senza produrre fissioni. Il numero di questi neutroni cresce ovviamente con la superficie medesima. Si immagini un cubo; raddoppiandone il lato, il volume cresce di otto volte, mentre la superficie aumenta di quattro. In generale, all'aumentare della massa il volume cresce più di quando non aumenti la superficie, perciò diminuisce il numero di neutroni che sfuggono via rispetto a quello prodotto. La quantità minima di materiale necessaria affinché la fuga di neutroni non comprometta la reazione a catena è appunto la massa critica.

6. L'acqua è una sostanza fatta di molecole, ciascuna delle quali consiste di due atomi di idrogeno (simbolo H) e uno di ossigeno (simbolo O) legati insieme. La sua formula chimica è perciò H_2O . L'acqua pesante ha invece formula chimica D_2O , dove D indica il deuterio. Un litro di acqua pesa 1000 grammi, mentre un litro di acqua pesante ne pesa 1111.

Ricordo di Edoardo Detti e delle sue opere per Sesto Fiorentino

Il progetto Amalassunta

La questione dell'area metropolitana fiorentina

Della redazione di questo bollettino, alcuni lo hanno conosciuto da sempre nell'ambito dell'impegno civile fin dal dopoguerra, oppure per ragioni professionali; qualcun altro, più giovane, l'ha incontrato nella sua veste di docente di Urbanistica alla Facoltà di Architettura.

Chi più, chi meno, ricorda il suo fare spesso ironico, comunque schivo, che lì per lì poteva sembrare anche sostenuto, ma era solo apparenza difensiva.

La sua sensibilità di architetto, ad esempio, lo avvicinò a Carlo Scarpa, non solo per amicizia, ma per un'affinità di gusto nello studio dei dettagli e delle rifiniture, per un'attenzione alla completezza dell'opera intrapresa, anche se Detti guardava nell'insieme più all'esempio di Le Corbusier anziché alle elaborazioni ricercate di Wright e di Hoffmann, come Scarpa.

L'austerità culturale dell'ambiente fiorentino non ha peraltro mai troppo apprezzato quelle «raffinatezze», in verità sobrie, ritenendole più consone a Scarpa e al suo ambiente veneziano.

Esempio significativo di questa sorta d'incomprensione la ritroviamo riflessa anche in ambito popolare proprio qui a Sesto F.no, ove le rifiniture di facciata del complesso COOP di piazza V. Veneto (1965), con le loro lastre lucide di marmo bianco, listate di marmo verde, sono state giudicate talvolta «roba da cimitero» dalla gente, senza accorgersi che si trattava di un richiamo, sia pure «colto», all'architettura medievale toscana, che proprio a Firenze e a Prato, tanto per citare due luoghi prossimi a Sesto F.no, conta testimonianze monumentali in tal senso universalmente celebri.

Nel 1971, circa dieci anni dopo la nota vicenda del piano regolatore generale di Firenze, che Detti condusse come assessore all'Urbanistica negli anni 1961-64, ebbe egli l'occasione di riannodare la linea conduttrice delle sue ricerche urbanistiche sul territorio fiorentino vincendo il concorso per la sistemazione delle sedi universitarie col progetto «Amalassunta», redatto in collaborazione con V.

Gregotti ed altri.

Curiosa denominazione di concorso quella di Amalassunta, che ricorda il nome della regina ostrogota, figlia di Teodorico, comunemente detta però Amalassunta, donna bellissima e colta, che fu favorevole alla popolazione romana del suo dominio e



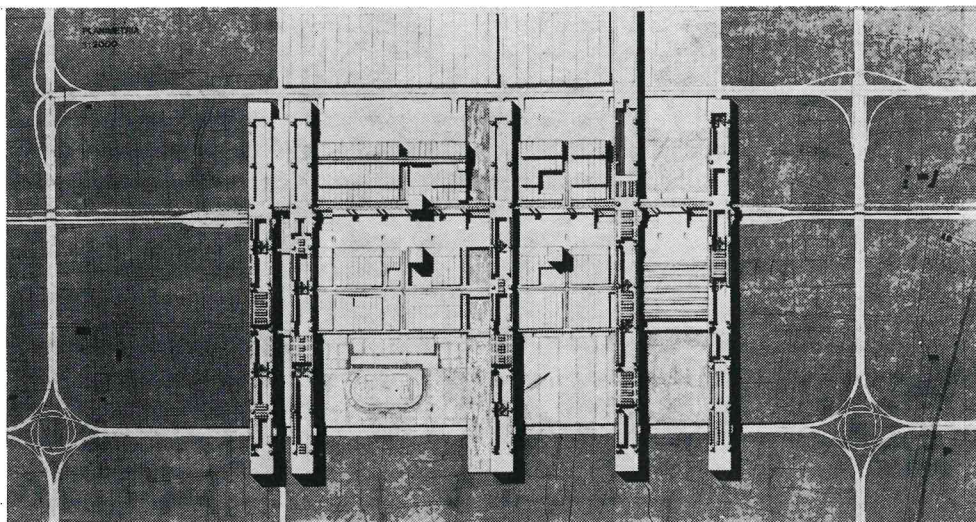
Edoardo Detti.

per questo fu osteggiata dagli stessi Ostrogoti più sciovinisti, dai quali fu poi fatta imprigionare su un'isola del lago di Bolsena. Che vi sia qualche riferimento simbolico al fatto che il progetto, nel suo disegno d'insieme, riprenda e rispetti gli allineamenti della centuriazione romana della Piana?



Particolare dello schema generale del sistema urbanistico territoriale proposto dal Progetto Amalassunta per quanto riguarda la piana di Sesto; si notino essenzialmente, quale legenda, i seguenti punti:

- 1 - Nuovo insediamento universitario di Quinto Basso*
- 4 - Centro direzionale*
- 22 - Nuovo stadio comprensoriale*
- 27 - Attrezzature universitarie di Doccia e terminal dei parchi.*



Planimetria della nuova sede delle facoltà tecnico scientifiche universitarie di Quinto Basso proposte dal progetto Amalassunta.

Era giunta così l'occasione di riaprire un discorso lungimirante sul territorio fiorentino alla fine di quel «decennio di ristagno politico e amministrativo» (1964-74) in cui si dibatteva Firenze, per usare le parole di G. Spini (1). Infatti in quel decennio «I larghi orizzonti, le visioni di vasto respiro erano ormai estranee a Palazzo Vecchio, dove si badava a sbrigare la pura e semplice amministrazione» e, a causa della scomparsa o dell'allontanamento di alcuni protagonisti progressisti della vita politica cittadina, «poteva così farsi avanti una Firenze bottegaia e affaristica, corporativa, consumistica e mercantile».

Del progetto Amalassunta prescindiamo qui dalla parte propriamente architettonica, che poi non ha avuto seguito, cioè dai grandi e lunghissimi edifici, vere «megastrutture» come allora era di moda dire, dovuti, pare, soprattutto al contributo di Gregotti e del suo gruppo «milanese» (ma vi si riconosce pure il segno caratteristico del romano F. Purini).

È la parte urbanistica che qui interessa, dovuta tutta a Detti e ai suoi collaboratori «fiorentini». Essa sviluppa alcuni punti e presupposti fondamentali del PRG fiorentino del 1962 al fine di controllare e frenare il meccanismo di concentrazione delle attività sul centro storico di Firenze.

Infatti «nel quadro delle funzioni e delle attrezzature che è necessario ed urgente rivedere completamente nella loro dimensione e nella loro collocazione spaziale, l'Università è una delle poche, che nel suo rinnovarsi, possiede almeno potenzialmente la capacità di proporsi, data la localizzazione prescelta, come elemento propulsore di una nuova strategia dell'organizzazione della crescita urbana nel quadro comprensoriale e regionale» (2).

Per meglio comprendere questa ampia visione territoriale, che trascende i ristretti confini comunali di Firenze, bisogna ricordare che anche i primi stu-

di per il piano intercomunale fiorentino furono avviati da Detti quali assessore nel 1964 con la costituzione, presso lo stesso Comune, di un apposito ufficio tecnico, che attraverso un discontinuo e sofferto lavoro concluse la sua proposta di piano nel 1980, rimasto però giuridicamente inoperante.

Oggi possiamo comunque dire che gli studi e le previsioni di Detti sul territorio fiorentino «in divenire» erano in anticipo sui tempi. Significativa è in tal senso un'intervista rilasciata recentemente da un assessore del Comune di Firenze ad un quotidiano (3): «L'architetto Detti aveva ragione, fossimo riusciti a cogliere il senso dell'eredità che ci lasciò con il suo Piano regolatore generale del '62 — uno dei lasciti più prestigiosi del primo centrosinistra — oggi Firenze non sarebbe così caotica come appare, non sarebbe travolta dal traffico»; e a proposito della questione della «decadenza della città»: «La data e l'avvenimento cui io riferisco l'inizio della decadenza risale al giorno in cui si rinunciò a costruire l'aeroporto di San Giorgio a Colonica». Si legge poi nell'articolo: «Quella rinuncia, che pure non provocò grosse proteste o forti opposizioni, comportò l'abbandono di uno di quei cardini su cui si fondava il "disegno Detti" che prevedeva lo sviluppo della città nella piana di Peretola. Lì doveva trasferirsi la maggior parte dei centri direzionali, che la creazione di San Giorgio a Colonica avrebbe favorito. La rinuncia all'aeroporto contribuì alla tendenza opposta: il "direzionale", la "city", dovevano restare circoscritti entro le mura medioevali. Ed è stato questo tipo di scelta la causa di tutti i mali che oggi scontiamo: abbiamo voluto consentire a tutti e a tutto di entrare nel salotto buono e il risultato inevitabile è stato il degrado estetico ed etico di questo monumento».

Il fatto è che solo in questi ultimi anni si è preso atto in Italia della «ingovernabilità» delle nuove realtà urbane e territoriali complesse, derivate dal

cosiddetto modello «metropolitano», e, a livello istituzionale, si tenta ora di definirle in termini giuridici al fine di ripartire i poteri di governo locali secondo vari livelli di amministrazione, a cui dovrebbero corrispondere altrettanti livelli di pianificazione urbanistica, ma non si sa come, visto che la passata esperienza dei piani intercomunali e dei piani territoriali di coordinamento non ci risulta abbia mai funzionato.

Quando si parla di «metropoli» e dei suoi derivati è facile che vengano in mente innanzi tutto immagini emblematiche di vita convulsa e violenta che ci ricordano titoli di films americani degli anni '50.

Qui ovviamente non ci interessano quei «cliché», ma ci riferiamo al concetto di «area metropolitana» individuato dalla teoria urbanistica quale successiva fase di sviluppo della «metropoli» sul territorio, conseguentemente alle trasformazioni e alle spinte socio-economiche della cosiddetta civiltà industriale avanzata.

Proprio in questi mesi è in discussione in Parlamento il disegno di legge sul nuovo ordinamento delle autonomie locali, ove tra l'altro si legge la seguente definizione: «Si considerano aree metropolitane le zone del territorio nazionale con una popolazione residente non inferiore ad un milione di abitanti, caratterizzate dall'aggregazione, intorno ad un comune di almeno 500.000 abitanti, di più comuni i cui centri urbani abbiano tra loro continuità di insediamenti e rapporti di integrazione in ordine alle attività economiche ed ai servizi essenziali della vita sociale e civile» (4).

Ne consegue che, allo stato attuale delle cose, il comprensorio Firenze-Prato con i comuni minori, così come individuato nel piano intercomunale fiorentino del 1980, non rientrerebbe ancora tra le aree metropolitane perché resta al di sotto del milione di abitanti e perché Firenze stessa non supera i 500.000 abitanti (anzi ha registrato un lieve calo passando dai 457.803 residenti del 1971 ai 448.331 del 1981). Per arrivare ad oltre il milione di abitanti complessivi occorrerebbe estendere l'area metropolitana fino a Pistoia. Ma i tempi non sembrano ancora maturi.

Nel 1984 fu organizzata dalla Regione Toscana una conferenza sul «Processo di urbanizzazione nell'area Firenze-Prato-Pistoia» per il coordinamento degli interventi di pianificazione territoriale dell'area. Per questa conferenza, Detti, essendone il consulente, aveva scritto un saggio ove si leggeva (5): «L'effetto di polarizzazione avvenuto sulle tre città e in particolare su Firenze e Prato, ha fatto superare il concetto di "città" come tale, determinando direttamente una veloce crescita dei comuni contermini (...) e quindi un sistema complesso di conurbazione (6) continua dove, a parte le au-

tostrade, le interrelazioni sono difficili. Alcuni degli orientamenti espressi nel campo disciplinare proprio nei riguardi delle situazioni di tipo metropolitano insistono nel definire il concetto di comunità metropolitana intesa come un sistema integrato di funzioni. Questo presuppone l'accessibilità a parti del territorio destinate a servizi ed attrezzature di interesse comune, riguardanti il terziario, la ricerca, la cultura, il tempo libero, ecc.».

Ma in sostanza per una prospettiva di assetto che possa definirsi metropolitano occorrerebbe porre rimedio al fatto che: «il confuso stato della conurbazione del territorio, che oggi viene preso in esame, riflette le contraddizioni della crescita urbana dovute alla carenza di una pianificazione urbanistica territoriale legata alla programmazione socio-economica. Il processo centrifugo e spontaneo dovuto alla rinuncia di un coordinamento fra gli Enti locali è peraltro dimostrato dalla configurazione e dalla dimensione degli stessi strumenti urbanistici. Si aggiunga inoltre che la crisi funzionale dell'area nelle sue connessioni interne è anche da attribuirsi alla situazione arretrata delle infrastrutture rispetto ad alcune e più significative previsioni degli stessi strumenti urbanistici, quali la formazione dell'asse attrezzato dalle aree orientali di Firenze fino a Prato e Pistoia, e la formazione del cosiddetto «Centro Direzionale» e di un parco territoriale nella fascia sottostante agli insediamenti di Castello e di Sesto». Osservava quindi Detti:

«Nei limiti fisici che il bacino può contenere specialmente nella direttrice Firenze-Prato, tali previsioni erano e sono tuttora idonee a recepire attrezzature e servizi terziari d'interesse territoriale, che in parte hanno operato e sfruttato gli spazi centrali della città ed in particolare del centro di Firenze determinando l'espulsione degli usi e delle attività competitive a cominciare dalla residenza».

Detti nei suoi scritti non si è mai compiaciuto di usare termini apparentemente categorici ma in realtà ambigui, quali appunto «metropoli» ed «area metropolitana», preferendo talvolta la dizione più neutrale di «comprensorio» benché di accezione diversa. Osservava egli peraltro: «Gli studi sui fenomeni metropolitani si sono sviluppati in campo disciplinare negli ultimi decenni fino a formulare diversi schemi teorici di valutazione ed anche tipi di modelli. Ma ogni caso è diverso dall'altro e nel nostro caso il campo di riferimento è la realtà evidente della situazione del bacino (di Firenze-Prato-Pistoia n.d.r.) da valutarsi, oltre che nei suoi aspetti quasi patologici, in stretto rapporto con le altre aree centrali della regione» (5).

Eppure, lo studioso francese Jean Bernard Charrier, in un suo saggio del 1966 (7), già allora, parlando della valle di Firenze-Prato-Pistoia, scriveva:

«Il bacino costituisce dunque una metropolitan area come la intendono gli americani; ma è una metropolitan area a tre teste», arrivando quindi a definire Firenze come «una metropoli regionale» per l'influenza economica e soprattutto culturale che essa esercita su un'area ben più ampia di quella propriamente fiorentina arrivando ad una risonanza internazionale. Infatti egli scriveva: «Il suo raggio d'azione sul piano culturale esce largamente dai confini d'Italia, come testimoniano, tra le altre manifestazioni, il congresso del Cospar e delle Giornate mediterranee organizzate su iniziativa del sindaco La Pira; in questo campo, la sua risonanza supera largamente quella di una città come Lione» (7). Ma queste ormai, possiamo dire, sono considerazioni storiche fatte a suo tempo nell'ottica di un possibile sviluppo che poi non c'è stato. Oggi appare più realistico affermare, sia pure schematicamente, che Firenze è una metropoli latente, ma mancata.

Ritorniamo adesso al progetto Amalassunta i cui fattori qualificanti, riferiti al PRG fiorentino del 1962, erano dunque:

a) la salvaguardia e la riqualificazione del centro storico di Firenze ove si prevedeva di mantenervi le facoltà umanistiche sulla base di una «analisi morfologica e tipologica del centro storico (che) ha portato all'individuazione di sistemi e di categorie edilizie disponibili per una riqualificazione per usi e funzioni diverse» (2);

b) il sistema infrastrutturale viario il cui elemento innovatore fondamentale restava l'asse attrezzato o asse di scorrimento Est-Ovest, che doveva servire le aree riservate ai grandi servizi urbani previsti a S. Salvi, Campo Marte, Parterre, Fortezza, Castello;

c) il nuovo insediamento delle facoltà tecnico-scientifiche localizzato presso Sesto F.no, a Sud di Quinto Basso, attraversato appunto dal proseguimento dell'asse attrezzato e quindi posto non a caso nella zona Nord-Ovest rispetto al capoluogo per sottolineare l'apertura di Firenze «moderna» verso la Piana e quindi verso la realtà dei vari insediamenti produttivi dei comuni limitrofi. Ciò dava seguito a quanto già indicato nel PRG del 1962, che nella zona di Castello prevedeva il centro direzionale, che veniva però adesso spostato per integrarlo architettonicamente nel vasto complesso insediativo dell'Università.

In particolare era da notare la presenza di Agraria tra le Facoltà universitarie da insediare a Sesto F.no, prevista in relazione all'utilizzo didattico di parte del cosiddetto Parco territoriale della Piana, ipotizzato dal piano intercomunale fiorentino.

Nell'ambito del vasto disegno del progetto è da porre l'attenzione sulla proposta di riuso della vecchia ex fabbrica Ginori di Doccia, fondata nel 1737,

ove la vastità del complesso e la presenza di strutture e memorie di cultura industriale del XIX secolo aveva suggerito l'ipotesi di insediarvi quelle che sono state indicate come «attrezzature speciali universitarie di Doccia e terminal dei parchi territoriali», in relazione alla nuova sede delle facoltà tecnico-scientifiche universitarie di Quinto Basso.

Il destino di Doccia, oggi incerto, è un fatto, sia pure futuribile, di cui Detti già valutava tutta l'importanza per le potenzialità urbanistiche di interesse pubblico ivi reperibili a vantaggio non solo della città di Sesto F.no, ma dell'intero comprensorio fiorentino. E quando la redazione di questo bollettino, nel preparare il n° 0, contenente l'appello «Salvare Doccia», tentò di contattarlo nel 1984, il suo stato di salute non gli permise d'interessarsene, nell'imminenza purtroppo di un inesorabile viaggio senza ritorno.

Novembre 1986

Raffaele Ceppari

Note

1. G. Spini - A. Casali, «Firenze», ed. Laterza, 1986.
2. Riv. «Urbanistica» n° 62/1974.
3. «La Nazione» del 30.9.1986, intervista ad A. Amorosi, art. di U. Scanagatta dal titolo «Nostalgia di Detti, Amorosi rilancia il Centro Direzionale».
4. Riv. «Amministratore manager» n° 6/1986, Rimini.
5. Atti pubblicati della conferenza «Processo di urbanizzazione nell'area Firenze-Prato-Pistoia», Regione Toscana, 1984.
6. Il termine «conurbazione» è usato, in genere, nel senso di agglomerazione, ovvero proliferazione urbana non convenientemente organizzata, sviluppatasi per successive aggiunte di centri minori più o meno autonomi intorno ad uno o più centri urbani maggiori, a seguito della disordinata crescita degli insediamenti sul territorio.
7. «L'organisation de l'espace dans une aire métropolitaine: le bassin de Florence-Pistoia» in Annales de Géographie n° 407/1966, trad. it. in «Le grandi città italiane» di AA.VV., ed. Franco Angeli, 1971.

L'opera lirica in cinema

Il 6 ottobre 1927 una casa cinematografica americana, la Warner Bros, lancia il primo film «sonoro, parlato e cantato», come allora dicevano gli affissi cinematografici. Era «Il cantante di jazz» di Alan Crosland, con Al Jolson e, fra gli altri, Myrna Loy. Il successo è immediato e strepitoso e, da quel momento, tutto il mondo cinematografico si converte al sonoro. Molti films pronti per la programmazione vengono affrettatamente sonorizzati; nel 1929 anche la M.G.M. inizia una produzione totalmente sonora (è di allora il marchio con il leone ruggente); la Fox tenta prima il sistema Movietone, ma, più tardi, si uniformerà alle altre «Big» americane.

In Italia il primo film sonoro è «La canzone dell'amore» di Gennaro Reggello, soggetto liberamente (molto!) tratto dalla novella «In silenzio» di Luigi Pirandello. Ovviamente, in tutto il mondo, le porte degli studi cinematografici vengono spalancate ad attori di prosa, ballerini, cantanti di musica leggera, fantasisti, musicisti e coreografi. In Italia, e in Europa in generale, si pensa anche al melodramma, limitatamente, però, alle prestazioni di cantanti lirici. Ecco, in Italia, nel 1931 «La cantante dell'opera» di Malaromma, mentre il pubblico, che allora affollava le sale di proiezione, fa conoscenza con le musiche di Gershwin («Il re del jazz» 1930, Universal, con l'orchestra di Paul Whiteman) di Schubert («Angeli senza paradiso» 1931; di Jaray) di Ravel («Bolero» 1933 di Wesley Ruggles) di Chopin («Valzer di addio di Chopin» 1934, di Giza von Bowsary).

Di questo periodo (1930/1935) sono i primi tentativi di adattare l'opera lirica al cinema: «Martha» di Flotow, «I pagliacci» di Leoncavallo e «La sposa venduta» di Smetana, vengono realizzati in Germania e, in Italia, ecco, nel 1934, «La serva padrona» di Pergolesi, diretta da Giulio Mannini, ma si tratta di produzioni che praticamente non lasciano traccia. In America, intanto, si punta su cantanti di operetta (Jeannette Mac Donald, Allan Jones, Maurice Chevalier, Nelson Eddy) e, cautamente

qualche cantante lirico (Lily Pous, Grace Moore, Gladys Swarthout, Lawrence Tibbett), mentre la produzione è, più che altro, occupata in film rivista e musicali, genere, fino agli anni '60, di grande successo.

Qualche titolo? «Le fanciulle delle follie», «Il grande Ziegfield», «Un americano a Parigi», «42^a strada» e uno strabiliante «Stormy Weather» oltre alla serie dei films con Fred Astaire e Ginger Rogers. Per le operette l'apice della produzione era rappresentato, nel 1931, dal tedesco «Il congresso si diverte» di Erik Charrell, mentre dopo alcuni buoni successi «Amami stanotte» e «L'allegro tenente», interpretati da Jeannette Mac Donald e Maurice Chevalier, il regista Ernst Lubitsch dirigeva nel 1934 l'operetta-principe dello schermo, e cioè «La vedova allegra» con Chevalier e la Mac Donald, una bellissima realizzazione di grande successo internazionale. Ultimo film-operetta di buon successo fu, nel 1942, «Sangue viennese» di Willy Forst, dopodiché il genere si cambiò in commedia musicale.

La Columbia produsse, nel 1936, «Desiderio di re» di Josef Von Sternberg, con la cantante Grace Moore, nel 1937 la R K O adoperò Lely Tous per il film «Una donna in gabbia» mentre già nel 1935 la Fox, in «Metropolitan» (in Italia «Il re dell'opera») aveva tentato una storia del teatro lirico americano, film con la partecipazione di Lawrence Tibbett per la regia di Richard Boleslawsky, ed, analogamente, in Italia, Camillo Mastrocinque dirigeva «Regina della Scala», un film musicale che raccontava la vita del celebre teatro milanese. Fra gli interpreti Margherita Carosio e Nives Poli. Tutte opere, quest'ultime di scarso interesse per il pubblico italiano.

In Italia, intanto, si iniziava la produzione dei films biografici: ecco nel 1932 «Il Pergolesi» di Brignone, seguito nel 1935 da «Casta Diva» film su Bellini, per la regia di Carmine Gallone, che ne curerà un remake nel 1954, e «Giuseppe Verdi» nel 1938. Sempre nel 1936, gli inglesi ci danno un «Mozart» di Basil Deakin, di buona fattura, e, da allora, le

biografie musicali entrano nell'ordine del giorno cinematografico: ecco allora su Mozart, «Melodie eterne» (1940) di Gallone, ecco, nel 1942, un «Rossini» diretto da Mario Bonnard, nel 1946 un «Donizetti (Il cavaliere del sogno)» di Camillo Mastrocinque, con Amedeo Nazzari. Ecco, in America, film su Liszt (Eterna armonia, di Charles Nider) su Schumann, Ciaikovski ed altri.

Nel 1937 il regista austriaco Geza Von Bolvary dirige «Fascino di Boheme» una vicenda ispirata alle musiche di Puccini, con Jan Kiegura e Marika Eggert, due cantanti beniamini dei pubblici cinematografici, e sulla sua scia, nel 1939, Carmine Gallone, con «Il sogno di Butterfly», una storia che si ispirava al dramma pucciniano, con musiche interpretate dalla brava e sfortunata Maria Cebotari, morta ancor giovane ed all'apice della carriera. Vinse addirittura un premio a Venezia.

In America, paese senza storia musicale, in specie per quanto concerne il melodramma, viene anche messa a punto un'operazione che sfiora il ridicolo: nel film «Primavera» (1937) di Robert Z. Leonard, una cantante, Jeannette Mac Donald, canta una scena dell'opera «La zarina», opera che esiste solo in questo film, e la scena è stata «costruita» adoperando la musica della Quinta sinfonia di Ciaikovski. No comment!

A questo punto, dopo aver incontrato il suo nome varie volte, è necessario soffermarsi sull'opera di un regista: Carmine Gallone (1886-1973). I puristi del cinema e i cult-movie, arricceranno il naso davanti a questo nome, che è, però, essenziale per questo piccolo saggio.

Carmine Gallone è stato, anzitutto, un onesto artigiano del cinema.

Ha debuttato nel 1914, con «La donna nuda», dalla commedia di Henry Bataille, dopo è stato attivo in Italia, Francia, Germania e Inghilterra. Nel 1926 dirige l'ultimo kolossal italiano «Gli ultimi giorni di Pompei», nel 1931 uno dei primi films sonori francesi «Di notte a Parigi», e nello stesso anno per gli inglesi «La città canora» un film musicale, ambientato a Napoli, interpretato da attori (allora) di fama come Brigitte Helm e Jan Kiegura, e che fu un grosso successo di cassetta. Dopo il citato biografico «Casta Diva» diresse nel 1937 il bistrattato «Scipione l'Africano», grossa produzione di stato, che, più che altro, sentiva il peso dell'enfatica romanità e della presenza di alcuni attori, grossi nomi di teatro, ma non adatti al cinema, e quello di una attrice scritturata solamente perché, in America, aveva «doppiato» in italiano alcuni films della Garbo. Bisogna tener conto inoltre che Gallone non era nuovo a tali imprese (cfr. «Gli ultimi giorni di Pompei») e che, in definitiva, il film qualcosa doveva pur possedere, se lo storico George Sa-

doul, lo colloca, nella sua «Storia del cinema», come il film migliore prodotto in Italia nel 1937, anche se in quell'anno, in casa nostra, non c'era molto da stare allegri. Il film successivo, «Giuseppe Verdi» (1939) con Gaby Morlay e il nostro Fosco Giachetti, è forse quello che determinò (assieme a «Casta Diva») la vocazione di Gallone per i films lirici. Nel periodo 1947/49 dirige «Rigoletto» una trasposizione dell'opera verdiana, realizzata in palcoscenico (interessante anticipazione delle future produzioni televisive) con Silimberghi, Gobbi e Lina Paggiughi, un film che riscosse un vastissimo successo, subito seguito da «La leggenda di Faust», di Gounod, con Gino Mattera e Nelly Corradi, «La forza del destino» e «Il Trovatore» di Verdi, nel 1949, con la presenza, nell'ultimo, di Gianna Pederzini. Nel 1953 Gallone dirige una «Cavalleria Rusticana» tratta dal dramma di Verga, ma commentata dalle musiche di Mascagni, come già, nel 1942, aveva diretto «Fedora», dal dramma di Sardou, ma con le musiche di Giordano. Sono del 1956 «Tosca», interpreti la Duval e Corelli, l'affresco musicale «Casa Ricordi», e una «Madame Butterfly» realizzata per il Giappone con cantanti giapponesi, escluso il tenore Filacceridi, mentre l'ultima biografia musicale «Puccini» aveva visto la luce nel 1952. È ovvio che la filmografia di Gallone contiene altri titoli che in questa sede non interessano: resta solo da notare che, nel periodo 1955/61, fu uno dei registi che raccolsero la eredità di Duvivier (anche se non eccelsa) per la serie del «Don Camillo». Regista eclettico, quindi, e come già detto, onesto uomo di cinema. Si può reputare per l'Italia un buon epigono dei films biografici (naturalmente di carattere musicale) e il più accurato divulgatore dell'opera lirica in cinema, almeno fino agli anni '60.

Nel 1943 la Germania produsse un film certo ispirato, come tipo di narrazione, al «Sogno di Butterfly» di Gallone, «Il fascino di Boheme» di Von Bolvary, e noi «I Pagliacci», interpreti, per l'edizione italiana, Beniamino Gigli e Alida Valli. Il film inseriva le scene della opera lirica nel racconto di una vicenda identica. Il successo fu buono, e nel 1949 Mario Costa ne curò un remake con Gobbi e la Lollobrigida.

Negli anni dal 1939 al 1943, la «Scalera film», produttrice italiana di films di certo livello spettacolare e a carattere internazionale, o almeno europeo, produsse alcuni films con titoli di opere liriche, ma tratti dai rispettivi testi letterari, come «Cavalleria Rusticana» (1939) di Amleto Palmeri, «Il re si diverte» «Rigoletto» (1941) di Mario Bonnard, Tosca, di Carl Kock (1943) e la Boheme (1943) di Marcel L'Herbier. Analoga l'operazione compiuta dai francesi nel 1956 con «Andrea Chenier». Vario e numeroso, nel cinema italiano d'anteguerra,

l'apporto di celebri cantanti lirici quali Beniamino Gigli (certo il più celebre, attivo anche in Germania), Ferruccio Tagliavini, Giuseppe Lupo, Gino Bechi, Mario Del Monaco, che però non interpretarono mai film lirici.

Nel dopoguerra, oltre a Carmine Gallone, dettore buone prove di film lirici Mario Costa, con un «Elisir d'amore» del 1947, Paolo Ballerini con una «Lucia di Lammermoor» del 1948, interprete Nelly Corradi; del 1952 è «La Traviata» diretto da Cesare Baldini, con Sophia Loren che presta il volto (non la voce) alla protagonista, e una «Traviata» del 1967, diretta da Mario Lanfranchi, protagonista Anna Moffo.

Si tratta, come si può ben dedurre dai nomi dei registi, di opere modeste, fatte unicamente per la divulgazione cinematografica, inferiori ai film di Gallone, esclusione fatta per l'accurata «Traviata» di Lanfranchi, trasmessa, poi, anche in televisione (!).

Nel 1953 si verifica però un fatto curioso ed importante nella storia dell'opera lirica in cinema: un modesto cineasta, Clemente Fracassi, realizza a colori. «Aida». L'opera verdiana, se pur con qualche taglio, è resa in modo discreto: Aida e Amneris hanno i volti di Sophia Loren e di Lois Maxwell, e le voci (pregiate) sono di Renata Tebaldi e Ebe Stignani. Il film passa, in Italia, senza infamia e senza lode, ma in U.S.A. è un successo. La Tebaldi è proprio in quell'epoca la prima «star» del Metropolitan e la Loren si avviava alla popolarità.

Ma è proprio da Hollywood che, nel 1955, ci viene una delle migliori realizzazioni cinematografiche di un'opera lirica: è il «Porgy and Bess» di Gershwin, diretto da Otto Preminger, una produzione di Samuel Goldwin, con interpreti Sidney Poitier, Dorothy Dandridge, Cab Calloway. Poitier e la Dandridge erano doppiati. Il film rispettava l'opera passo per passo e la realizzazione scenica faceva finalmente dimenticare ogni ricordo di palcoscenico. Il colore, poi, accresceva fascino a varie scene, come quella della preghiera durante la tempesta. Il film, che apparve in edizione integrale, non doppiata, con didascalie, non ebbe successo in Italia, come non aveva avuto successo un film russo, «Boris Godunov», che riproduceva anche con ottime riprese a colori in esterno, l'opera omonima di Musorgskij.

Per qualche anno, dal 1962 al 1970, è silenzio; dopo di che faranno la loro apparizione le più interessanti realizzazioni liriche in cinema. Prima di tutte ecco il mozartiano «Flauto magico» (1974 diretto da Ingmar Bergman per la televisione svedese. Non è certo all'altezza dei migliori film di Bergman, ma è sempre un'opera dotata di una gustosa realizzazione accattivante, da palcoscenico, e si avvale di freschissime voci. È, forse, più da ascoltare



un film di

FRANCESCO ROSI

CARMEN

di GEORGES BIZET

che da vedere. Sempre di Mozart è il «Don Giovanni» che Joseph Losey dirige nel 1979, avvalendosi di una eccellente compagnia di canto (fra gli altri Raimondi, Teresa Berganza, Kernawa) e della direzione di un quotatissimo maestro, Lorin Maazel. Losey ha però una visione personalissima della opera, trasportandola dall'assoluta Spagna alle lagune venete ed alla palladiana villa «La rotonda», e tende ad incupire e drammatizzare Mozart dimenticando il sottotitolo di «melodramma giocoso» che il librettista Da Ponte ha apposto al «Don Giovanni». Niente buffoneria, ma sguardi lividi e disperazione, con una «introduzione» che Losey adopera per trasferire i suoi interpreti in una vetreria muranese, piccolo inferno terreno, preludio a quel più grande Inferno, che, alla fine dell'opera, inghiottirà il protagonista. Un «Don Giovanni», quindi, strettamente personale di Losey, ma tutt'altro che privo di un suo fascino.

«La Traviata» di Zeffirelli (1982), su grande schermo e coloratissima, è dotata di un buon cast vocale. Conosciamo tutti la resa artistica e l'alta professionalità di Placido Domingo, e la Stratos, sebbene vocalmente spesso non ineccepibile, rende una disperata Violetta. L'orchestra è diretta da una bacchetta celebre, Carols Kleiber, e Zeffirelli adopera in modo egregio i vuoti delle «ouvertures», raccontando, con malinconia, in una Parigi nebbiosa, la fine di Violetta, tramite un personaggio non esistente nell'opera (e neppure nel romanzo). Unico difetto, se così per qualcuno si può chiamare, il «gigantismo»: la camera di Violetta è enorme, la sua sala di ricevimento, così come quella di Flora nel 2° atto, rassomiglia più ad uno stadio, i corridoi non finiscono mai, i lampadari si sprecano, il giardino è un parco. Può anche essere un risultato positivo, ma si può anche dubitarne. Su tutto la grande commovente musica di Verdi. Lo spettacolo c'è.

«Carmen» è un personaggio di enorme fortuna nel cinema, sia tratto dal racconto di Merimée, che dall'opera omonima di George Bizet. La carriera cinematografica di Carmen inizia, nel muto, con una parodia di Charles Chaplin, con Edna Purviance come Carmen, e con due films, uno francese con Raquel Miller (La cortigiana di Siviglia) l'altro con Dolores Del Rio, ed un terzo con la danzatrice spagnola Impero Argentina. Hubert Marиска firma nel 1939 un'altra versione di Carmen, ancora con il titolo «La cortigiana di Siviglia», nel 1948 Rita Hayworth è Carmen nel film di Charles Vidor «Gli amori di Carmen» con Glenn Ford (forse la versione meno attendibile) nel 1952 esce «Carmen proibita» di Scotese, e nel 1962, «Carmen di Trastevere» di Carmine.

Della «Carmen» di Bizet troviamo una edizione italiana del 1961, diretta da Luigi Vanzi, opera di scarso rilievo e di scarsissimo successo. Una «Carmen» italiana (cioè cantata in italiano) era nella mente dei dirigenti della Scalera film, che nel 1943 aveva realizzato quella edizione di «Carmen» tratta dalla novella di Merimée (e cioè senza il personaggio di Micaela), ma con commenti musicali (non cantati) tratti dall'opera di Bizet. Questo film, senza essere un capolavoro, è certo la migliore riduzione cinematografica della novella di Merimée, sia per la diligente regia di Christian Jacque, che per la interpretazione. Viviane Romanie era Carmen e Jean Marais impersonava Don José, interpreti non eccelsi, ma, specie la Romanie, aderentissimi ai personaggi. Dopo, la Scalera aveva deciso di realizzare la «Carmen» in versione teatrale, ed aveva fatto montare l'intera colonna sonora con il complesso dell'opera di Roma, interpreti Ebe Stignani, Beniamino Gigli, Gino Bechi e Rina Gigli (a proposito della registrazione le fonti sono discordi perché si

parla del 1945 e del 1949). Poi questo film, per ragioni ignote, non venne prodotto e non sappiamo quindi chi potevano essere gli eventuali interpreti cinematografici.

Nel 1954 ecco «Carmen Jones» di Preminger, un film americano di buon pregio artistico, dove la musica di Bizet era trascritta in chiave di jazz (splendido il quintetto del secondo atto) e l'azione trasportata nell'America degli anni '40, tra operai e boxeur: operazione non priva di una certa audacia, ma avallata dalla persona di Harry Belafonte e di Dorothy Dandridge.

Di «Carmen» musicale, dopo l'infelice film italiano del 1961, si tace fino al 1983, quando appare «Carmen Story» dello spagnolo Carlos Saura. Il soggetto, in epoca attuale ripropone la vicenda di Carmen durante le prove di un balletto ispirato, appunto, alla celebre vicenda. La musica di Bizet commenta spesso l'azione del racconto, ma le scene del balletto sono accompagnate da musica per chitarra, appositamente scritta. Si tratta di un film non nuovo come ispirazione (per esempio la vicenda del dramma nello spettacolo, dell'attore che rivive nella finzione scenica il ruolo della vita, sono elementi di cui è piena la storia dello spettacolo); quello che è nuovo è piuttosto la rappresentazione del mondo del balletto spagnolo, dalle prove all'esecuzione dei brani illustranti la novella di Merimée.

Tutti gli interpreti, Antonio Gades, Laura Del Sol e Cristina Hojos, sono di alta levatura, e la musica bella e funzionale.

Esplode, infine, nel 1984 «Carmen» diretto da Francesco Rosi per una casa produttrice francese. Come dice la pubblicità americana, è una «Bizet's Carmen», vale a dire la «Carmen di Bizet». Qualcuno ha detto che questo è un «film splendido» e non rimane che sottolineare l'aggettivo. Mai il cinema si era impadronito di un'opera lirica fino a farne una creatura propria, pur rispettando in pieno la partitura musicale.

Detto questo ci sarebbe poco da dire, perché il film di Rosi ha forse raggiunto, in questo campo, la perfezione. C'è un unico appunto (che è poi lo stesso al riguardo dei precedenti films di Losey «Don Giovanni» e di Zeffirelli «La Traviata»), e cioè che non sempre i cantanti lirici impiegati nel film, sono aderenti fisicamente ai loro personaggi. Della parte musicale, in questa sede, si può soltanto far cronaca: il direttore è Lorin Maazel, i cantanti, esemplari, sono Placido Domingo, Ruggero Raimondi e Faïes Esham; la colonna sonora reca anche le grida e i rumori. È però doveroso citare l'uso che Rosi ha fatto delle ouvertures e degli intermezzi: l'ouverture del primo atto ci introduce nella corrida e nella processione della settimana Santa a Siviglia, quella del secondo atto in una festa

(con danze tipiche) alla quale assiste Escamillo, e che fa da riscontro alle danze della taverna del secondo atto; nel terzo atto la musica serve per descrivere il viaggio del torero alla ricerca di Carmen e la marcia dei contrabbandieri (questo brano visivo riporta agli occhi le incisioni di Gustave Doré per il racconto di Merimée), ed infine, nel quarto atto, la vestizione del torero, cioè tutti brani strettamente attinenti allo spirito dell'opera. Ancora l'ambientazione del quarto atto, spezzata fra la piazza e l'arena, che dà maggiore vitalità all'azione, ma soprattutto lo stupendo, solare paesaggio spagnolo adoperato per il primo ed il terzo atto. Qui abbiamo, come diceva Nietzsche, una «Carmen solare, mediterranea», ed è in questa visione di sole (che

splende anche sul capo inanimato di Carmen nel finale dell'opera) che si chiude questo capitolo dedicato alla opera lirica nel cinema.

Giorgio Parenti

Nota

1. Non è possibile, anche per mancanza di ogni documentazione, trattare qui dell'opera lirica in T.V., dove abbiamo visto alcune cose veramente buone, ma in Italia i films realizzati per la T.V. (nell'ambito dell'opera lirica) non hanno mai avuto circolazione nelle sale cinematografiche, mentre vengono proiettati in tutto il Nord Europa. Non ha circolato neppure la famosa «Bohème» di Von Karajan (con Mirella Freni e Gianni Raimondi) che la Warner Bros ha distribuito in tutto il mondo.



*Pietro Parigi,
Xilografia da
«Voce amica».*

Firenze e l'arte contemporanea: ipotesi e realtà

In margine ai recenti dibattiti sul futuro di Firenze, città di cultura, vorrei fare alcune considerazioni a proposito del rapporto tra la città e l'arte contemporanea: questione spinosa, che queste brevi note non pretendono certo né di impostare né tanto meno di risolvere.

Lo spunto mi è stato offerto dalla mostra allestita al Forte di Belvedere dal 16 ottobre al 30 novembre scorso, intitolata «Firenze per l'arte contemporanea». Il titolo, promettente, faceva prevedere una sorta di omaggio della città nei confronti di questo periodo artistico attraverso una selezione di opere provenienti dalle collezioni comunali, dalle donazioni e dalle fondazioni cittadine, come suggeriva il sottotitolo. Se il fine dell'esposizione era inoltre quello di ricordare all'opinione pubblica l'esistenza di un progetto per la costituzione di un museo d'arte contemporanea, mettendo in mostra il meglio del «già posseduto»⁽¹⁾ e presentando gli elaborati per il futuro Centro-Museo che si ubicherà nell'area dell'ex officine Galileo, la verifica è stata, ahimé, deludente.

Il tentativo di ricostruire cronologicamente i correnti e i movimenti dell'arte italiana di questo secolo si disperdeva in un percorso che dimostrava vuoti o presenze non sempre qualitativamente alte, o almeno tali da giustificare la realizzazione di un museo per l'arte contemporanea in una città come Firenze che vanta in campo museale grandi tradizioni.

La raccolta esistente delle opere destinate a costituire il futuro museo sembra essere stata guidata da un criterio dettato piuttosto dalla casualità di donazioni che non potevano essere rifiutate, che dalla volontà di attuazione di un programma attento e sistematico, rivolto anche a tutti quei servizi connessi alla documentazione quali biblioteca, emeroteca, fototeca, catalogazione elettronica e così via che, se organizzati in un luogo predisposto, connotano e costituiscono un «centro» destinato alla documentazione e all'informazione.

Nell'ottica della realizzazione di un museo d'ar-

te contemporanea il lodevole impegno di Ragghianti ha condotto all'acquisizione di interessanti raccolte; molte altre tuttavia, proposte come donazione all'amministrazione pubblica, sono state da questa rifiutate.

Tali considerazioni negative non devono tuttavia farci dimenticare la preziosa raccolta donata alla città da Alberto Della Ragione nel 1969, ora esposta nei locali messi a disposizione dalla Cassa di Risparmio in piazza della Signoria, e le numerose mostre organizzate in tempi recenti, dedicate ad artisti contemporanei già affermati come: Moore, Conti, Melotti, Mastroianni, Ceroli, Arnaldo Pomodoro; o rivolte alle nuove leve locali. Si deve rilevare però che ben pochi sono stati gli artisti che, dopo la manifestazione fiorentina, pur avendo vista consolidata la propria fama, hanno lasciato un'opera alla città. È noto ormai che gli eredi di alcune donazioni, scontenti per la mancata attuazione delle clausole, intendono riprendersi le opere.

Si è aperta nel frattempo a Palazzo Pitti una mostra che ben documenta le collezioni del Novecento di proprietà statale finora conservate nei depositi della Galleria d'Arte Moderna. L'esposizione vuole presentare una scelta delle acquisizioni più interessanti disposte, fin dagli anni '20, da una commissione composta da rappresentanti dello Stato e del Comune di Firenze per la realizzazione del museo d'arte moderna, per il quale questa mostra vuole essere l'occasione per un'ipotesi.

Vicende alterne, dunque, per Firenze sul versante del contemporaneo sul quale è mancato ad oggi un dibattito continuo e costruttivo; l'attenzione rivolta alle problematiche dell'arte contemporanea è stata infatti scarsa, ma non inesistente, sotterranea piuttosto, presente e viva in certe «gallerie-salotto»⁽²⁾, che già negli anni '70 avevano accolto le «novità», cui però non è stata data finora voce pubblica.

La realizzazione del Centro e del Museo d'arte contemporanea comunale, anche se annunciata, non pare né vicina né facile. Nell'attesa la necessaria po-

litica di acquisizione viene ulteriormente dilazionata, mancando gli spazi per accogliere nuove opere; mentre rimangono nei depositi le raccolte esistenti che avrebbero potuto trovare già da tempo una collocazione, provvisoria ma opportuna, in qualche sede pubblica debitamente attrezzata.

Se si intende dunque realizzare un luogo non solo espositivo ma anche di incontro, di lavoro e di dibattito è necessario creare inoltre collegamenti con le altre realtà regionali e nazionali sia di tipo culturale che economico, instaurando una fitta circolazione di idee che oggi, nel campo del contemporaneo, si esplicano non solo attraverso le arti figurative, ma grazie anche al settore imprenditoriale legato all'industria.

Su questo fronte da tempo pare essersi mossa Prato che con entusiasmo sta realizzando un suo Centro per l'arte contemporanea, di cui presto speriamo di poter fruire.

Laura Lucchesi

Notizie culturali

Mostre a Sesto

Tre importanti mostre hanno caratterizzato in questi ultimi tempi il panorama culturale sestese: merito senza dubbio degli organizzatori, la cui esperienza ha dato un contributo non irrilevante alla riuscita delle manifestazioni, ma merito soprattutto degli artisti che con la loro professionalità, con l'approfondimento e la ricerca delle loro esperienze artistiche hanno determinato il successo delle iniziative.

Per il Settembre sestese si è svolta, come è ormai consuetudine, la tredicesima Rassegna sestese di pittura, scultura e grafica. Vi hanno partecipato 74 artisti che hanno esposto le loro opere nelle sei sale disponibili del circolo Il Tondo.

La Rassegna è andata qualificandosi, nel corso del tempo, come avvenimento culturale importante nella vita della nostra città, sia per la presenza di artisti di consolidato prestigio nazionale sia per la decisione degli organizzatori di estendere l'invito a personalità artistiche operanti anche fuori dell'ambito locale.

Gli organizzatori «intendono continuare su questa strada e caratterizzare la Rassegna come centro informativo dell'attività artistica della nostra città e come esempio di serietà e moralità nella politica culturale».

Sabato 7 Febbraio 1987 è stata inaugurata nei locali dove avrà sede la nuova Biblioteca la mostra VOGLIA DI PACE organizzata dai comuni di Sesto Fiorentino e di Marzabotto. Si è voluto sottolineare con questa iniziativa il particolare valore che assumono l'impegno e la lotta per la pace, la responsabilità che hanno gli uomini che operano nel mondo dell'arte e della cultura di interpretare l'ansia di questa azione e di far crescere nelle coscienze i sentimenti di solidarietà fra gli uomini. La mostra ha visto la partecipazione di 24 artisti fra scultori, pittori, scrittori e poeti. Nel catalogo Dino Carlesi scrive: «Questa rassegna di artisti così dissimili e pur così uniti nel modo di aggredire la realtà attuale e di sognare una realtà *altra*, rientra di diritto in quella *progettualità esistenziale* che trae alimento dalla speranza di poter ancora modificare l'esistente e di poter convincere gli uomini che essi possono ancora determinare i propri destini».

Infine alla Galleria La Soffitta, che opera da tempo con regolare continuità, è stata ospitata dal 2 al 28 Febbraio 1987 una mostra del pittore Fernando Farulli, artista fra i più noti e apprezzati dei nostri giorni, da sempre impegnato a cogliere nelle sue tele il rapporto con la realtà fenomenica e in particolare il rapporto fra l'uomo e l'ambiente sociale in cui egli vive ed opera.

Note

1. Cfr. l'introduzione di R. Barilli nel giornale della mostra.
2. Cfr. G. Pozzi, *L'avanguardia a guinzaglio*, in «Luca Ali-nari», cat. mostra, Firenze, 1986, pp. 9-13.

La Madonna del Piano



Egr. Prof. Scaramuzzi,

vorrei segnalarLe un problema di cui abbiamo avuto modo di parlare in occasione dell'incontro presso il Rettorato per la presentazione del progetto per l'Università il 15 luglio u.s.

Si tratta del restauro della Chiesa della Madonna del Piano, edificio inserito all'interno del perimetro dell'area universitaria già di Vs. proprietà, oggi in evidente stato di degrado. Il restauro consentirebbe di recuperare una importante testimonianza di architettura religiosa fiorentina del 1600 che altrimenti rischia di andare perduta, ivi com-

preso l'affresco che si trova all'interno della piccola cappella.

Le chiediamo pertanto di confermare la disponibilità dell'Università per tale restauro che già ebbe modo di apprezzare nel breve scambio di opinioni avvenuto in occasione dell'incontro del 15 luglio scorso.

Ho voluto ricordarLe con questa mia breve nota un aspetto che, se risolto, darebbe lustro all'intero insediamento universitario a Sesto Fiorentino.

Cordiali saluti,

Il Sindaco
Carlo Melani



Università degli Studi
Firenze

7 APR. 1987

Firenze, li
50121 - Piazza S. Marco, 4
Telex: 572460 Unifi

Al Sig. Sindaco del Comune
di Sesto Fiorentino
FIRENZE

Servizio.....Tecnico.....

Prof. n° HH40 pos. 12/F-18/B
Da citare nella risposta

Allegati

Risposta al foglio del Prot. n°

Oggetto: Oratorio Madonna del Piano

In merito al restauro dell'Oratorio della Madonna del Piano, si comunica che questa Amministrazione ha raccolto la disponibilità dello Istituto di restauro per lo studio del progetto necessario alla conservazione di questa architettura tardo seicentesca.

La Prof.ssa Carla Pietramellara curerà il progetto di restauro.

Il nostro Servizio Tecnico ha comunque già predisposta una perizia di primo intervento al fine di evitare ulteriori deterioramenti della struttura.

Sebbene non sia possibile dare immediato corso ai lavori, considerata l'attuale situazione di bilancio, si ritiene che dopo le necessarie autorizzazioni da parte della Soprintendenza per i Beni Ambientali ed Architettonici, questi possano essere realizzati entro la fine dell'anno.

Cordiali saluti

GF/ci

GF

IL RETTORE

(Prof. Franco Scaramuzzi)

Attività della Biblioteca

Notizie di oggi

Corsi di lingue (Francese, Inglese, Tedesco)

Le lezioni, con frequenza settimanale, sono iniziate, come di consueto, i primi del mese di Novembre e termineranno alla fine del mese di Aprile.

Arte del 600

Riprenderanno quest'anno le iniziative connesse all'espressione artistica nel nostro paese. In particolare sarà organizzato un ciclo di conferenze sull'arte del 600 con visite guidate.

Convenzione fra Amministrazione Comunale e Società per la Biblioteca Circolante

Sono iniziati gli incontri fra i rappresentanti dell'Amministrazione comunale e la Società per la Biblioteca al fine di rinnovare la Convenzione, già stipulata nel 1973, in base alla quale saranno rivisti e regolati i reciproci rapporti.

Fondo Chambion

Il dottor Chambion, un medico francese vissuto nel secolo scorso, soggiornò periodicamente nel nostro comune a partire dal 1847. Rimase molto legato alla realtà del nostro territorio e alla sua morte, avvenuta nel 1886, lasciò in eredità al Comune di Sesto Fiorentino una pregevole raccolta di testi.

La raccolta è stata custodita per moltissimi anni dalla Società per la Biblioteca e di essa è stato adesso pubblicato, a cura di Sara Pollastri e Laura Lici, il catalogo completo per conto dell'Assessorato alla Cultura.

Riconoscimento per l'attività svolta a favore della Società per la Biblioteca

Arrighetti Renzo, Danti Brunello (segretario) e Parigi Torino hanno svolto da quaranta anni, e svolgono tuttora una meritoria attività nell'ambito del nostro sodalizio. A questi nostri soci il Consiglio direttivo rivolge

un plauso per l'attività svolta ed esprime i sentimenti di riconoscenza più sinceri ed affettuosi.

Nomina del nuovo Presidente della Società per la Biblioteca

Il 19/9/86 il Consiglio di Amministrazione ha eletto il Dr. Claudio Berti quale nuovo Presidente della nostra Associazione in sostituzione del Prof. Francesco De Simone che ha ricoperto tale incarico negli ultimi cinque anni.

Al Prof. De Simone, che continua validamente a prestare la sua attività come Direttore di «Milleottocentosessantanove», vanno i ringraziamenti del Consiglio per il contributo da lui dato per la crescita culturale della nostra Associazione.

Bilancio consuntivo 1986

Come ogni anno stiamo approntando il Bilancio del passato esercizio da presentare all'Assemblea annuale dei Soci. Si ringrazia lo Studio Sacchetti per la consulenza prestataci in tale occasione.

Dino Cecchi bibliotecario

«Dino Cecchi, bibliotecario della Società per la Biblioteca Circolante dal 1920 al 1965, ha rappresentato un momento importante nella storia della nostra biblioteca, un punto di riferimento prezioso per quanti lo hanno conosciuto e hanno avuto modo di apprezzare le sue doti. L'impegno, la dedizione al compito che si era assunto volontariamente per tantissimi anni gli hanno procurato la stima e la simpatia di quelli che hanno lavorato con lui. Ne è prova questo ricordo appassionato e affettuoso che Gino Prucher, segretario della Società per la Biblioteca dal 1922 al 1926, ci ha fatto pervenire e che volentieri pubblichiamo».

Invitato da alcuni amici a ricordare la figura di Dino Cecchi, ho aderito volentieri all'impegno, essendo uno dei pochi rimasti che l'hanno conosciuto ed apprezzato per le sue doti di cittadino probò, onesto ed attaccatissimo alla Biblioteca di Sesto. Ad essa egli offrì, per lunghi anni, la sua preziosa attività di bibliotecario esperto, dedicando le ore libere dal lavoro, che svolgeva egregiamente presso la Ditta Alinari.

Dino era per tutti la biblioteca personificata. Ognuno si rivolgeva a lui per consigli nella scelta dei libri da leggere⁽¹⁾: egli sapeva distinguere la preparazione culturale delle varie persone e, in base a questa, consigliava i libri che riteneva più adeguati. Particolare curioso: egli non aveva bisogno di consultare cataloghi, conosceva a memoria la classificazione di quasi tutti i libri e la loro collocazione nei rispettivi scaffali, come dall'Alinari riconosceva le famose opere d'arte fotografate dai numeri del catalogo di quella vasta collezione. Oltre a ciò si occupava di tante cose: portava i libri dai legatori prima che fossero messi in lettura, perciò faceva molti viaggi trasportando voluminosi pacchi e sapendo che le spese dovevano essere contenute al minimo, poiché la biblioteca di quell'epoca non disponeva di aiuti, ma solo degli introiti delle piccole quote sociali. Segnalava la lunga assenza di certi volumi, che alcuni soci si trattenevano a casa oltre il tempo concesso e compilava inviti ai sudetti perché facessero il loro dovere.

Per lunghi anni fui suo compagno di lavoro in biblioteca, riconoscendo in lui la persona più adatta per tale carica e considerandolo mio fratello maggiore.

Desidero anche ricordare l'attività di tutti coloro che collaborarono, quando l'amministrazione comunale concesse i locali alla biblioteca, che fu finalmente trasferita dalla piccola stanzetta compresa nell'immobile del Teatro Niccolini di proprietà dell'Accademia dei Rinascenti, dove non poteva più svolgere il cresciuto lavoro; la società si era infatti arricchita di tanti nuovi elementi desiderosi di apprendere, leggendo e studiando. Dino era raggianti nel vedere tanta operosità a favore dell'incremento della «sua» biblioteca, era sempre pronto a riconoscere i meriti di tanti amici, a dare consigli sui lavori da farsi ed il suo giudizio era da tutti apprezzato.

Ma parlare di Dino Cecchi senza ricordare i vecchi soci, che lo circondavano d'attenzioni e d'affetto, in virtù della sua devozione alla Biblioteca, significherebbe non completare la sua figura. Penso agli amici Dante Danti, Ennio Pozzi, Egisto Vanni, Pilade Mattolini, Vezio Conti, Arrigo Calamai, il presidente Dr. Augusto Menarini, acuto lettore di libri di varia cultura, Gino Cecchi e Ruggero Vangucci; tra coloro che lasciarono in seguito Sesto, ricordo infine il segretario Renato Banchelli, il Dr. Eurialo Vecchioni e l'ultimo segretario Manlio Danti.

Gino Prucher

Note

1. Riteniamo opportuno, al fine di illustrare l'attività della Biblioteca nel periodo in cui fu bibliotecario Dino Cecchi, fornire alcuni dati:

a) Gli acquisti di nuove opere si aggiravano allora su di una media di 400 l'anno. La stessa quota viene mantenuta tuttora.

b) I volumi che andavano in lettura raggiungevano la quota di 200 opere settimanali, con punte anche di 300. Oggi la media è di 152 opere settimanali.



*Visita alla Biblioteca in occasione della inaugurazione delle nuove aule per la Scuola Media di Sesto Fiorentino (1950). I locali, situati all'angolo fra via Mazzini e via Fratti, sono gli stessi che ora ospiteranno la sede della nuova Biblioteca.
In questa foto appare Dino Cecchi, bibliotecario della Società per la Biblioteca Circolante (primo a destra). Gli altri personaggi assieme a lui sono da sinistra: Giorgio Nincheri, consigliere comunale di Sesto, Neluno Tinghi, assessore comunale di Sesto, Manlio Danti, segretario della Società per la Biblioteca, Francesco Braccioti, direttore didattico, Prof.ssa Granchi, rappresentante del Ministero della Pubblica Istruzione, Edgardo Gemmi, sindaco di Sesto, Prof. Ennio Pozzi, Presidente della Società per la Biblioteca.*

Recensioni

A. Ruberti, **Tecnologia domani**, Roma-Bari, ed. Laterza-Seat, 1985.

Il dibattito sull'uso e sul diffondersi dell'informatica è oggi assai sentito ed è condotto, perlomeno nell'impostazione, con intenzioni che spesso si dichiarano nuove ed originali.

Un contributo a tale dibattito vuol essere il libro «*Tecnologia Domani*» a cura di A. Ruberti (Roma-Bari; ed. Laterza-Seat; 1985). Nato da una proposta della Seat che intendeva promuovere una riflessione interdisciplinare intorno al tema dell'informatica, questo lavoro accoglie il contributo di studiosi delle più diverse discipline: dal filosofo allo psicologo, dal tecnologo al sociologo. Una base quindi di ampia interdisciplinarietà e di puntuale rispetto dell'etica scientifica che privilegia il lavoro di gruppo.

Programmaticamente comune a tutti i saggi l'interesse per gli sviluppi e le trasformazioni che l'informatica e le tecnologie ad essa collegate hanno indotto o indurranno nel quadro socio-economico. Tema questo particolarmente attuale considerando quanto campo stiano prendendo queste tecnologie nella realtà sociale, economica e di costume. A tal fine, l'interazione tra informatica ed alcuni settori della nostra società, viene considerata da ciascun autore all'interno del campo specifico di interesse: ricchezza di dati e puntualità di indagine sono denominatori comuni a tutti i lavori. Più degli altri da notare il saggio di M.G. Losano «Diritto ed Informatica», il titolo ne precisa l'ambito, per la propria originalità; particolarmente «affascinante» una previsione: per l'autore l'avvento dell'informatica nel setto-

re giuridico e legislativo rappresenta il passo fondamentale per la razionalizzazione dell'amministrazione della giustizia nonché delle altre funzioni dello stato. Infatti:

«Come una grande azienda, lo Stato dovrebbe disporre di un sistema informativo che gli consenta di prendere decisioni in costante riscontro con la realtà. In assenza di questo sistema informativo, le decisioni si fondano su impressioni e su preconcetti ideologici. L'avvento dell'informatica segna il declino dell'ideologia come surrogato della conoscenza e l'accentuarsi del pragmatismo come correttivo dell'ideologia» (1).

Tuttavia, al di là del contributo e del sommarsi dei singoli saggi, credo che l'elemento più importante del libro e che meglio di altri lo definisce e lo inquadra, sia rappresentato dall'impostazione di fondo programmaticamente comune a tutti gli autori. Infatti una volta ravvisato i) che anche la situazione italiana presenta quella generale linea di tendenza verso una sempre maggior partecipazione dell'informatica, della robotica, della telematica ecc., ad ampi settori della società; ii) che questa «espansione» dell'informatica ha quel carattere di pervasività, cioè di capillare penetrazione e riorganizzazione, proprio delle grandi ristrutturazioni socio-economiche, gli autori ritengono di dover considerare come «epocale» l'impatto tra informatica e società. Così l'avvento dell'era dell'informatica, proprio come, ad esempio, quello della motorizzazione di massa, potrà modificare in maniera peculiare e pervasiva le caratteristiche della futura, ma già iniziata, vita sociale ed economica.

Non poteva mancare ad un filosofo il compito di puntualizzare, nelle pagine che chiudono il libro, questa tesi:

«Nello sviluppo dell'elettronica e nell'avvento delle tecnologie dell'informazione si può dunque riconoscere, a buon diritto, una trasformazione epocale; ma sulla direzione che essa assumerà e sulle sue conseguenze politico-sociali si può dire, allo stato attuale, ben poco. Anche questa trasformazione, che presenta caratteristiche di rapidità e di «accelerazione» della storia a cui è difficile trovare termini di confronto, si compie però su uno sfondo evolutivo che è insieme biologico e culturale, e che anzi concerne lo stesso rapporto tra natura biologica e cultura dell'uomo» (2).

Ed è a questa tesi, ed alla sua dimostrazione, che i vari autori si rifanno. Ne è esempio, uno per tutti, il saggio di E. De Grada «Innovazione informatica e cambiamento psicologico: problemi ed implicazioni». Per De Grada la sempre maggior presenza dell'informatica nella gestione, anche solo «meccanica», della cultura e del patrimonio culturale potrà creare situazioni di nuovo analfabetismo legate al linguaggio ed alla operatività del computer.

Analfabetismo che porterebbe così ad una nuova forma di emarginazione. Una versione riveduta e corretta del latino medioevale che dividerebbe da una parte coloro che hanno dimestichezza col linguaggio del calcolatore, e dall'altra chi tale dimestichezza non ha.

Ma è alle parole di Rossi ed al contenuto che collegialmente esprimono che bisogna tornare perché esse contengono in nuce tutti gli altri lavori:

da una parte una presa di posizione deontologicamente scontata sui frutti e sui risultati, positivi o negativi, dell'informatica e dall'altra il richiamo all'epocalità. E sotto, a corollario, un po' di sano neopositivismo e un po' della solita fiducia nella scienza. Se infatti vale che gli unici problemi risolvibili e degni di essere analizzati sono quelli esprimibili in linguaggio logico scientifico (Neurath) e che "Di ciò di cui non si può parlare occorre tacere" (Wittgenstein) allora l'unico compito è veramente quello di cercare di indirizzare e guidare, ed è questo nelle intenzioni degli autori, la forza ristrutturatrice che comunque quelle tecnologie hanno. Così l'impatto dell'informatica, pur nei suoi elementi positivi e negativi, rappresenta di per sé ed in ogni caso un ampliamento del campo della tecnologia e come tale positivo e sperabile. In questa prospettiva e solo in questa, l'informatica sembra poter giocare quel ruolo di epocalità rivendicato per lei dagli autori.

Ma la "rinascenza" di cui a volte si parla, ed a cui è lecito riferirsi visto che si propone un'epocalità, ha forse bisogno di qualcosa di più dei computers.

Claudio Berti

Note

1. «Tecnologia Domani», cit., pag. 263.
2. P. Rossi, *Quale rivoluzione?*, pag. 344, in «Tecnologia Domani», cit..

AA.VV., Scienza, armi e disarmo, Edizioni Dedalo, Bari, 1986.

È questo il titolo di un recente libro (Gennaio 1986) edito dalle Edizioni Dedalo di Bari che raccoglie otto contributi di otto diversi scienziati italiani (P. Cotta Ramusino, N. Cufaro Petroni, C. De Marzo, R. Fieschi, M. Maestro, G. Nardulli, A. Ottolenghi, F. Selleri) tutti appartenenti alla USPID (Unione Scienziati per il Disarmo).

Tale testo ha riportato alla ribalta il problema della connessione esistente tra progresso scientifico-tecnologico e perfezionamento delle armi nucleari, perfezionamento che in un quarantennio dalla prima esplosione di Hiroshima ha portato alla produzione di ordigni nucleari la cui potenza e la cui proliferazione non può più essere assolutamente ignorata dall'opinione pubblica.

Gli studi qui presentati da questi fisici italiani rivelano con competen-

za e rigore matematici aspetti di una spaventosa gravità di cui ognuno di noi deve essere pienamente consapevole.

Il fatto che le flotte sovietica e statunitense assieme posseggano circa 83 sommergibili nucleari e che appena 1/3 delle testate montate su UNO di essi siano in grado di distruggere in pochi minuti tutte le città italiane capoluogo di provincia⁽¹⁾ rappresenta non soltanto una questione politica internazionale ma un importante interrogativo per la nostra coscienza a cui la morale ed il pensiero filosofico non possono più restare indifferenti.

Secondo la stima di questi autori nel 1982 gli arsenali atomici delle due superpotenze custodivano un totale di 53.000 ordigni nucleari tra «tattici» e «strategici»⁽²⁾, l'1% di essi sarebbe stato sufficiente alla totale distruzione di un'area vasta come la Russia o come l'America settentrionale. Nel caso di uno «scambio strategico totale» cioè nella eventualità dell'esplosione di tutte le testate sudette, oltre alle perdite umane immediate (calore, devastazioni, radiazioni) che si aggirerebbero nell'ordine del miliardo, la temperatura della terra oscillerebbe per 300 giorni tra i -30°C e lo zero a causa delle nubi di polvere e detriti radioattivi proiettati dalle esplosioni negli strati dell'atmosfera fino a non permettere più il passaggio dei raggi solari⁽³⁾.

Per questo il mondo scientifico internazionale si sta mobilitando.

Già il 27 Novembre 1981 una delegazione di alcuni fisici italiani (E. Amaldi, F. Calogero, ed altri) presentò al presidente Pertini un documento sottoscritto da 817 scienziati italiani di denuncia nei confronti della guerra nucleare in cui tra l'altro si leggeva:

«La più grande bomba termonucleare esplosa finora, ha liberato, in una frazione di secondo, una quantità di energia molte volte superiore a quella liberata in tutte le esplosioni avvenute in tutte le guerre combattute dall'invenzione della polvere da sparo ad oggi (comprese le due guerre mondiali, i bombardamenti a tappeto di Germania e Giappone, le bombe nucleari di Hiroshima e Nagasaki, la devastazione del Vietnam).

La corsa agli armamenti nucleari

ha raggiunto dimensioni abnormi⁽⁴⁾».

Ed anche da parte di scienziati americani si sono registrate alcune prese di posizione in questi ultimi anni destinate a mettere in guardia l'opinione pubblica mondiale.

Kevin N. Lewis, ricercatore americano nel campo delle strategie nucleari, già nel 1979 dichiarava:

«Il disastro immediato o quello ritardato sarebbero di un ordine di grandezza così enorme da escludere che l'uno o l'altro possano mai essere tollerabili»⁽⁵⁾.

La lettura di questo e di altri testi non può più adesso lasciarci indifferenti, poiché si comprende come sotto questa dissennata corsa agli armamenti si celi ormai non più tanto velatamente una sorta di «lucida follia autodistruttiva»⁽⁶⁾ le cui ragioni sfuggono alla razionalità, al tentativo di raccogliere l'enormità di questa potenza distruttiva in uno schema intellettuale che in qualche modo la giustifichi. Certamente se fino al 6 agosto 1945 (Hiroshima) il problema posto dalla guerra in senso generale era di carattere storico-politico, adesso è diventato di carattere cosmico-ontologico.

Cioè se prima della prima esplosione atomica la guerra poteva rispondere alla domanda: CHE ASSETTO VOGLIAMO DARE AL MONDO? Oggi deve dare un altro tipo di risposta: CHE COSA VOGLIAMO FARE DEL MONDO, DELLA VITA, DELL'ESSERE? E date queste premesse la morale, la filosofia, la scienza contemporanea devono incaricarsi di un diverso e più profondo esame di coscienza e discutere con chiarezza il significato del progresso, la scissione dell'uomo contemporaneo, il suo ricercare così in qualche modo la morte nell'olocausto atomico.

Si può in fin dei conti parlare di progresso reale quando si ha la possibilità di distruggere molto di più di quello che si può salvare? Siamo effettivamente sicuri che dal tempo della rivoluzione industriale ad oggi il progresso «esterno» tangibile nella scienza, nella tecnica e nelle mille forme in cui lo viviamo è stato seguito contemporaneamente da un progresso «interno» della coscienza, della consapevolezza, della responsabilità?

Se questo non è successo siamo davanti ad un progresso solo apparente, siamo davanti ad un uomo che pur potendo distruggere varie volte il mondo è rimasto quello della «pietra e della fionda» come notava Quasimodo già all'inizio della seconda guerra mondiale (?). Questo sarebbe veramente il dramma, il dramma di secoli di speculazione e di ricerca che se da un lato hanno suggerito all'uomo varie possibilità di «vedere» il mondo non gli hanno dall'altro suggerito il modo di «vedere» correttamente sé stesso.

Accanto all'ESSERE degli eventi storici e delle loro conseguenze si sarebbe sviluppato come un tumore maligno il NON-ESSERE, la NEGAZIONE, il NULLA pronto ora a prendere il sopravvento. Per questo una guerra atomica sarebbe il fallimento dell'uomo come essere intelligente, sarebbe concedere la vittoria a quella parte più miserevole di noi che si esprime in una cieca «volontà di potenza» che è in realtà «volontà di NULLA».

Se la pace è stanca altro non significa che c'è un uomo stanco, poiché se la pace non è negli uomini singoli come potrà esserci negli stati e per giunta in stati contrapposti da interessi e ideologie? Occorre quindi partecipare ad un rinnovamento dell'uomo, sviluppare nuove categorie poiché le vecchie non vanno più bene se si intende leggere e capire veramente quello che sta succedendo al mondo ed all'individuo, il suo senso di dissoluzione, la sua angoscia, la crisi della sua identità.

Forse l'ESSERE è CIÒ CHE SAPREMO ESSERE ed il NULLA non esisterà finché avremo fiducia nelle nostre possibilità, finché sapremo creare rapporti validi tra gli uomini e se saremo convinti che l'ESSERE È SOPRATTUTTO RESPONSABILITÀ, unica premessa fondamentale della PACE.

Era sicuramente di questo avviso Einstein quando in una delle sue lettere più famose scrive: «Dobbiamo renderci conto che non possiamo fare contemporaneamente progetti di pace e di guerra»⁽⁸⁾.

Simone Gentili

Note

1. AA.VV. *Scienza, armi e disarmo*, Edizioni Dedalo, Bari, 1986, p. 92.
2. Ibidem, p. 92.
3. Ibidem, p. 171.
4. AA.VV. *Il disarmo e la pace*, E.D.B. Bologna, 1982, pp. 275-282.
5. AA.VV. *Armi, strategie e disarmo*, Le scienze, Milano, 1980, p. 149 da «Effetti immediati e ritardati di una guerra nucleare» Le scienze, N° 133, sett. 1979.
6. AA.VV. *Scienza, armi e disarmo*, cit., p. 9.
7. S. Quasimodo in «Uomo del mio tempo».
8. L. Infeld, A. Einstein, Einaudi, Milano, 1978, p. 144.

Harold Abelson e Andrea Disessa La geometria della tartaruga. Esplorare la matematica col computer. Franco Muzio & C. Editore, 1986 (580 pagine, L. 45.000).

Il progetto del linguaggio Logo fu proposto, nella sua forma originale, da Seymour Papert, Wallace Feurzeig e Daniel G. Bobrow (1967) con lo scopo di fornire un moderno strumento per l'insegnamento della matematica. La prima realizzazione su calcolatore si ebbe presso la prestigiosa società di ricerca Bolt, Beranek e Newman col supporto della National Science Foundation.

L'impronta filosofica di questo linguaggio risente senza dubbio dell'ambiente culturale dell'intelligenza artificiale, Seymour Papert, che porta il merito della diffusione del Logo, ha diretto, assieme a Marvin Minsky, il Laboratorio di intelligenza artificiale del Massachusetts Institute of Technology (nel quale lavorano i due ricercatori autori del volume).

Dall'inizio degli anni ottanta, anche nel nostro paese, si sta assistendo alla progressiva diffusione del Logo, nelle sperimentazioni più avanzate, nel campo dell'informatica didattica. Con discreto successo, stanno circolando in Italia tre o quattro volumi sul tema.

Il libro di Abelson e Disessa si caratterizza per la trattazione degli aspetti applicativi del Logo alla geometria e alla matematica. Vengono chiariti e sviluppati gli aspetti fonda-

mentali del linguaggio relativi alla organizzazione procedurale e alla ricorsività.

Gli argomenti sono trattati con grande chiarezza e completezza. L'impostazione del volume conferma la possibilità di utilizzare l'elaboratore elettronico, nella moderna didattica, come strumento per il pensare matematico ai diversi livelli. Ciò è realizzato favorendo una sorta di esplorazione attivamente progressiva, prima, della materia e poi del modo di pensare alla materia stessa.

Gli autori ci conducono lungo un articolato cammino evocando l'animale cibernetico Tartaruga (un piccolo triangolo che passeggia sullo schermo sotto il controllo interattivo dell'utente) per usarlo come indagatore matematico.

Con le regole della geometria della Tartaruga, piuttosto che con quelle euclidee, vengono esplorati inizialmente il piano e lo spazio. La Tartaruga introduce il lettore anche in mondi disciplinarmente collaterali cimentandosi, ad esempio, sui modelli per lo studio della crescita delle conchiglie. In crescendo, la Tartaruga giunge ad indagare, con appropriate simulazioni, i fenomeni dello spazio e del tempo curvi, fornendo poi un simpatico strumento computazionale per affrontare alcuni concetti di relatività.

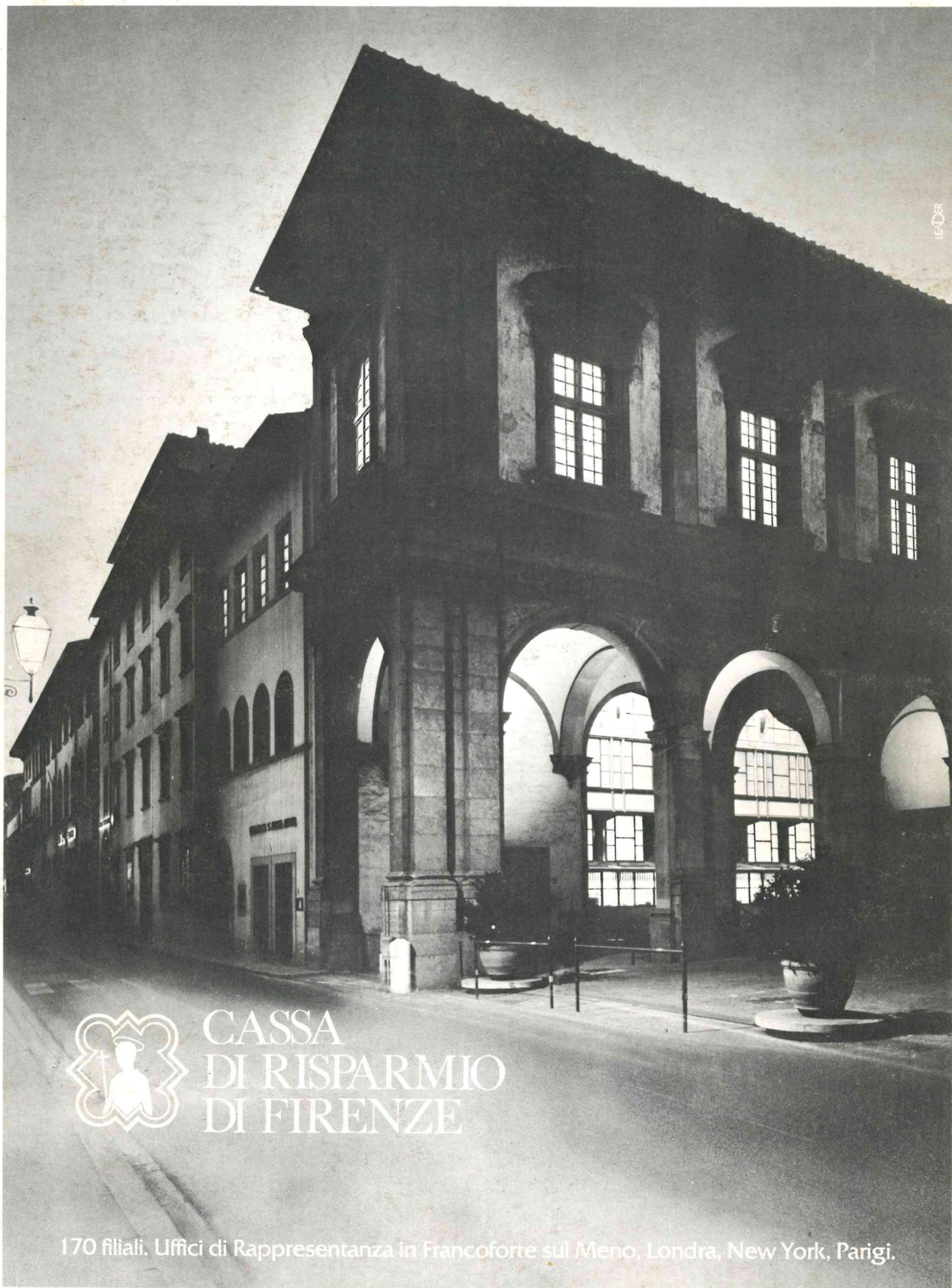
Tutto è corredato, secondo una consolidata prassi statunitense, da esercizi di crescente difficoltà e col suggerimento di progetti da realizzare con l'elaboratore.

Si accenna criticamente anche alle possibilità parziali di utilizzo del metodo della Tartaruga con linguaggi di programmazione diversi quali BASIC, Pascal, ecc.

L'impostazione risente positivamente dell'ottima traduzione del testo originale (Turtle Geometry) e della rigorosa revisione scientifica di Giancarlo Mauri.

Si tratta di una lettura gradualmente impegnativa e molto interessante, in particolare per gli operatori scolastici impegnati sui fronti didatticamente più moderni che sono attivi anche nella nostra realtà territoriale.

Alberto Tronconi



LEADER



CASSA
DI RISPARMIO
DI FIRENZE

170 filiali. Uffici di Rappresentanza in Francoforte sul Meno, Londra, New York, Parigi.