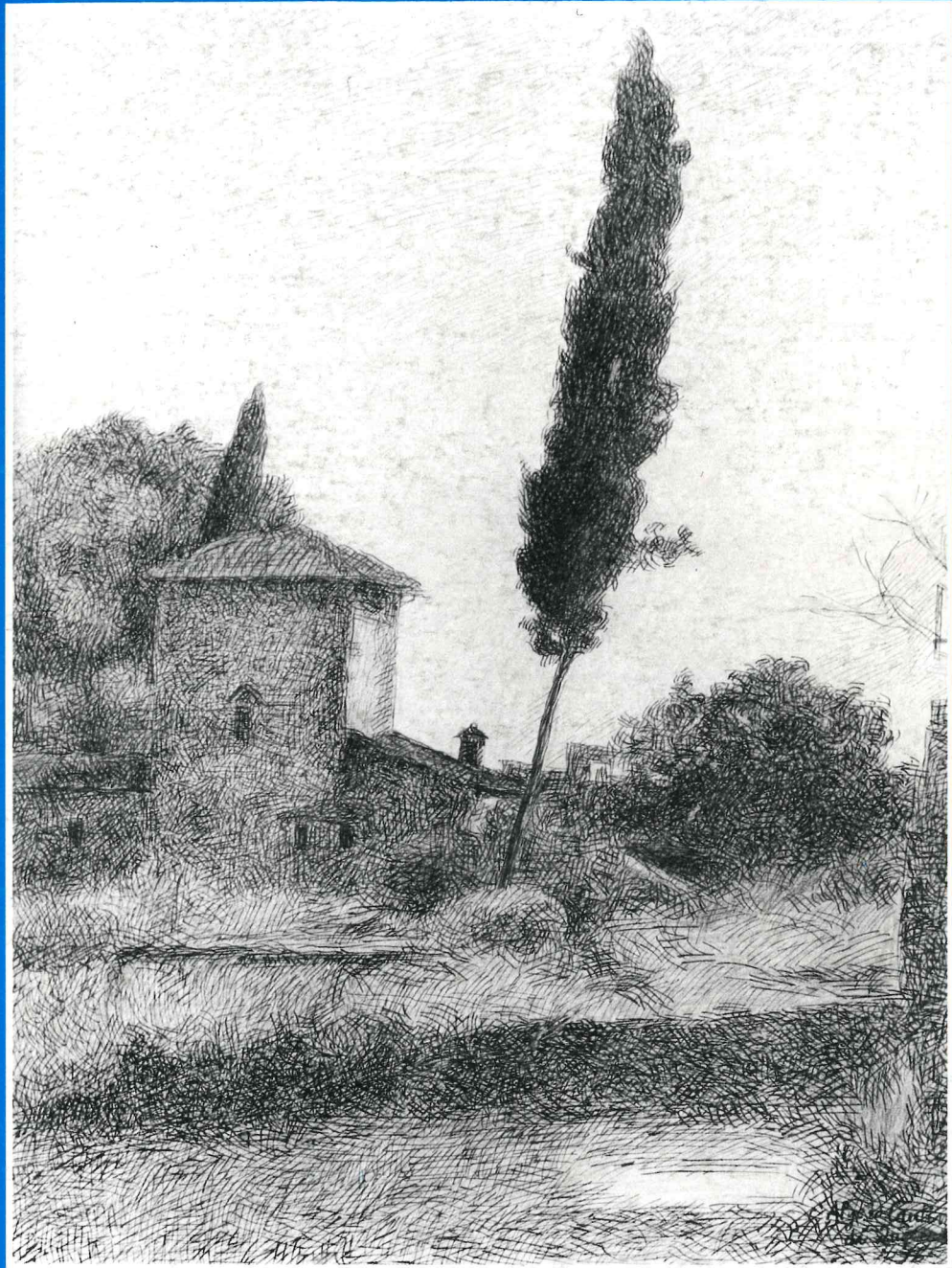


milleottocentosessantanoove

bollettino

a cura della società per la biblioteca circolante

sesto fiorentino



n. 8



MDCCCLXIX

Società per la Biblioteca Circolante

Presidente

Claudio Berti

Vice presidente

Giuseppe Puliti

Segretario

Brunello Danti

Cassiere

Franco Buti

Consiglieri

Luciano Arrighetti, Renzo Arrighetti, Andrea Ballini, Celso Banchelli, Raffaele Ceppari, Mario Ciappelli, Gianni Conti, Francesco De Simone, Marcello Mannini, Vasco Puliti, Paolo Vanni

Sindaci Revisori

Andrea Andrei, Michele Masciello, Filippo Masi, Paola Tognaccini

Milleottocentosessantanove

Direttore responsabile

Paola Morini

Redazione

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

Progetto grafico e impaginazione

Sandra Buti, Mauro Landi

Hanno collaborato alla

redazione di questo numero:

Gianna Bandini, Livio Bellucci, Carlo Bencini, Francesca Cappetta, Luciano Caruso, Liliana Cavone Fagboughum, Carlo Cecioni, Luciano Cianchi, Federico Codignola, Brunello Danti, Andrea Grifoni, Mario Luzi, Marcello Mannini, Vincenzo Marzo, Andrea Moracci, Maria Luigia Pagliani, Sara Pollastri

Redazione

Via Fratti, 1

Sesto Fiorentino

Tel. 4493091 - 44961

Fotocomposizione

Saffe S.r.l. - Firenze

Stampa

Tip. Alba - Sesto Fiorentino

Finito di stampare Settembre 1990

Settembre 1990

Numero 8

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

Sped. abb. post. gruppo IV/70

In copertina:

Algero Cantini

Casa antica presso via degli Orti,

(Villa Comotto)

Ai soci,

il 26 Aprile u.s. si è svolta l'Assemblea Generale Ordinaria dei soci. È stata presentata la relazione del Consiglio con il consuntivo 1989 e il preventivo 1990; inoltre sono stati presentati i dati relativi all'attività svolta nel corso dell'anno, per i quali rimandiamo i lettori all'apposito articolo contenuto in questo numero. Durante l'Assemblea i soci sono stati invitati a voler rendersi disponibili per quelle attività a loro più confacenti già programmate o da programmare per un miglior funzionamento della Biblioteca e espletamento dei compiti che la Società si è prefissa, con una più fattiva presenza alla vita sociale dell'Associazione.

Il Consiglio

La scomparsa di Antonio Berti

Con Antonio Berti scompare uno scultore di grande notorietà e un ritrattista insigne che ha legato il proprio nome ad opere di grande prestigio e valore internazionale.

Di Lui vogliamo però ricordare, oltre che le sue indiscusse qualità di artista, il legame profondo che ha sempre saputo tenere con Sesto Fiorentino, i suoi abitanti e le sue istituzioni culturali e sociali.

È con profondo cordoglio che la Società per la Biblioteca Circolante lo ricorda come uno dei suoi soci più illustri e rappresentativi.

milleottocentosessantatino

bollettino

a cura della società per la biblioteca circolante

sesto fiorentino

Settembre 1990

Numero 8 - Autorizzazione del Tribunale di Firenze n° 3297 del 19 gennaio 1985

Sommario

- | | |
|--|--|
| La città | Storia locale |
| 2 Firenze in controluce
Federico Codignola | 27 Noterelle sul Rimaggio
Andrea Ballini |
| Conferenze | Editoria |
| 4 Scienza e poesia
Mario Luzi | 30 Strumenti e programmi per un intervento editoriale nelle scuole
Vincenzo Marzo |
| Arte | Scuola |
| 10 Algero Cantini: il pittore di Querceto
Silvio Biagi | 32 Scienza, cultura e scuola dell'obbligo
Luciano Cianchi |
| Poesia | Architettura |
| 14 Giorgio Caproni, il solitario viaggio di un poeta
Lucia Benozzi | 34 In ricordo dell'architetto Pier Niccolò Berardi
Marcello Mannini |
| Linguistica | Futurismo |
| 18 Le origini della «Gorgia Toscana»
Carlo Cecioni | 35 Il Libromacchina (imbullonato) di Fortunato Depero
di Luciano Caruso |
| Museografia | 41 Attività della Biblioteca |
| 21 Il museo conteso
Maria Luigia Pagliani | 43 Recensioni |
| Ricerche | |
| 24 Testimonianze sulla ceramica sestese
Gianna Bandini e Andrea Grifoni | |



MDCCLXIX

Firenze in controluce

Pubblichiamo questa breve ma intensa e lucida riflessione sulla città che Federico Codignola ha gentilmente scritto per il nostro bollettino.

L'autore mette in luce tendenze inedite per Firenze, come la violenza, nascoste sotto benevoli coltri ideologiche che sono il sintomo di una crisi culturale che investe la città, la sua tradizione laico-umanistica universalmente riconosciuta. Gli ultimi recenti episodi di teppismo razzista sono un sintomo di questa crisi.

La Redazione

Parlare ancora della cultura di questa città può sembrare ozioso. Ma bisogna intenderci, per cominciare, su cosa vogliamo designare col termine. Tempo fa, quando si intervistavano fiorentini esponenti della cultura cittadina su cosa pensassero di Firenze capitale della cultura, Mina Gregori disse, se ben ricordo: la cultura di una città è fatta anche dai gabinetti pubblici. Una risposta provocatoria, ma io ne condivido appieno lo spirito. Se cultura è solo quella delle accademie, delle università, delle case editrici e degli altri santuari a ciò deputati, certamente a Firenze se ne fa molta e anche di buon livello, credo, come in altre città italiane. Ma non c'è, come del resto altrove, una specificità di Firenze nella produzione culturale; se ci fosse sarebbe una nota negativa, di provincialismo.

La cultura di una città secondo me è un'altra cosa: è il suo stato di salute complessivo, sia morale che naturale. Dico anche la salute in senso stretto: quando vengo a sapere che le percentuali di cancro in questa città sono molto, ma molto superiori a quelle della campagna, mi domando se la città è ancora un luogo privilegiato in cui vivere. «L'aria di città rende liberi» è un celebre motto che è nato proprio qui, a Firenze, culla dell'umanesimo e della civiltà urbana. Sì, la città è luogo di incontro di produzione culturale, è il luogo in cui avvengono le cose che contano. Ma è ancora vivibile la città, in generale, ed è ancora vivibile Firenze? L'aria di città è un'aria salubre? Do a questa domanda tutta l'am-

piezza possibile, ma comincio subito dai problemi più elementari. C'è, anzitutto, un turismo sempre più massificato, culturalmente sprovveduto, demotivato, un turismo volgare, invadente, inquinante. Si è impadronito della città da alcuni anni e ormai è diventato una specie di malattia mortale: scarica dai suoi enormi pullman un'umanità anonima e incapace di distinguere tra la chincaglieria dei mercatini e le opere degli Uffizi: tutto fa brodo, per la sua voracità incapace di discriminare. Questo turismo non solo sta espropriando i cittadini della loro città, ma produce un forte abbassamento della cultura complessiva di Firenze, se per cultura intendiamo anche civiltà di modi, decoro, misura, compostezza. Lo spazio di questa città è ristretto: una città nata e cresciuta in un'altra epoca, secondo altri modi di vita. Farle sopportare la mole di un traffico metropolitano qualsiasi, ingigantito inoltre dal fiume immane del turismo di massa, è stata una vera catastrofe. Per tanto tempo si è tollerato il crescere di questo degrado senza opporre la minima resistenza, probabilmente intimiditi da chi fa dell'idea di progresso un uso terroristico e barbaro, come se ogni esigenza e ogni bisogno umano fossero da sacrificare a questa supposta divinità. Il provvedimento di chiudere la città al traffico privato non residente, anche se realizzato in forme ancora molto timide, è stato comunque una vera rivoluzione culturale: ha insegnato alla gente una cosa ovvia, ma che evidentemente si tende a dimenticare, che la macchina (compresa l'automobile) deve servire all'uomo, non viceversa.

Si potrebbe continuare, parlando degli spazi verdi, dei trasporti cittadini così inefficienti, del fatto che si organizzano centri per anziani e non si provvede alle loro prime necessità, cioè a una città con marciapiedi transitabili, non coperti da macchine parcheggiate a pettine, con autobus frequenti e con più posti a sedere.

In compenso la città brulica di congressi. Una buona parte di questi sono congressi sulla città: sulla città in generale, come modo di aggregazione uma-



Foto tratta da «Firenze e Toscana» di Fulvio Roiter, Magnus 1981.

na, sul suo futuro; ma anche su Firenze e sulle sue prospettive. Non vorrei essere frainteso: i congressi possono essere una cosa molto utile, anzi necessaria. Per produrre conoscenza, per confrontare i risultati raggiunti, per promuoverne di nuovi. Però mi sembra che di tavole rotonde, dibattiti e convegni se ne stiano facendo davvero troppi, con il patrocinio di enti locali, di istituzioni pubbliche, cioè con il denaro di tutti noi. Un'inflazione di convegni. C'è il rischio di scambiare la convegnistica per una nuova disciplina culturale, se non addirittura per la cultura *tout court*. C'è in questo qualcosa di perverso: pensiamo solo alla quantità di risorse — non solo di denaro, ma di tempo, di lavoro, di individui impiegati — che vengono dedicate a queste attività che di culturale spesso hanno solo la facciata, o meglio sono una sorta di rappresentazione, di messa in scena della cultura, uno dei tanti spettacoli di questa società in cui tutto esiste solo in quanto si mette in vetrina; un mezzo per promuovere narcisismo, protagonismo, autocompiacimento e altre debolezze umane che non hanno certo bisogno di essere incoraggiate.

Ancora una cosa: la droga a Firenze. Una realtà di giorno in giorno più minacciosa e più dura: questa città è una delle grandi capitali della droga. Eppure c'è un'opinione pubblica sostanzialmente indifferente al problema e una forte latitanza delle istituzioni. Non è un'affermazione demagogica, come scrisse purtroppo sulla «Repubblica» Beniamino Placido. Che cosa fanno le USL di questa — come di molte altre città d'Italia — per il recupero dei tossici? Distribuiscono metadone, cioè eroina sintetica: come curare un alcolizzato a forza di whisky. C'è un equivoco gigantesco nel credere che la

droga sia un problema chimico, tossicologico. E non, anzitutto, un immenso problema morale. Questo, diciamolo con franchezza, l'hanno capito solo i preti, a Firenze, e si sono attrezzati per farvi fronte. È il CEIS di don Stinghi che ha posto il problema in termini globali: come problema di disorientamento morale, di assenza di regole che un permissivismo sciocco, fatto di indifferenza e di disattenzione ai giovani, ha incoraggiato. C'è in giro una cultura stupida, fatta di apologie della trasgressione, di civettamenti con cose pericolose, di demagogia giovanilistica, le cui prime vittime, naturalmente, sono stati proprio i giovani, i più deboli e vulnerabili. Con questa cultura noi laici, confessiamolo, abbiamo un po' flirtato, per paura di passare per moralisti. Ma se laicismo e tolleranza diventano solo permissivismo, *laissez faire*, allora la cultura laica deve ripensare se stessa e ritrovare le sue radici morali: quelle della solidarietà, dell'altruismo, della collaborazione, dell'impegno. C'è in giro una grande confusione sulle cose che contano davvero: permettiamo che i nostri ragazzi assorbano modelli contraddittori, spesso superficiali e del tutto negativi, messi in circolazione dai media, non interveniamo a proteggerli contro questa cultura del cinismo, del successo a ogni costo, della sopraffazione. Firenze sta diventando una città violenta, sta assumendo una fisionomia che è così lontana dalle sue tradizioni, dalla sua identità e dalla sua storia. Credo che sarebbe un grande avvenimento culturale, in senso vero, se l'opinione pubblica vivesse questi problemi con minore cinismo, più consapevolezza, più amore per gli altri.

Federico Codignola

Scienza e poesia

Mario Luzi: Esperienze e testimonianze di un poeta

Il testo che pubblichiamo è tratto dalla conferenza tenuta dal professor Mario Luzi in occasione del centovesimo anniversario della Società per la Biblioteca Circolante.

Per me venire a Sesto non è come andare in un luogo qualunque, perché tutto mi riconduce all'infanzia vissuta in questo territorio, e vissuta molto intensamente: molto intensamente come infanzia, molto intensamente come segnale dell'epoca; intendo i primi sintomi di quella che sarebbe stata la condizione dell'uomo del '900 in Italia, nel mondo in genere. Li percepì proprio in quella mia infanzia che si può chiamare sestese, perché Castello allora era parte di questo municipio, e molte persone del mio entourage avevano rapporti continui con Sesto. A Sesto ricordo che sono venuto la prima volta a 6 anni, o forse a 7 o 8, non so, perché si celebrava nel municipio la premiazione dei buoni scolari. La mia prima immagine di Sesto è questa, una specie di percorso affrettato attraverso il paese per arrivare in tempo alla sala comunale, dove c'era la premiazione. Io ero fra gli alunni che avevano riportato il loro piccolo successo, evidentemente; ero salito sul *palmarès*, come si dice. Questo è toccante, a ricordarlo, ma dicevo che i segni dell'epoca che stavamo per inaugurare, e che avevano però già alle spalle un retroterra molto drammatico, li collego alle prime immagini della violenza che si era instaurata così inopinatamente in una natura, in un paesaggio, in un ambiente umano che sembravano rifiutarla. Prima di tutto ho in mente le immagini dei feriti di guerra, della prima guerra mondiale, beninteso. A Castello c'erano degli ospedali militari nelle ville medicee, sia nella villa di Castello, quella in pianura, che alla Petraia; mio padre era ferroviere, capostazione alla stazione di Castello, e i treni dei feriti arrivavano dal fronte e andavano nel binario morto, in attesa che le autoambulanze trasbordassero questi feriti verso gli ospedali. Si avviavano lentamente su quelle strade ancora polverose (non erano certamente asfaltate), e poi

si eclissavano dentro i parchi delle ville medicee. Ho ancora in mente, e qui sarebbe un problema decidere se è memoria diretta o memoria della memoria, delle immagini di bende insanguinate, di corpi rilasciati sulle barelle. Poco dopo io ho assistito ai primi disordini della lotta civile, alle prime violenze fasciste, che in questo territorio furono piuttosto forti, come naturalmente sapete. Tutto questo faceva contrasto con le belle cose di cui vi sto parlando, le grandi ville medicee, le grandi testimonianze dell'armonia e della compiutezza dell'arte, elevata anche a sistema di vita dai grandi signori, i Medici, e gli altri, le altre grandi casate, c'è anche la villa Corsini lì vicino. Questo contrasto tra il sogno di armonia superiore e la brutta realtà della storia, con la sua violenza palese, comincio a percepirla allora. La violenza nella storia c'è sempre, nella storia come la vive l'occidente europeo; però ci sono momenti di crisi in cui la violenza latente o implicita diventa manifesta. Questo della prima guerra mondiale e dei primi disordini fascisti è uno di quei momenti di crisi, anzi sono due momenti di crisi strettamente collegati. Dunque ho qui ricevuto la prima educazione estetica e la prima aspirazione a circoscrivere la realtà nel suo disegno più armonioso, e insieme ho avuto la prima esperienza di quello che è invece la lacerazione della storia, la quale interviene in questi sogni dell'uomo, in queste grandi aspirazioni, con la sua inesorabile dinamica.

Il soggetto che è stato scelto per questo ciclo di conversazioni e che stasera è un po' più spostato sulla poesia è proprio tutt'uno col discorso della cultura moderna. Non è un argomento specifico interno alla cultura moderna, è la cultura moderna in se stessa che si sta discutendo, cioè il rapporto tra la scienza e l'invenzione, o la speculazione morale, filosofica, ecc. Il concetto di modernità è un concetto drammatico, che nasce proprio da questa constatazione, della difficoltà di connettere fra loro, di far coesistere e di rendere efficaci e produttive queste due forme della vita e della conoscenza, queste discipline: dico queste due, la scienza e l'uma-

nesimo; la scienza e la speculazione filosofica, la invenzione poetica. Parlando di questo argomento siamo dentro il tema della nostra condizione di moderni. Chi ha parlato per primo di modernità ha usato questa parola in senso critico, e talora in senso programmatico. Per l'Italia Leopardi, per la Francia Baudelaire. Dico due poeti, come sentite, sono i poeti che hanno avvertito per primi il dramma della modernità, hanno avvertito la modernità come dramma. In che senso? Nel senso molto sottilmente e molto analiticamente trattato da Leopardi, del predominio attuale della scienza su ogni altro criterio e ogni altra forma di sapere e di conoscere. L'epoca che poi si sarebbe chiamata moderna è l'epoca in cui le verifiche della scienza, di tutti i rami della scienza, si adoperano per ridurre al minimo le oscurità, per illuminare quello che l'opinione tradizionale riceveva per autorità oppure supponeva per immaginazione. La verifica della scienza, che è il vanto appunto del secolo dei lumi, del secolo XVIII, porta un colpo molto brusco a tutto quell'antefatto (glorioso, del resto) di cultura, la cultura degli aristotelici che obbedirono al principio di autorità, e ancora resistevano alle imposizioni della scienza galileiana. La verifica scientifica ha avuto una vita difficile, una vita stentata, come sapete, ha avuto molte vischiosità da superare, in ogni



Nella villa di Terreno a Greve in Chianti nel 1940. Da sinistra, Bigongiari, Luzi, Gatto, Parronchi e Rosai. Foto tratta da «Toscana Qui».

campo resistevano le antiche forme della mente: si trattava infatti non solo di tradizione, ma di forme mentali. Il '700 ha questa euforia, lancia il messaggio del sapere in questo senso, del conoscere il verificabile, e riduce ogni opinione, ogni credenza a dover subire una verifica da parte della ragione, che è appunto lo strumento della scienza. La scienza infatti si presenta, e questa è l'accezione vincente della scienza di allora, come l'applicazione della razionalità, e anche un prodotto benefico della razionalità. La ragione, la famosa ragione è vista, nel '700, nella sua accezione più funzionale, di razionalità. Ragione è un termine che hanno prediletto molte tendenze filosofiche, molti momenti del pensiero, dal Medioevo in poi. Lo stesso umanesimo è un'affermazione della «ragione», ma la ragione post-cartesiana, la ragione che poi avrà un cammino così propizio nel secolo XVIII e XIX è la ragione nella sua accezione di razionalità, cioè di funzionalità razionale.

La ragione del Medioevo è una ragione che comprende anche quello che non è ragionevole, perché nell'uomo si pensava esistessero delle cose irriducibili alla ragione, e che pure fanno parte della natura umana. Anche la ragione degli umanisti, di Marsilio e di Bacone è una ragione onnicomprensiva, e considera anche quello che nell'uomo non è razionale, non è riconducibile a nessuna funzione, ma è un retaggio, un patrimonio della natura e della cultura che si è incarnato nella personalità umana a tutti i titoli.

Invece nel '700, l'epoca dei lumi, l'epoca di Voltaire, l'epoca della «philosophie» (voi sapete che il '700 è l'epoca dei philosophes: Voltaire, Diderot, Rousseau, ecc. La philosophie nel '700 ha un significato particolare. Philosophie vuol dire critica, vuol dire verifica razionale dei dati e delle cognizioni, non vuol dire altro), la metafisica e tutte le altre branche della filosofia sono accantonate per quelle più utilizzabili della conoscenza pratica, razionale, sociale, molto efficace per la progressione sociale.

Questa ragione ha favorito in tutti i modi la scienza. È inutile ora ricordare i progressi che la fisica, la chimica e tutte le altre discipline scientifiche hanno avuto nel '700, ma nel '700 nasce anche, accanto a questo fervore scientifico a questa euforia di conoscenza attraverso il sapere scientifico, lo scientismo. Cosa voglio dire con scientismo? Voglio dire quella specie di mito della scienza, secondo il quale la scienza poteva risolvere tutti i problemi dell'uomo. Senza il ricorso alla scienza non ci sarebbe stata nessuna possibilità di evoluzione. Nell'euforia dello scientismo s'insinua una specie di oltraggio a tutto quello che era proprio della tradizione umanistica. Se andiamo col pensiero a Leopardi come padre della poesia moderna, e anzi come padre del concetto stesso di modernità, vediamo che Leo-

paradi non è, come si dice volgarmente, un avversario della scienza moderna. Sarebbe assurdo che un'intelligenza come quella di Leopardi, non solo acuta, ma indomita, coraggiosissima, impavida, avesse guardato con orrore o dispetto la scienza. Leopardi capisce perfettamente il valore della scienza, ma capisce anche l'errore dell'affidare alla scienza ogni soluzione possibile del problema dell'uomo singolo e dell'uomo sociale, della collettività umana. E infatti la sua irrisione a chi è rivolta? Agli zelatori superficiali del progresso che nella loro inconsulta euforia non vedono l'altra faccia della medaglia. Le *magnifiche sorti e progressive*, dice il verso che irride a Terenzio Mamiani, uno di coloro che si era ubriacato, si era montato la testa. Leopardi come già Rousseau. Ecco un'associazione che mi sembra indispensabile: un altro pensatore calunniato per superficialità. Anche di Rousseau si è detto, sotto l'effetto della polemica di Voltaire, che era un reazionario e avrebbe voluto ritornare a camminare a quattro zampe, secondo la frase di Voltaire. Anche questa è un'incomprensione assoluta: infatti in Rousseau c'è un'ampia e lucida intelligenza degli apporti della cultura scientifica e della progressione scientifica; ma c'è altrettanto lucida la percezione dei valori umani, delle realtà possenti e ricche che questa progressione mette in pericolo.

Con Rousseau nasce in sostanza il pensiero dialettico, prima ancora di arrivare a Hegel. Se prendiamo Rousseau alle origini, quando era più giovane e meno compromesso con la parte che si era dovuto un po' riconoscere, come avversario di Voltaire, in un saggio stupendo e poco conosciuto, *L'inégalité parmi les hommes*, si vede nascere il pensiero dialettico. Rousseau, come farà poi Leopardi, vede simultaneamente i due aspetti del problema, la progressione che la scienza consente e anche le perdite che sono da mettere a riscontro di questi profitti. Che cosa perde l'uomo, secondo Leopardi, da questo avanzare della scienza, da questa euforia degli scienziati, che irridono alle credenze, ai superstiti miti, alle tradizioni, insomma, della società e della cultura? L'uomo perde la sua capacità di immaginazione. Tutto ciò che aveva legato l'uomo alla natura attraverso i sensi ancora vivi e l'affabulazione creativa, ecco, tutto questo, «l'arido vero» stabilito dalla verifica, dalla constatazione scientifica, è perduto. E l'uomo che cosa avrà in cambio per questi sacrifici di sé, della sua natura profonda, della sua cultura, che è diventata anch'essa natura? Cosa avrà in cambio? Questo è l'interrogativo leopardiano, che solo oggi noi possiamo valutare nella sua importanza, nella sua profondità. Il 150esimo anniversario della morte di Leopardi che si è celebrato due anni fa, nel 1987, mi ha stupito: di Leopardi si è sempre parlato, la tradizione degli studi leopardiani è stata ininterrotta. Ma questa vol-

OPERETTE MORALI

DEL CONTE

GIACOMO LEOPARDI



MILANO

PRESSO ANT. FORT. STELLA E FIGLI

MDCCCXXVII.

Frontespizio della prima edizione delle «Operette Morali» di Giacomo Leopardi.

ta accanto a quella venerazione, a quella continuità di studi critici, letterari soprattutto, sulla poesia, sulle *Operette morali* e su tutta l'opera creativa, c'è stata un'attenzione enorme per tutti i risvolti del pensiero leopardiano che si trovano disseminati a larghe mani nello *Zibaldone*, il quale si conferma un tesoro del pensiero non solo leopardiano, ma direi della riflessione moderna. Mi ha stupito che proprio gli scienziati e i filosofi abbiano preso il sopravvento nell'ammirazione (forse nuova, quindi tanto più rumorosa) sui letterati. Sono stati soprattutto gli uomini di scienza, e i filosofi che hanno ritrovato la enorme lucidità e la enorme capacità speculativa di Leopardi, con meraviglia. Ora Leopardi nella stessa maniera di Rousseau dà questa drammatica (drammatica perché è antitetica, è dialettica) immagine del progresso, della progressione, a cui è legata tutta la filosofia dell'epoca illuministica da lui ricevuta come educazione. È l'immagine drammatica di un passaggio, di una transizione fondamentale, non paragonabile a quelle che avevano regolato la vita dei secoli anteriori, ordinata su altri criteri, su altri principi; in questa fase critica del cammino cosa sarebbe accaduto? Sarebbe accaduto probabilmente che la ricerca di felicità, che è poi l'obiettivo della filosofia dei lumi, della filosofia razionale, avrebbe probabilmente generato, per insensatezza e per esaltazione, un indi-

scriminato uso delle possibilità della scienza, senza tener conto del bisogno reale dell'uomo, della natura dell'uomo, quindi della vera serenità di cui l'uomo ha bisogno. Se noi pensiamo che Leopardi fa questa osservazione e questa previsione intuitiva sui probabili processi di disumanizzazione che la scienza e la tecnica che poi ne deriva avrebbero generato, da un borgo molto decentrato della provincia italiana, questo è veramente sorprendente. Leopardi si teneva naturalmente informato, però la realtà che aveva sotto gli occhi era la realtà borghigiana, agricola, e per certi versi ancora feudale, e nondimeno ha avuto questa intuizione, che Baudelaire, l'altro grande padre della poesia moderna, ha potuto invece desumere da un osservatorio molto più probante perché la Parigi dove ha vissuto è, sì, la città di tutte le melanconie e di tutte le rêveries, di tutte le immaginazioni possibili, a un poeta ormai emarginato, ma è anche la città dell'urbanesimo trionfante, dell'industrialismo, anzi è meglio dire dell'industrializzazione che poi genera l'urbanesimo della città numeraria in cui l'uomo come individuo scompare, sacrificato alla legge del profitto. E sacrificato alla legge del profitto, immolato alla produzione generatrice di ricchezza, ma solo per pochi. Baudelaire ha già naturalmente il quadro delle antinomie e delle antitesi che Leopardi non poteva avere. Dunque la poesia moderna nasce antagonista a tutte le leggi e a tutti i criteri che saranno invece quelli che regolano la società nascente dalle trasformazioni sociali rese possibili dalla scienza e dalla tecnica. Sono, come si sa, trasformazioni economicistiche, capitalistiche, collettivistiche. La produzione organizzata secondo criteri che la tecnica e la scienza hanno reso possibili è una produzione che sacrifica l'uomo come individuo, lo aggrega nelle grandi masse in cui perde la sua naturalezza, la sua fisionomia personale, si discosta dai motivi profondi che il desiderio e l'aspirazione della natura umana recano in sé. La poesia in nome di questa umanità in pericolo, contro questa disumanizzazione vincente, assume il suo ruolo di antitesi, di opposizione. Tutta la poesia moderna è poesia di opposizione, in un certo senso, cioè poesia che non ha immedesimazione con gli istituti, non è omogenea con nessun potere, né quello politico, né quello economico.

Leopardi sente appunto che comincia un'epoca in cui l'accordo tra il poeta e la società istituita nei suoi organismi non è più possibile, e c'è una inconciliabilità tra il poeta moderno — moderno in quanto cosciente del dramma della modernità, cosciente della drammaticità che è implicita nel tempo moderno — e il potere in tutte le sue forme. Si comincia a diventare moderni quando si ha coscienza di quello che significa il tempo che è cambiato, l'epoca che è sopravvenuta, e Leopardi appunto ha avuto que-

sta lucidità, e ha avuto prima il senso del mutamento e del suo significato, desumendone l'incompatibilità tra una società istituita su questi nuovi valori, e il poeta, testimone dell'uomo.

Ecco, questo è il dramma dell'emarginazione del poeta vero, che interpreta fino in fondo la realtà del suo tempo e non si contenta delle apparenze, e non è sensibile a nessuna lusinga della «corte». C'è questa discrepanza assoluta: autoemarginazione e emarginazione nello stesso tempo, intrecciate. Il poeta rifiuta la società che lo rifiuta. Questo in Leopardi è già visibile. La vita di Leopardi è già questo: la sua intelligenza del presente e la sua lucidità lo tengono lontano da tutte le forme di ossequio. Il dissidio sarà più evidente in Baudelaire, che assumerà come ferma l'aperta invettiva contro la menzogna, contro l'ipocrisia, contro la volgarità del tempo moderno.

Ma Leopardi ha anche una visione più cosmica: non solo quella orizzontale del suo rapporto col tempo, ma ha anche quella verticale, a tutto sesto, che riguarda l'universo. Oltre le prime delusioni del suo rapporto col tempo, preso atto delle impossibili relazioni con la contemporaneità ufficiale, si convince che l'uomo coltiva, in quanto creatura, un grumo di impossibili sogni, di impossibili aspirazioni, e quindi è la sede di una infelicità necessaria. Proprio allora la scienza, che ha messo a nudo e mandato in frantumi le illusioni che avevano reso possibile all'uomo di vivere con una certa possibilità di conforto in seno alla natura, proprio allora la



Giuseppe De Rubertis, Mario Luzi, Nicola Lisi, Romano Bilenchi. Foto tratta da «Firenze corpo 8» di Giorgio Luti, Vallecchi 1983.

scienza assume davanti alla modernità di Leopardi l'aspetto ambiguo, duplice, di necessaria rivelatrice o disvelatrice e di giustiziera. Da una parte egli sente che doveva venire questo momento in cui gli errori dell'uomo, le sue illusioni benefiche, gli errori degli antichi, le favole dovevano essere cancellati — e la scienza assolve appunto questo compito. Nello stesso tempo egli sente che questa chiarezza relativa ha reso la condizione umana più disperata e solitaria, l'uomo più solo nell'universo. La centralità dell'uomo nell'universo è stato uno dei grandi miti, una delle grandi illusioni di tutta la cultura classica. Anche il patrimonio dei grandi scrittori e pensatori classici venerati da Leopardi è messo in crisi: l'uomo è un incidente nella natura, nell'universo, questa è la conclusione cui Leopardi arriva, e la scienza ha contribuito appunto ad aprire gli occhi su questa condizione effettiva dell'uomo.

Tuttavia, accanto a questo sapere che la scienza ci apre, alla oscurità che essa illumina progressivamente, quanto mistero permane, quanto non sapere c'è ancora? Leopardi sa già quanto cresce anche il non sapere, quanto sulla crescita del sapere si dilata il non sapere: questo è ciò che egli ha prospettato, limpidamente, ai filosofi e agli scienziati di questi anni. La scienza non è rimasta la stessa che Leopardi aveva conosciuto e guardato con sospetto. Lo scientismo, il trionfalismo scientifico dei tempi leopardiani, del primo '800, è ben lungi dalla scienza attuale. La scienza che era allora e rimase per tutto il secolo sicura di sé, arrogante, spietata nei riguardi di certe inclinazioni immaginarie che nell'uomo pure esistono, è mutata. La scienza di oggi è ben lontana da essere come quella: è una scienza interrogativa, che si nutre di ipotesi, e che appunto vede con fascino, ma anche con terrore, aumentare le conoscenze e le fattibilità della tecnica, perché la tecnica, la tecnologia, sono progredite e avanzate molto più del vero pensiero scientifico.

Una tecnologia non disciplinata e non correlata a nessun principio morale rende possibile quello che già Leopardi aveva prospettato nello *Zibaldone*, opera scritta tra il 1821 e il 1823, all'età di poco più di 20 anni, a Recanati, nel chiuso della biblioteca paterna. In quelle pagine si dice che la scienza ha aperto molte possibilità di conoscenza, però non ha generato una grandezza di pensieri. Non c'è una grandezza di pensieri che nasca dalla scienza: manca un equilibrio tra l'avanzata delle cognizioni scientifiche e la progressione morale dell'uomo. C'è questo squilibrio, che è il dramma dei nostri tempi. Abbiamo potuto verificarlo de visu: non vi sto a citare gli episodi, basterebbe Hiroshima. È appunto la disparità tra l'assoluta inadeguatezza della legge morale e della ampiezza di visione morale e invece la trionfante prepotenza della fattibilità tecnologica. Lo scienziato anche oggi, messo davanti a queste

interrogazioni, come risponde? Risponde che se una cosa è possibile, lo scienziato la fa. La deduzione da una premessa se è alla portata nostra, è inevitabile praticarla. C'è una specie di legge intrinseca, autodeterministica della progressione scientifica moderna, che non ha relazione con la legittimità morale, questo è il problema, dicevamo, già enunciato da Leopardi; alle origini della modernità che egli stesso aveva scoperto come tale, come epoca nuova e diversa, e quindi anche all'origine della poesia necessariamente diversa dalla tradizionale. Così è nato il divorzio tra il mondo della creatività poetica e la società con le istituzioni che la società ha privilegiato. Tra queste ci sono state anche le istituzioni scientifiche, perché la società ottocentesca borghese ha privilegiato la scienza, dimenticandosi molto volentieri dell'umanesimo. Dalla scienza quella società borghese che si è istituita sulle sue scoperte e applicazioni ha avuto tutte le assicurazioni di progredire e di rafforzarsi, ed è la scienza che ha avuto uno stato di privilegio nella cultura moderna, nelle istituzioni culturali moderne, nelle considerazioni della politica. E questo non lo dico per patriottismo dalla mia condizione di scrittore e di letterato, lo dico perché quella scelta ha generato situazioni di cui tutta l'umanità ha finito per soffrire.



Mario Luzi nella terrazza della sua abitazione. Foto tratta da «Toscana Qui».

La sorte della poesia moderna dipende dalla sua dissociazione dalla polis fondata sull'uomo economico, sulla pura e brutta economicità la quale è anch'essa un derivato della scienza e della tecnologia. L'alienazione di cui soffre la società moderna, la violenza che è implicita in essa sono la pura conseguenza di questo. L'uomo eterodiretto, che è il nostro contemporaneo, che non decide, non sceglie, non obbedisce ai suoi più necessari impulsi, alle sue richieste profonde, non realizza la sua naturalezza, ma si adegua alla imposizione pubblica oppure latente del sistema, è appunto qualcosa che la poesia moderna non ha potuto mai accettare, a cui si è in varie forme rivolta; e per questo è stata poco popolare e poco letta, le sono mancati tutti gli appoggi, ha avuto poca accoglienza, è stata poco ben voluta. A questo punto, che cosa ci aspetta? Questa condizione che io faccio risalire alle fonte leopardiane e baudelairiane ci ha accompagnato fino ad oggi. Forse in Leopardi e forse in Baudelaire c'era più eroismo. Il loro disinganno filosofico nel vedere la personalità umana diminuita, dequalificata dal processo della società moderna, è stato traumatico e per questo hanno energicamente combattuto la loro battaglia. Noi ci siamo assuefatti alla degradazione e la nevrosi che è la conseguenza della perdita di naturalezza è diventata sempre più capillare e perciò meno vistosa. Ma quando la poesia ritrova se stessa, anche tutta l'assuefazione logorante, che è forse peggio del dramma, peggio della sconfitta riconosciuta, quando ritrova la sua voce non può non ritrovare la dura verità di questa condizione. La poesia riporta l'uomo a se stesso, gli fa toccare con mano, se possiamo così dire, le sue carenze, i bisogni che sono stati traditi, le violenze che ha subito, i desideri che sono stati soffocati. Lo rimette insomma di fronte alla sua realtà angosciosa. La poesia contemporanea, soprattutto quella posteriore alla guerra, ha fatto propria la condizione di malattia della società che ancora i poeti della generazione anteriore disdegnavano e magari si rifiutavano di riconoscere, dichiarando a priori perduta antologicamente la partita dell'uomo. La poesia di questi ultimi decenni invece lo comprende, parla essa stessa dall'interno della malattia dell'uomo, per la quale non ha medicina, ma ha almeno il linguaggio utile per definirla e sapere di che male noi soffriamo è già un bene.

La scienza oggi, che non ha più la sicumera dell'epoca positivista, è anch'essa preoccupata dello stato umano attuale. Il divorzio fra quelle che si chiamarono le due culture — una la scienza e la tecnologia, le beniamine dell'era moderna, e l'altra l'umanesimo, la poesia come voce più alta dell'umanesimo — mi pare si stia ricomponendo. Siamo tutti alla ricerca della possibile cognizione di un segno riconoscibile nella caoticità del tutto; per interpre-

tare il presente, ma anche per proiettarsi nel futuro. Mentre facciamo queste osservazioni, mentre lamentiamo queste lacune dolorose qualcosa sta cambiando, qualcosa avviene, perché la realtà non rimane mai ferma. Certamente c'è stata una svolta storica che ora sarebbe difficile ritrovare al punto di deviazione originaria a partire dal quale le cose hanno preso una piega ineluttabile, o almeno così pare, con tutte le conseguenze di cui stiamo parlando. Mentre noi lamentiamo questo, mentre noi prendiamo coscienza di questo, qualcosa sta accadendo, qualcosa per cui non abbiamo forse neanche gli strumenti intellettivi idonei. A questo punto il dialogo fra le due culture, fra la scienza e l'umanesimo, si rende necessario; e infatti comincia a divenire abituale. C'è qualche frequentazione, almeno a certi livelli, fra studiosi e umanisti. Quella separazione che sembrava incolumabile si restringe. La crisi di ogni tipo di conoscenza e di teoria e insieme la sofferenza comune all'uomo di oggi da qualunque punto di vista si collochi, hanno fatto sì che dal contrasto siamo arrivati non dico alle simbiosi, ma almeno a una volontà di collaborazione. Tra filosofia e poesia, e anche tra pensiero scientifico, filosofia della scienza, e intuizione poetica del reale c'è una ricomposizione che a me pare promettente. I tempi sono decisivi, questo lo sentiamo tutti: le risoluzioni possono essere prese in una crescita di coscienza a cui devono contribuire gli scienziati e gli umanisti. Da tali risoluzioni può dipendere il decorso dei secoli futuri. Direi che qualche segno di consapevolezza ci sia. Tutti questi movimenti d'opinione che non sono più settoriali, parziali o partigiani ma sono mondiali, in favore della pace, prima di tutto, la pace elevata a valore primo (non più desistenza di ostilità, ma bene organico della condizione umana): questo principio mi pare si stia affermando, ed è un primo effetto della collaborazione tra scienziati e umanisti, e anche le scelte che si sono piano piano rese necessarie contro certi pericoli, ci hanno fatto sentire come era fondamentale ritrovare dopo secoli di acculturamento un riferimento primario, con la natura, per cui i vari movimenti ambientalisti, che all'inizio abbiamo preso tutti alla leggera perché non sembravano avere un contenuto teorico si sono rivelati giustamente motivati. Tutto ciò mi pare che ci lasci qualche prospettiva davanti. Io non so quale sarà il terzo millennio, ma a me pare che si apra su queste richieste di pace e di armonia; a destarle hanno contribuito i poeti, gli umanisti, gli uomini di scienza più illuminati.

Mario Luzi

Algero Cantini: il pittore di Querceto

Algero Cantini nacque a Querceto, da una semplice famiglia di pastori, il 18 dicembre 1898. Avrebbe dovuto fare il pastore, come il padre, ma le doti che possedeva contribuirono ad orientare diversamente la sua vita. Fin dall'adolescenza, infatti, egli cominciò ad esercitare il disegno e fu notato dal pittore Ruggero Focardi, un post-macchiaiolo, a suo tempo discepolo del Signorini, che a Sesto seguiva già l'allievo Ceccherini.

Cantini fu così indirizzato verso gli studi e, nonostante l'opposizione del padre, frequentò la scuola di disegno di Sesto ed entrò successivamente nella «cerchia» del Focardi. Di questo periodo rimane una bella testimonianza dello scultore Antonio Bertini:

«Di Algero Cantini mi ricordo quando studenti se ne parlava nella scuola di S. Croce, vale a dire tra il 1926 e il 1927. A quel tempo egli firmava i suoi quadri Algero da Querceto in omaggio al paese dove era nato e aveva pascolato più tardi le sue pecore, insieme a suo padre. Io seguivo i giovani pittori e Cantini era fra i più apprezzati del gruppo per la sua indole modesta, mite e riservata e per l'umiltà con cui guardava la natura per poi farla sua in un poetico ragionamento».

Mentre frequentava la scuola e nel periodo in cui si recava in via degli Artisti allo studio fiorentino del Focardi, continuò ad aiutare il padre nel lavoro di pastore (fino al 1925 circa); lavorò quindi come decoratore di ceramica, fino al momento in cui fu assunto dai fratelli Alinari, nel loro stabilimento di via Nazionale, nel 1933. Qui lavorò per circa trentacinque anni, occupandosi soprattutto di riproduzioni di quadri antichi. Il lavoro, se da una parte gli offrì l'occasione di studiare da vicino opere anche importanti (stette qualche periodo ad Assisi per osservare i colori degli affreschi di Giotto), dall'altra lo occupò quasi totalmente proprio negli anni della maturità, impedendogli di dedicarsi con tutte le sue energie alla pittura. Infatti la sua produzione diminuisce in coincidenza con gli anni degli Alinari, mentre è più numerosa negli anni Venti e ne-

gli anni Settanta. Cantini, di personalità piuttosto schiva e alieno dal mettersi in evidenza, è sempre rimasto profondamente legato all'ambiente di Querceto, che gli ha fornito ispirazione per tutta la vita; ha abitato nella casa di via Lino Biancalani (ex via dei Finestroni) fino alla morte, avvenuta nel 1984.

Numerose sono le sue esposizioni, nel lungo arco di tempo compreso tra il 1919 ed il 1981. Tra le altre ricordiamo la prima, del 1919, a Palazzo Antinori a Firenze, quella del 1925 alla terza Biennale romana, una collettiva nel Chiostro di S. Maria Novella nel 1928, due personali al Lyceum di Firenze



Algero Cantini.

nel 1926 e nel 1930, la mostra nazionale del ritratto a Firenze nel 1955, varie personali presso la Biblioteca di Sesto dal 1961, la Mostra internazionale d'Arte contemporanea a Firenze nel 1972. Ha partecipato anche a vari premi, soprattutto in ambito toscano, ottenendo diversi riconoscimenti. Una collezione piuttosto cospicua di suoi disegni si trova al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi donata, nel 1981, dalla Biennale Internazionale della Grafica d'Arte; altre sue opere si trovano presso l'Università di Pisa, all'Accademia di Montecatini, alla Galleria d'Arte Moderna di Novara ⁽¹⁾, alla Galleria Nazionale d'arte moderna italiana di Lima in Perù ⁽²⁾, oltre che presso il Comune e la Biblioteca di Sesto ed in molte collezioni private.

Le opere di Cantini, fin dai primi anni, rappresentano con immediatezza il suo mondo così «come egli lo vede e lo sente», un mondo semplice di pastori, una natura vissuta attraverso il contatto diretto e raffigurata «con amore e con fede» ⁽³⁾. Ferdinando Paolieri, recensendo una mostra di Focardi e allievi tenutasi nella primavera del 1922, così scrive:

«Algero di Querceto insegna a molti dei cosiddetti "avanguardisti" cosa vuol dire guardare il vero con occhio non appannato da preconcetti di scuola senza domandare quale sia il vento di moda che spira; forza e carattere è nei disegni di questo prodigioso artista istintivo».

Nel novembre 1927 viene così presentato da Clement Morro su *La Revue Moderne illustrée des Arts et de la Vie*:

«Quelle poésie bucolique dans ses paysages, dans ses études de troupeaux dans le montagne! Algero Cantini décrit la Verité en amoureux fidèle. Il observe scrupolusement et cherche la pureté du dessin comme l'exactitude du ton dans la couleur ardente et dans le clair obscur. Ses harmonies colorées n'ont jamais rien de factice, et toujours elles repondent à un effet vrai.

Ma plus encor que la technique du peintre, il convient d'apprécier son esprit, cette sensibilité délicate et simple de fils de la Nature, qui ne vit que par elle et pour elle, cette compréhension spontanée de la terre, des monts, des arbres, des vastes horizons de la campagne de Gorizia, évoquée justement dans la toile que j'ai remarquée au Salon de Florence ⁽⁴⁾».

I giudizi sulle opere di questo periodo da una parte sottolineano concordemente l'istintività, l'ingenuità, la commossa semplicità nel sentire la natura, dall'altra rilevano la potenza di sintesi nel disegno, ottenuta spesso con pochi tratti essenziali e «interpretando per masse robuste e squadrate» quando raffigura pecore e altri animali ⁽⁵⁾.

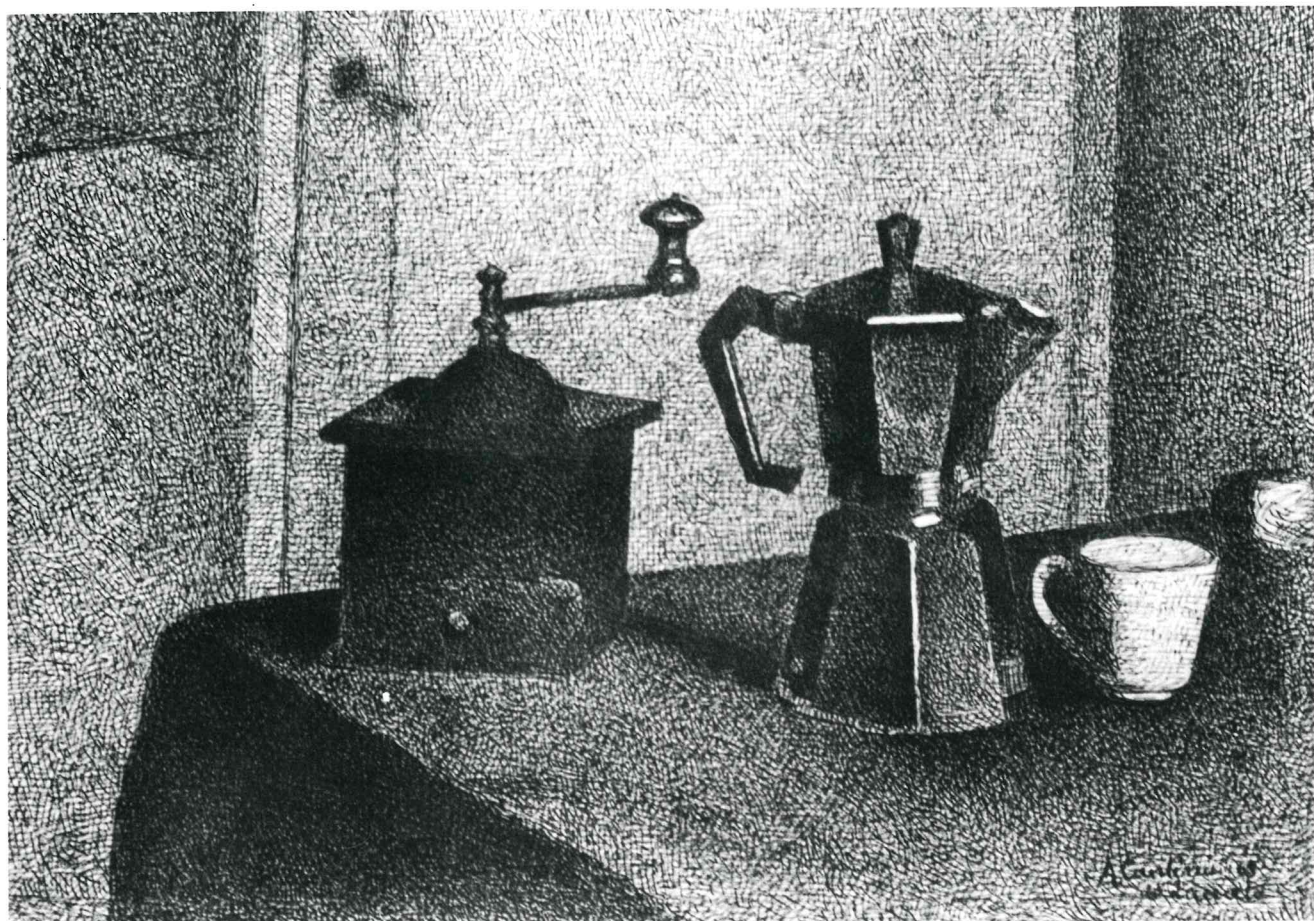
Dopo il primo quindicennio di feconda attività egli, più in sordina e quasi ritirandosi «dal pubbli-



Algero Cantini - Autoritratto, 1922.

co agone» continuò a lavorare, fedele alla sua ispirazione artistica, un lirismo tenue e sincero che, a partire da semplici aspetti naturali sa giungere, «quando va oltre la mera descrizione delle cose, degli uomini, dell'ambiente — a cogliere e tradurre aspetti essenziali» (Leonello Fallacara). Acuto osservatore, «curioso» della natura, con cui è stato sempre in intimo rapporto, forse più che con gli uomini, egli ha continuato fino a più di ottanta anni a ricercare nel suo natio borgo di Querceto, di cui conosceva «i viottoli, gli anfratti, gli alberi, perfino i sassi come uno studioso naturalista» (Antonio Berti), le testimonianze di quel mondo che era stato suo: i disegni degli ultimi anni rappresentano per noi, dice Armando Nocentini «preziosi documenti di questo nostro tempo che scorre inesorabilmente e tutto trasforma; costituiscono infatti, spesso, un ricordo di certi luoghi ove l'avanzata inarrestabile del cemento ha purtroppo distrutto tutto e che il canto elegiaco di un delicato poeta, quale Algero Cantini, ha raffigurato ed eternato con tanto amore».

Collocarlo all'interno di una corrente pittorica precisa non è cosa facile, data la fedeltà così prolungata ad una personalissima poetica. Certo non bisogna credere che il suo isolamento quercetano lo abbia tenuto all'oscuro di quanto avvenuto nell'arte novecentesca; tuttavia egli, di proposito, non



Algero Cantini - *Natura morta*, 1968.

ha mai voluto prendere la strada di sperimentalsmi che, allontanandolo dalla sua poetica di rappresentazione immediata e sincera e di «effettiva espressività» (A. Nocentini) della natura, lo avviasero verso esercizi intellettualistici e retorici. E se si può proporre, per certi suoi lavori, un accostamento a Morandi o a Casorati, oppure parlare di qualche suggestione impressionistica, lo si deve fare al di fuori di ogni tentativo classificatorio, solo come frutto immediato dell'osservazione. Più evidente, casomai, può essere l'influsso della migliore tradizione toscana del secondo Ottocento, soprattutto in certe scelte di soggetto che sembrano richiamare i macchiaioli e i post-macchiaioli; interessanti, tra i dipinti ad olio, certi scorci di vicoli o certi interni dove molto bello è il gioco del «chiaroscuro», con il primo piano avvolto in una misteriosa penombra e la luce che irrompe da una «fessura» sullo sfondo.

I migliori risultati il Cantini li ha ottenuti senz'altro nel disegno ove, al di là delle convenzioni, ha usato tutti quei mezzi che meglio gli hanno consentito di esprimersi: si è servito, per esempio, anche di tecniche miste, come la matita ritoccata con la

china (cfr. il disegno della chiesa di Morello del 1960), oppure la china diluita con acqua assieme a quella pura, per ottenere effetti maggiori nel chiaroscuro ed una particolare morbidezza. Dal bozzetto non finito dei primi anni (con gli animali come soggetto preferito, assieme ai ritratti), passa poi ad un maggior approfondimento tecnico, con la creazione di un «reticolo» talvolta più geometrico e regolare (come nell'autoritratto del 1922), talvolta più «disordinato», libero e graffiante (come nel disegno della casa colonica di via del Condotto, del 1972, dove la casa sembra trasparire, coi suoi confini incerti, dalla «macchia informe» del reticolo).

Tra i suoi disegni più belli ci piace segnalare, oltre a quelli già citati, un autoritratto, molto intenso, del 1916, la donna che cuce del 1920 e le trecce del 1922 (tutti e tre agli Uffizi); negli ultimi due, oltre all'abilità nel disegno si nota un'attenzione al gesto umano che resta tutto sommato abbastanza rara nell'opera del Cantini; inoltre la Casa colonica premiata nel 1972 con la medaglia d'oro al Premio Panzano. Tra gli oli ci hanno colpito quelli in cui il pittore si esprime, coi colori, in modo meno «studiato» e più libero, così come faceva

nel disegno; vogliamo ricordare L'omino che legge (anni venti, premiato al XVII premio Panzano), Via del Gavine, uno scorcio del 1918 dagli effetti di grande modernità, quasi impressionistici, ed un paesaggio di Monte Morello dei primi anni Quaranta.

Silvio Biagi



Algero Cantini - Casa colonica (via del Condotto), 1972.

Note

1. Si tratta di due opere provenienti dalla collezione di Alfredo Giannoni, donata in tre riprese nel 1930, 1935 e 1938. Questo collezionista era in contatti stretti con i toscani Vinzio e Nomellini, attraverso i quali, forse, conobbe l'opera del Cantini.

2. Tale Galleria fu il dono della comunità italiana residente in Perù, nel 1921, in occasione del centenario dell'indipendenza dello stato andino.

3. I giudizi sono del critico Ferdinando Paolieri, contenuti in una lettera che egli inviò al Cantini, in data 15 maggio 1922, dopo aver ricevuto un suo bozzetto.

4. «Che poesia bucolica nei suoi paesaggi, nei suoi studi di greggi in montagna. Algero Cantini descrive la Verità da innamorato fedele. Egli osserva scrupolosamente e cerca la purezza del disegno e la precisione del tono nel colore ardente e nel chiaro-scuro. Le sue armonie colorate non hanno mai niente di fittizio e rispondono sempre ad un effetto vero. Ma più ancora della tecnica pittorica bisogna apprezzare il suo spirito, questa sensibilità delicata di figlio della natura, che non vive che di essa e per essa, questa comprensione spontanea della terra, dei monti, degli alberi, dei vasti orizzonti della campagna di Gorizia, evocata nella tela che ho osservato all'esposizione di Firenze».

Cantini si recò a Gorizia, nel 1925, ospite del Conte Coronini di Moncorona, conosciuto a Firenze.

5. L'espressione è di Giuseppe Delogu in «La Voce Repubblicana» del 21 marzo 1922.

Bibliografia

F. Paolieri, in «La Nazione», 21 marzo, 1922.

G. Delogu, in «La Voce Repubblicana», 21 marzo 1922.

C. Morro, in «La Revue Moderne illustré des Arts et de la Vie», XXVII, 21 novembre 1927.

N. Tarchiani, in «Il Marzocco», maggio 1928.

M. Danti, in «Firme nostre», 1959.

G. Pozzi, Algero Cantini, Sesto Fiorentino 1961.

N. Rilli, in «La Nazione», 4 maggio 1965.

N. Lavaz, in «Il Fauno», aprile 1967.

G. Pozzi, in «Paese Sera», 30 maggio 1978.

A.R. Masetti, in *Grafica contemporanea nel Gabinetto di disegni e stampe dell'Istituto di Storia dell'arte dell'Università di Pisa*, Edizioni di Comunità, Milano.

Compagno inoltre scritti su Cantini anche in:

«Bollettino del Lyceum di Firenze», XI, 6 maggio 1926;

«Bollettino del Lyceum di Firenze», XV, 5, maggio 1930; «La

Nazione sera», 5 settembre 1956; «La Tribuna Pratese», 14

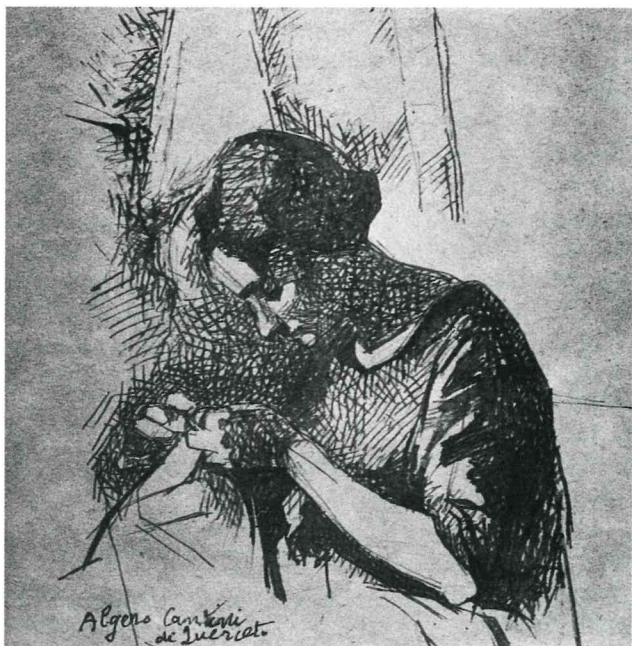
settembre 1956; «L'Unità», 9 maggio 1961; «La Nazione» (cro-

naca di Montecatini), 14 gennaio 1965; «La Nazione», 29 giu-

gno 1978.

C'è poi la voce Cantini Algero in *Enciclopedia Universale Seda dell'arte moderna* e la voce Algero da Querceto sul Thieme-Becker *Kunstler Lexicon* di Lipsia.

Ringraziamo per la disponibilità dimostrata il Rag. Carlo Bechini, nipote di Algero Cantini, che ci ha messo a disposizione tutto il materiale in suo possesso, e l'amico John Valerio, giovane artista, per gli utili consigli che ci ha dato.



Algero Cantini - Donna che cuce, 1920.

Giorgio Caproni, il solitario viaggio di un poeta

L'ultima edizione garzantiana delle *Poesie* di Giorgio Caproni (1) raccoglie in agevole successione tutta la produzione in versi del poeta livornese recentemente scomparso. La vita povera di grossi avvenimenti, la natura singolarmente schiva di questo autore ed una certa propensione della critica ad evidenziare come esclusiva la dimensione «privata» della sua poesia hanno fatto sì che per anni Caproni rimanesse in posizione «periferica» nel panorama della nostra letteratura contemporanea. Il suo ultimo libro di versi, *Il Conte di Kevenhüller* (2), aveva comunque offerto l'occasione per ripercorrere le tappe di una produzione poetica eccezionalmente coerente e fedele a se stessa pur in un cinquantennio quanto mai variegato di correnti e mode culturali.

Le prime raccolte di Caproni, *Come un'allegoria*, *Ballo a Fontanigorda*, *Finzioni* (3), già rivelano una delle più evidenti peculiarità del poeta, una metrica fissa che, con preferenza per le misure brevi, recupera settenari, ottonari, senari, più tardi anche endecasillabi, e forme come la canzonetta, il rispetto, il sonetto (particolarmente amato, quest'ultimo negli anni della maturità); costante è poi l'uso della rima (perfetta, falsa, al mezzo) e delle più varie assonanze in un gioco raffinatissimo di musica e parola (4). Queste prime sillogi evidenziano un incontro fresco ed immediato col reale ed un rapporto uomo-natura molto stretto e quasi simbiotico: «Il fiato del fieno bagnato/è più acre — ma ride il sole/bianco sui prati di marzo/a una fanciulla che apre la finestra» (5). Ad una natura fatta di elementi «puri», acqua (acquitrini, pioggia), aria (vento, vapore, fumo), terra (erba, fiori), fuoco (vampe, sole), colti preferibilmente nei momenti di transizione (alba, sera) e nello scandirsi etereo delle stagioni, corrisponde un'umanità «vergine» ed intatta di giovani, fanciulle, ragazzi, bimbi ravvivata dalla presenza di animali domestici e rassicuranti (uccelli, rondini, cani) in un ambiente quieto di provincia. Barberi Squarotti ha ben definito la disposizione del poeta in queste prime tre raccolte

come «non lirica, non contemplativa», ma piuttosto «narrativa» (6) nei confronti di quelli che sono brevi vicende, episodi, incontri, fissati nell'immediatezza dell'apparizione o filtrati attraverso la suggestione della memoria: «Di tante risa di donne,/un pigro schiumare/bianco sull'alghe, e un fresco/vento che sala il viso/rimane» (7). La dimensione è autobiografica, ancora strettamente privata, e sotto questa luce cominciano ad individuarsi le costanti tematiche caproniane, prima delle quali la città, che poi si qualificherà come Livorno, ma, soprattutto, Genova, luogo dell'adolescenza e della prima giovinezza, successivamente abbandonata per Roma, rievocata nella sua fisicità e sempre rimpianta: «Mia Genova difesa e proprietaria./Ardesia mia. Arenaria»; «Genova verticale,/vertigine, aria, scale»; «La mia città dagli amori in salita,/Genova mia di mare tutta scale»: «Lascerò così Genova:/entrerò nella tenebra» (8). Immagine ricorrente in questi anni è anche quella della madre, cui è dedicato *Il seme del piangere* (9), definito il più bel canzoniere filiale della nostra poesia novecentesca, in cui, attraverso il recupero di moduli stilnovistici e di cadenze da ballata d'esilio (10), il poeta ritaglia la svelta figura della giovane Anna Picchi in una Livorno aperta e luminosa: «Come scendeva fina/e giovane le scale Annina!/Mordendosi la catenina/d'oro, usciva via»; «Livorno tutta intorno/com'era ventilata!/Come sapeva di mare/sapendo il suo lavorare!».

Negli anni della maturità si afferma contemporaneamente, per poi diventare dominante, l'altro grande tema, quello del viaggio, che viene svincolandosi dal taglio intimistico e privato delle prime raccolte. Nel *Passaggio d'Enea* il viaggio già si rivela metafora della vita umana, di una vita ciclicamente intrisa di dolore e fatta per la morte (si vedano i sonetti degli *Anni tedeschi*, chiusi tra un'*Alba* ed una *Notte*): il riferimento classico (e non l'unico) non è all'abusato Ulisse, ma ad Enea che, in viaggio fra una città distrutta dal fuoco ed una ancora avvolta nelle nebbie del futuro, vive una condizione di sradicamento e di sperdimento; equiva-

lente, quest'ultima, dello stato di sospensione, tra esistenziale ed ontologica, con connotazioni oltretombali classiche e dantesche, che è proprio delle bellissime *Stanze della funicolare*: «E intanto ho conosciuto l'Erebo/-l'inverno in una latteria./Ho conosciuto la mia Prosèrpina, che nella scialba/veste lavava all'alba/i nebbiosi bicchieri./Ho conosciuto neri/tavoli-anime in fretta/posare la bicicletta/allo stipite, e entrare/a perdersi fra i vapori» (11).



Giorgio Caproni. Foto tratta dal «Corriere della Sera».

Così, anche nel *Congedo del viaggiatore cerimonioso e altre prosopopee* (12), il viaggio, questa volta in treno, è avvolto nella nebbia e la destinazione è ignota («Partivo senza capire/dove mai andassi a finire») e nelle ultime raccolte, a cominciare dal *Muro della terra*, si configurerà come ricerca di segni, di tracce, come caccia, insomma, di qualcuno che non c'è, che è partito, che è morto: l'assenza di Dio, «come equivalente o anagramma della lontananza dalla città amata, dell'irraggiungibilità del passato e dunque della madre, dello svaporare e annebbiarsi delle tappe del viaggio, cioè della vita» (13), diventerà l'approdo tematico di questa poesia rivelatasi «religione del vuoto», per la quale l'atto di pregare Dio, nel suo implicarne l'assenza, è un «atto,/in fondo, di disperazione/e negazione» (14); e la volontà del protagonista «che Dio ci sia nonostante tutto giunge fino alla più religiosa delle bestemmie» (15):

«Piaccia o non piaccia!»
disse. «Ma se Dio fa tanto,»
disse, «di non esistere, io,
quant'è vero Iddio, a Dio
io Gli spacco la Faccia.»

In una *waste land* di paesi bui, abbandonati e privi di confini, il poeta «il solo che avesse una lanterna», si qualifica come cercatore di tracce, ma giunge presto alla consapevolezza della propria condizione di buio come l'unica realtà da scoprire. Lo stile che accompagna, nell'ultimo Caproni, questa realtà di sospensione e di inconclusione è sempre più rarefatto ed essenziale: versi brevi o brevissimi, poesie di poche righe o, addirittura, di un unico verso, moltissimi spazi vuoti: c'è un prevaricare del silenzio, che fundamentalmente domina e che la parola non squarcia se non di rado; Caproni stesso, in un'intervista degli ultimi anni, dirà di voler raggiungere il «pensiero puro senza la parola» (16).

Nel *Franco cacciatore* (17), che Raboni ha definito «un'unica, frantumata e ininterrotta poesia», l'assenza, il «suicidio» di Dio e la condizione di esilio dell'uomo si radicalizzano: il poeta è uno «spatriato» le cui parole non comunicano e tutto ciò che potrebbe essere decifrato come segno si sdoppia nel suo contrario, in una *coincidentia oppositorum* che di tutto fa dubitare (18) e che sembra vanificare l'azione stessa del viaggio o, piuttosto, identificarla in un più consapevole «consistere»: «lei non potrà mai arrivare,/mi creda, dov'è già arrivato»; «Il mio viaggiare/è stato tutto un restare/qua, dove non fui mai» (19). La tensione è tutta verso un luogo «ulteriore» nel quale non si entra mai, una terra «altra», ambigua e senza delimitazioni:

S'erano fermati a un tavolo
d'osteria.

La strada
era stata lunga.

I sassi.
Le crepe dell'asfalto.

I ponti
più d'una volta rotti
o barcollanti.

Avevano
le ossa a pezzi.

E zitti
dalla partenza, cenavano
a fronte bassa, ciascuno
avvolto nella nube vuota
dei suoi pensieri.

Che dire.

Avevano frugato fratte
e sterpeti.

Avevano
fermato gente - chiesto
agli abitanti.

Ovunque
solo tracce elusive
e vaghi indizi - ragguagli
reticenti o comunque
inattendibili.

Ora
sapevano che quello era
l'ultimo borgo.

Un tratto
ancora, poi la frontiera
e l'altra terra: i luoghi
non giurisdizionali.

L'ora
era tra l'ultima rondine
e la prima nottola.

Un'ora
già umida d'erba e quasi
(se ne udiva la frana
giù nel vallone) d'acqua
diroccata e lontana.

In questa poesia, *L'ultimo borgo*, esemplare per tutta la raccolta, Caproni individua la zona

dove la ragione umana, pur facendo miracoli, è destinata a trovare un muro, un «ultimo borgo»: al di là del quale ci sono i «luoghi non giurisdizionali» per la ragione [...]. Hanno detto che nego la realtà: non è vero. Io nego la possibilità di afferrarla in quanto uomini. [...]. Anche la scienza ha dei limiti, e la poesia cerca di superarli superando anche il significato della parola» (20).

L'ultimo libro di versi di Caproni, *Il Conte di Kevenhüller*, si può considerare un «divertimento» (anche in senso musicale) sui temi già enunciati e che ritornano all'interno della finzione «operettistica» (come l'ha definita lo stesso autore) di una battuta di caccia di fine Settecento:

Un tema così grave ho cercato di alleggerirlo. [...] La poesia non deve essere per forza noiosa. [...] L'importante è evitare la lirica. Quando mi chiamano poeta a me dà fastidio. Io sono uno scrittore che scrive in versi. La poesia deve essere anche narrativa, avere un ritmo narrativo» (21).

Questa ultima allegoria della caccia, dunque, aperta contro una «feroce Bestia di colore cenericcio» in una altrettanto dantescamente simbolica foresta, ripropone la ricerca degli appostamenti stu-

diati contro un preda quanto mai insidiosa ed ambigua: la Bestia, infatti, è Dio e non è Dio, è «il luogo dove ci troviamo», è la «pantera nebulosa [...] che tutti abbiamo in petto, [...] che appare nella nostra voce»: «Io solo, con un nodo in gola, / sapevo. È dietro la Parola».

(Cadrà.

Sicuramente
cadrà, anche se non cadrà mai...

Ti basterà crederlo...

Lei...

La preda sempre eludente...

Sempre altra...

La preda
— spara! — che infallibilmente
centrata, oltre il fumo
delle tue canne — oltre il grumo
dei lecci — vedrai scappar via
— celarsi — dentro la sua morte...

La preda che ogni volta svia
il piombo che la atterra e svisa
ogni bersaglio...

Lei...

La preda che ti uccide uccisa
e ti risuscita...

La preda
dalle mille contorte
tracce, che immancabilmente
colpita fallirai
nell'attimo in cui la abatterai... (23)

Ritorna in questa raccolta il gusto della coincidenza degli opposti e del paradosso (24) a sottolineare la valenza simbolico-metaforica della caccia che provoca l'effetto di mettere il cacciatore di fronte a se stesso e suscitare in lui una paura dimenticata: «paura [...] del mio non aver paura, / io, perso nella Foresta»; è lo sgomento, che manca all'uomo di oggi, per il proprio sperdimento, per la propria inerzia di fronte al disorientamento.

«Da un certo punto in poi — dice Raboni in un breve scritto ora accolto in appendice al volume garzantiano citato — Caproni non ha fatto altro che congedarsi». Un congedo c'è anche qui, e ancora «cerimonioso»: si tratta del *Rifiuto dell'invitato*, in

d am-
è «il
a [...] la no-
pevo.

cui il poeta, già viaggiatore, guida, cacciatore e, qui, giocatore, si chiama fuori dalla partita e si dissocia dal gruppo: colui che forza continuamente i limiti dell'umano parte, ancora viaggiatore solitario, verso un altrove sconosciuto, ma irresistibilmente attraente:

Non so giocare, cari.
O troppo.
Comunque
è certo che vi manderei all'aria
la partita.

Cercate
altrove il quarto e state
allegri.

Fate
senza di me.

Da quanto
(sorrido se ci penso) io
in causa ormai riesco soltanto
fonte d'imbroglio?

Non voglio
che per mio merito o colpa
s'incrinino la vostra gioia.

Lasciatemi alla mia noia
e non mi pregate.

Cercate
— ripeto — il quarto
altrove.

Del resto,
anche se volessi (e spero
non vi avrete a male
del mio rifiuto): parto.

Fuori, c'è già il mio staffiere
che m'aspetta.

Alla vostra,
l'ultimo mio bicchiere.

(Parola di Dio)

Lucia Benozzi

Note

1. Milano, 1989.
2. Ibid., Garzanti, 1936.
3. Rispettivamente: Genova, Emiliano degli Orfini, 1936; ibid., 1938; Roma, Istituto Grafico Tiberino, 1941.

4. È nota la passione di Caproni per la musica classica, condotta fino al rigoroso studio della composizione. Elementi e termini tecnici musicali compaiono episodicamente nelle sue poesie (si veda, ne *Il muro della terra*, Milano, Garzanti, 1975, *Cadenza*: «Tonica, terza, quinta/settima diminuita./Rimane così irrisolto/l'accordo della mia vita?»; ma è soprattutto la musica, aggraziata o aspra, dei versi stessi a testimoniare una particolarissima propensione alla sonorità verbale.

5. *Marzo*, vv. 3-6, in *Come un'allegoria* cit.

6. *Giorgio Caproni*, in *Novecento*, a cura di G. Grana, Milano, Marzorati, 1980, vol. IX, pp. 8449-8463.

7. *Spiaggia di sera*, vv. 10-14, in *Come un'allegoria* cit.

8. *Versi da: Stornello, Litania, Sirena, A Rosario*, ne *Il passaggio d'Enea* cit.

9. Milano, Garzanti, 1959.

10. Si vedano, fra le altre, *La gente se l'additava, Preghiera, Battendo a macchina, Ultima preghiera*, ne *Il seme del piantere* cit.; le citazioni seguenti sono tratte da: *L'uscita mattutina* e *La ricamatrice*, *ivi*.

11. *Stanze della funicolare, 1. Interludio*, vv. 1-11, ne *Il passaggio d'Enea* cit.; la citazione seguente corrisponde a *Nebbia*, vv. 13-14, *ivi*.

12. Milano, Garzanti, 1965.

13. Questa e la citazione seguente provengono da un breve scritto di G. Raboni in appendice a G. Caproni, *Poesie* cit.

14. *Finita l'opera*, vv. 12-14, ne *Il muro della terra* cit.

15. Barberi Squarotti, *Giorgio Caproni* cit. I versi citati corrispondono a *Lo stravolto* ne *Il muro della terra* cit.

16. In *Chi è la Bestia*, intervista a G. Caproni a cura di L. Lilli, ne «la Repubblica» 3/4 agosto 1986.

17. Milano, Garzanti, 1982.

18. Cfr. *Indicazione*, vv. 2-3 («Se volete incontrarmi,/cercate mi dove non mi trovo»); *Conclusione quasi al limite della salita*, vv. 2-3 («Lei cerca davanti a sé/ciò che ha lasciato alle spalle»); *Sulla staffa*, vv. 2-3 («quello che vi lascio è tutto quello che mi porto via»); *Mentore*, vv. 1, 2-3 («Devi perseverare [...] se vuoi arrivare/al punto di partenza»); *Giubilo*, vv. 3-4 («Non pensava, lui assassino,/d'essere l'assassinato») ne *Il franco cacciatore* cit.

19. *Apostrofe a un impaziente d'imbarco*, vv. 3-4, e *Biglietto lasciato prima di non andare via*, vv. 4-6, *ivi*.

20. In *Chi è la Bestia* cit.

21. *Ivi*.

22. *Riflessione*, v. 6; *La preda*, vv. 12-13, 22, 31; *Io solo*, vv. 7-8, ne *Il Conte di Kevenhüller* cit.

23. *Certezza*, *ivi*.

24. *Pronta replica*, vv. 2-3 («Proprio dove non c'è nulla/-nemmeno il dove - c'è Dio»); *Per le spicce*, vv. 2-3 («se volete trovarvi,/perdetevi nella foresta»); *All'amico appostato*, vv. 3-4 («Tu miri contro uno specchio./Sparerai a te stesso, amico»); la citazione seguente corrisponde, invece, a *Tra parentesi*, vv. 3-5, *ivi*.

Giorgio Caproni nacque a Livorno nel 1912, ma a dieci anni si stabilì con la famiglia a Genova dove compì studi musicali e letterari. Dedicatosi all'insegnamento elementare, si trasferì, nel '39, a Roma da dove fu chiamato alle armi per combattere sul fronte occidentale; partecipò poi alla resistenza in Val Trebbia ed alla fine della guerra si ristabilì a Roma dedicandosi all'insegnamento ed all'attività letteraria e critica in collaborazione con varie riviste: «La Ruota», «Corrente», «Letteratura», «Paragone», «La Fiera letteraria». Nel 1959 ha ottenuto il premio «Viareggio» per la poesia e nel 1982, da parte dell'Accademia dei Lincei, il premio Feltrinelli. È morto a Roma nel 1989.

inci-
toli-
accia
fron-
enti-
per-
l'uo-
pro-

in un
gar-
che
cora
to, in

Le origini della «Gorgia Toscana»

Molto si è dibattuto sull'origine della gorgia toscana (1), quel fenomeno che contraddistingue noi toscani, ogni volta che ci troviamo fuori della nostra regione, per quel modo così «strascicato» di pronunciare certe consonanti quanto si trovano in posizione «debole», cioè fra due vocali (anche di due parole consecutive).

Per gorgia s'intende quel fenomeno di «aspirazione» (2) (in realtà una spirantizzazione) che colpisce le consonante sorde k, t, p, in posizione intervocalica, p. es.: k > kh > χ > h; t > th > θ; p > ph > φ; es.: amiha, andaθo, kaφone (3). Si ha una spirantizzazione anche davanti a consonante, purché sia una -r- (4). Non ci troviamo di fronte a lenizione (spirantizzazione), nel caso in cui venga a verificarsi un raddoppiamento fonosintattico, o che ci si trovi in posizione iniziale assoluta. Qui, i non toscani che hanno imparato a imitare, spesso anche bene, la nostra parlata, quasi sempre sbagliano nell'applicare la lenizione a tutti i casi di fonosintassi dicendo: «toshani», «da hasa», «vado a hasa», ignorando che nel toscano la vocale finale di molte parole (per lo più monosillabi) producono raddoppiamento della consonante che segue, p. es.: «treccani», «se vvieni», «come tte», «città grande», ecc.

Fu un filologo tedesco, Heinrich Nissen, che formulò per primo nella sua «Italische Landeskunde» (1883) l'ipotesi che questo fenomeno potesse avere le sue radici nel sostrato etrusco, visto che quel sistema linguistico possedeva suoni aspirati.

Le reazioni che scatenò questa teoria etnologica furono all'inizio alquanto diverse. Schuhardt (5) l'accettò immediatamente, Meyer-Lubke rimase alquanto dubbioso, a tal punto che nella sua descrizione della lingua italiana e dei suoi dialetti (6) la recente teoria del sostrato etrusco non fu neppure menzionata. Anche molti etruscologi rimasero indifferenti di fronte a questa tesi (7). In Italia la teoria del Nissen trovò poco credito, lo stesso Ascoli, massimo rappresentante dei nostri linguisti del secolo scorso, creatore della teoria del sostrato, non

la tenne in considerazione (8). Lo scetticismo degli studiosi italiani durò molto a lungo, personalità come G. Bertoni e P. Savj Lopez non diedero molto peso a questa teoria (9).

Solamente nel 1927, Clemente Merlo riprese la tesi nisseniana in un suo lavoro (10), dove l'estensione del fenomeno toscano è spiegata coll'essere l'Etruria settentrionale meno esposta alla latinizzazione, che fu più precoce nella parte dell'Etruria più vicina a Roma (11).

Su questa ipotesi si possono sollevare dubbi, poiché ci sono delle carenze sia storiche sia linguistiche (12).

Innanzitutto i documenti che ci attestano per la prima volta l'esistenza di una lenizione sono molto tardi (sec. XVI). Tale fenomeno è assente nella Corsica, dove dall'VIII al XIII sec. la lingua toscana ha avuto una forte influenza. Le condizioni in cui si verifica la spirantizzazione nel toscano non sono le stesse dell'etrusco, dove le aspirate si presentano (come nel greco) sia fra vocali sia in altre posizioni, es.: herχle: hercle; tarχnos: tarquinius; aθrpa: atropos; larθ: lart; velθur: voltornus; oresθe: orestes.

Se l'aspirazione etrusca fosse stata ripresa dalla popolazione latina oggi si avrebbe non soltanto: amiχα > amiha, foχus > foho, ma anche il «k» davanti a vocale palatale avrebbe subito lo stesso processo, quindi: pake > پاке, nuke > нуке, cosa che invece non si è verificata (13).

Anche dal punto di vista geografico la teoria del sostrato etrusco si concilia male con l'antico dominio tusco: la «gorgia» va oltre il fiume Arno, antico confine, mentre manca completamente tra il fiume Ombrone e il Tevere, centro principale delle grandi città dell'Etruria. Il punto di partenza di ogni considerazione critica deve restare che il fenomeno di lenizione toscana non va oltre il Cinquecento, anche il Merlo, sostenitore della tesi Etrusca, non aveva potuto far risalire oltre gli inizi di quel secolo le più antiche testimonianze. L'iscrizione più antica a cui il Merlo si rifà per la sua teoria si trova

nella chiesa di S. Girolamo a Volterra dell'anno 1501 (14): il committente di un altorilievo di G. della Robbia viene chiamato:

«MICHELAGNIOLO DINICHOLAO CEHERREGLI» che il Merlo interpreta «Cecherelli». Nei primi due nomi il suono k è espresso da un segno grafico italiano: ch = k; il nome «Ceherelli» è da identificare con il frequente cognome «Ceccherelli», un nome di famiglia «Cecherelli» non esiste. Nell'iscrizione compare la h in un nome nel quale per la doppia consonante (Ceccherelli appartiene a Cecco) è impensabile, in Toscana, una lenizione.

La spirantizzazione non si ritrova nei testi antichi toscani, a conferma di ciò ci viene il Castellani, uno dei più grossi conoscitori di testi antichi toscani, che dopo accurate ricerche ha concluso che prove inoppugnabili sulla spirantizzazione si potevano avere solo dal sec. XVI (15), precisamente a partire dall'anno 1525, nel dialogo filologico Polito del poeta toscano Claudio Tolomei.

Per il momento, visto che non si hanno prove sicure circa una notevole antichità del fenomeno (che colpisce anche se in modo meno rilevante la p, t intervocaliche), sarà molto meglio guardare in modo dubbioso la tesi dell'eredità di un sostrato etrusco.

Credo sia più saggio ritenere questa spirantizzazione un fenomeno di origine neolatina piuttosto recente (16), da ricercarsi nell'indebolimento delle occlusive intervocaliche, diffuso in molte lingue, che può condurre a suoni aspirati e spiranti.

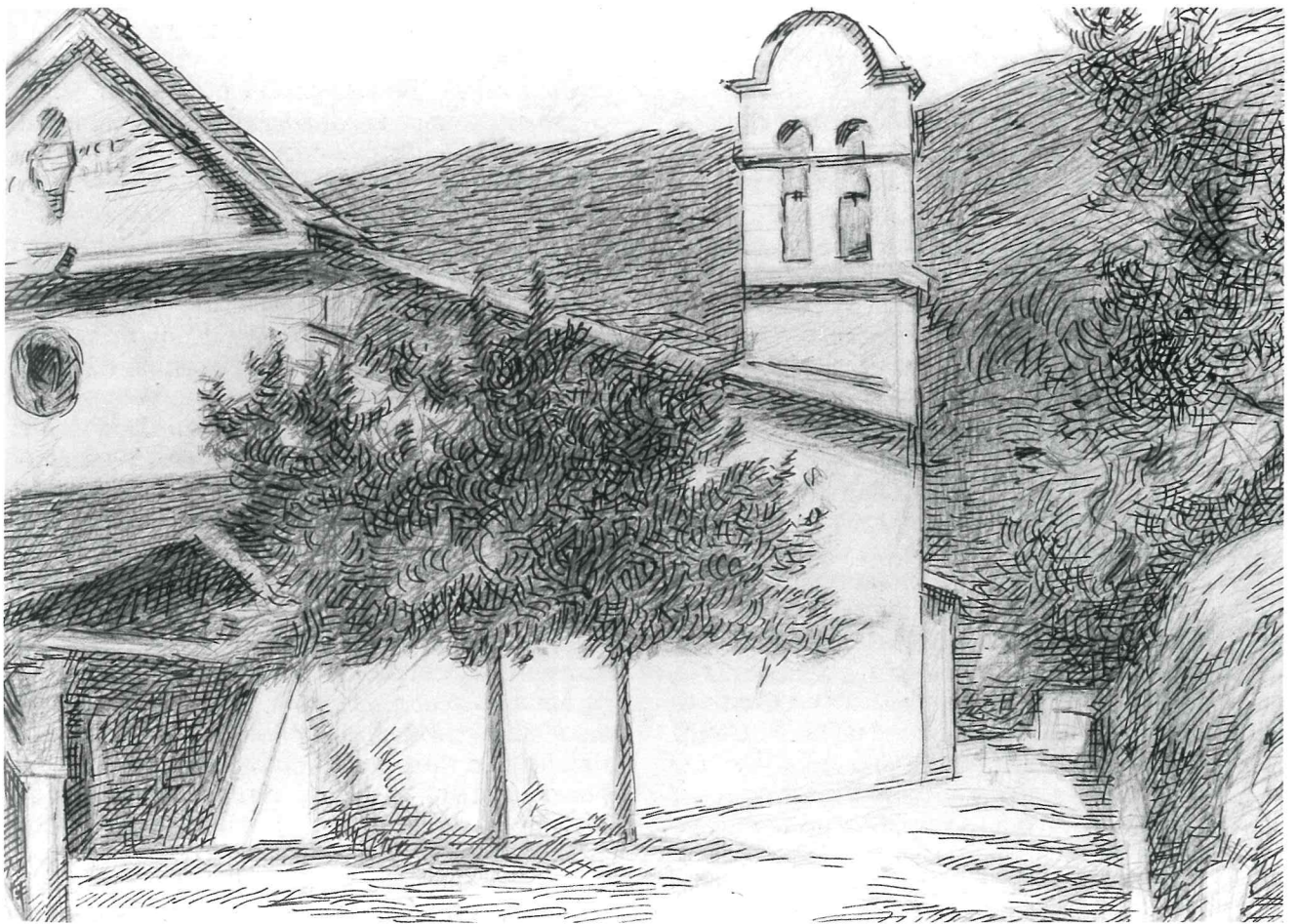
Bisogna inoltre ricordare che la spirantizzazione di -k- intervocalico è nota anche a certi dialetti sardi (prov. di Nuoro). Si possono citare alcuni esempi tratti da un'inchiesta personale del Rohlf s per la zona di Dorgali: fa χ e = fake «fa»; à χ ina = àkina «uva»; su χ ane = su kane «il cane».

Anche G. Contini (17) giudica negativamente i rapporti con l'etrusco.

Deve essere ormai chiaro che questo fenomeno toscano non si può separare dal fenomeno comune a tutta l'area romanza del passaggio delle occlusive sonore intervocaliche a fricative (18): non si tratta altro che della loro realizzazione su base sorda.

Un diretto rapporto tra spirantizzazione toscana e l'etrusco è impensabile, quello che molti studiosi avevano creduto di vedere non era che un affascinante miraggio.

Carlo Cecioni



Algero Cantini - La Chiesa di Morello, 1960.

Note

1. L'italiano «gorgia» è un prestito dal francese *gorge*. L'uso della parola *gorgia* per indicare la spirantizzazione toscana risale al grammatico «anticruscante» Girolamo Gigli, e al filologo toscano Anton Mario Salvini, che a partire dal 1724 usa *gorgia* in più di un suo scritto: al riguardo vedi G. Contini, in *Actas do IX Congresso Internacional de Linguística Românica*, II, Lisbona 1961, p. 263.

Un'altra sorprendente testimonianza di *gorgia* è stata ritrovata in un documento bilingue, Latino-Arabo, proveniente dalla Sicilia, datato 1182. Qui *gorgia* appare in un contesto non molto chiaro: «PROPE DOMOS DIRUTAS UBI ERAT CASALE PAGANI DE GORGIA» (Cusa, *Diplomi Greci et Arabi di Sicilia PALERMO 1868*, p. 201).

Forse in questo documento si fa allusione alla pronuncia laringale di un saraceno?

2. Si usa il termine «aspirazione» solo per ragioni storiche, anche se sarebbe più esatto, in rapporto all'attuale realtà fonetica, parlare di una spirantizzazione.

3. Nella trascrizione fonetica vengono impiegate alcune lettere greche: β , δ , γ (sonore); ϕ , ϑ , χ (sorde); β è fricativa bilabiale, δ interdentale, γ velare; ϕ , ϑ , χ sono le corrispondenti sorde.

4. La spirantizzazione davanti a consonante si effettua solamente con il nesso *r*, p. es.: «la harne hruda» (A I S 993) «la hrusca» (ivi 689), questo fenomeno si verifica perché cons. + *r* non fa posizione; cfr. *Patre-Pedre-Père* (Franc.) Il termine rustico «frusca» — *crusca* —, che si ritrova in alcune zone della Toscana (Ais k257, punti 515, 523), non è una evoluzione fonetica di χ rusca, ma piuttosto la deformazione indigena (infatti l'espressione più comune in tutta la Toscana è *semola*) che è entrata recentemente dal settentrione.

Ais = Atlante Italo Svizzero, raccolta di carte dialettali ottenute dopo numerose inchieste sul territorio italiano da J. Jaberg e J. Jud.

5. Schuhardt, Hugo - Linguista tedesco (Gotha, 1842 - Graz, 1927), (in *Slavodeutsch und Slavitalienisch*, GRAZ 1884 p. 12).

6. Meyer-Lübke Vihelm - Linguista svizzero (Dubendorf, 1861 - Bonn, 1936). In *Grundriss der Romanischen Philologie*, I, 1888, p. 555; ed anche nella *Italienische Grammatik*, 1890, par. 173-190).

7. Si veda il giudizio di Skutsch (in *Pauly-Wissawa*, *Realencyclopédie*, VI, p. 780).

8. L'Ascoli nei *Sprachwissenschaftliche Briefe*, 1887, p. 222; si pronuncia al singolo riguardo affermando che il toscano non è stato influenzato dall'etrusco, mentre tratta in modo ampio l'influsso etnologico gallico sul passaggio di *u* > \ddot{u} ; *a* > *e*; *ct* > *it*.

9. G. Bertoni (*Italia Dialettale*, Milano 1916, p. 124).

Savj Lopez (in cap. «Tracce preromane e influssi stranieri» da *Le Origini Neolatine*, Milano, 1920). Savj Lopez dà molto peso agli influssi celtici e osco-umbri, ma per gli influssi etruschi accenna solo al suffisso -itto che si ritrova in alcuni nomi di persona: Gallitta, Julitta.

10. Merlo, saggio «Lazio Sannita ed Etruria Latina?» (in «*Italia Dialettale*», III, pp. 84-93).

11. Gli studiosi non sono d'accordo nel circoscrivere la zona d'espansione della *gorgia* toscana. Al riguardo v. Merlo (in *Italia Dialettale*, II, p. 88), Rohlf (in *Ger. Rom. Monatsschr.* XVIII, p. 49) e «*Quellen der Romanischen Sprachen*, p. 72), Giacomelli (in *AGI*, XLIII, p. 108 ss.) e Castellani (in *Actes do IX Congresso Internacional de Linguística Românica*, II, LISBONA 1961, p. 245 ss.). Ciò dipende semplicemente dal fatto che i confini estremi sono molto nobili e spesso non chiari. L'«aspirazione» di *t* è molto più ristretta: nella Tosc. Occ. e nelle zone di Pisa, Lucca, Pistoia è sconosciuta. Verso il sud della Toscana il confine appare in movimento, sembra quasi che il fenomeno si sia diffuso in epoca recente dal fiume Om-

brone verso sud fino ad Albegna (un po' più a nord d'Orbetello).

12. Vedi G. Rohlf in *Vorlateinische Einflüsse in den Mundarten des Hantigen Italien?* (in «*Ger. Monatsschr.*» XVIII, 1930 pp. 38-56).

13. Bisogna tener conto che nell'età in cui è lecito supporre che gli influssi fonetici etruschi abbiano influenzato quelli latini, la pronuncia di *C* davanti ad *E*, *I*, non era ancora differenziata da quella davanti ad *A*, *O*, *U*.

14. In «*Italia Dialettale*» III, p. 85.

15. *Nuovi Testi Fiorentini del Dugento*, Firenze 1952, p. 28.

16. G. Rohlf, *Vorlateinische Einflüsse*, 1930.

17. Nella comunicazione INTERPRETAZIONE strutturale della *gorgia* toscana, presentata al Congr. dei Romanisti a Lisbona (1959).

18. Si noti l'identità ortografica dei più antichi manoscritti francesi, che rendono la fricativa dentale con *dh* oppure *th*, p. es. nei Giuramenti di Strasburgo: *Cadhuna*; nell'*Alexius*: *Cuntretha*, *Vihte*...

Bibliografia

Gerhard Rohlf, *Grammatica Storica della Lingua Italiana e dei suoi Dialetti (Fonetica)*, Torino, Einaudi, 1966.

P. Savj-Lopez, *Le Origini Neolatine*, Milano, Ulrico Hoepli, 1920.

Arrigo Castellani, *I più Antichi Testi Italiani*, Bologna, Patron, 1976. (in *Actes do IX Congresso Internacional de Linguística Românica*, II, Lisbona, 1961, p. 245 ss.). *Nuovi Testi Fiorentini del Dugento*, Firenze, 1952, p. 28.

Clemente Merlo, saggio «Lazio Sannita ed Etruria Latina?» (in «*Italia Dialettale*», III, pp. 84-93). (in «*Italia Dialettale*», II, p. 88).

Luciano Giannelli, *Toscana, Profilo dei Dialetti Italiani*, Pacini, Pisa, 1976.

Giacomelli, (in *AGI*, XLIII, p. 108 ss.).

G. Bertoni, («*Italia Dialettale*», Milano, 1916, p. 124 ss.).

AIS (Atlante Italo Svizzero di J. Jaberg e J. Jud) vol. I, II, III.

B. Migliorini, *Storia della Lingua Italiana*, Firenze, Sansoni, 1983.

C. Tagliavini, *Le Origini delle Lingue Neolatine*, Bologna, Patron, 1952. «*Studi di Filologia Italiana*», XIV (1956), p. 502.

Il Museo conteso

Echi di una polemica tardo ottocentesca fra Firenze e Roma

«La storia del Museo Nazionale Preistorico ed Etnografico di Roma è presto narrata. Il 4 giugno del 1875 io ne feci la proposta all'Onorevole Bonghi ministro della Pubblica Istruzione, un Regio Decreto del 26 luglio ne approvò la fondazione e il 14 marzo dell'anno successivo venne inaugurato» (1). Così Luigi Pigorini ricorda sinteticamente, nelle pagine della rivista Nuova Antologia, le prime tappe della storia del Museo Preistorico, da lui realizzato. Secondo lo studioso, il rinnovamento metodologico legato all'applicazione in archeologia dei «metodi positivi» ed i progressi compiuti nel campo della paleontologia rendevano necessario fondare, per quest'ultima disciplina, un museo specifico ed anche una altrettanto specifica cattedra universitaria (2).

Se da un lato la nuova istituzione rispondeva pienamente alle esigenze di una disciplina rinnovata (3), dall'altro non mancava di soddisfare talune istanze centraliste diffuse negli ambienti politici e culturali del giovanissimo stato unitario. Infatti si tentava di riproporre, attraverso la fondazione del museo romano di paleontologia, una linea centralista di marca prettamente francese (4), nella convinzione che il rinnovamento culturale, trovando nella capitale un adeguato punto di riferimento, costituisse un efficace veicolo di unificazione per l'intero paese. In questo senso peraltro si esprime il Ministro Bonghi nel discorso inaugurale tenutosi proprio in occasione dell'apertura dei Musei e della Biblioteca, realizzati, secondo il volere del Pigorini, nella sede del Collegio Romano: «non è necessario, né possibile, né desiderabile che la vita intellettuale d'Italia s'incentri nella sua nuova capitale e si spenda nelle membra del gran paese; sarebbe anzi mortale. Ma è necessario e possibile e desiderabilissimo che la vita intellettuale d'Italia, operosa in tutte quante le parti della penisola, trovi in Roma non solo una corrispondenza perfetta, ma anche uno specchio nel cui foco s'appunti, una fucina nella quale si ritempi, un incudine su cui si martelli; a dirla altrimenti, trovi in questa città gloriosa e pre-

destinata all'imperio il mezzo di quei contatti potenti che mantengono feconde le grandi unioni di popoli e senza i quali nessuna nazione è in grado di dar frutti corrispondenti alla speranza propria e all'altrui aspettativa» (5).

Il nuovo museo si sarebbe arricchito, negli intendimenti del fondatore, con gli oggetti «conservati quà e là per l'Italia ora in gabinetti geologici ora in Musei Archeologici, (che) isolati come si trovano, non sono che frammenti di poco valore per nulla legati col materiale scientifico degli istituti medesimi. Ove potessero invece riunirsi in un sol luogo (che non è possibile fare molte collezioni di questo genere in uno stesso paese), formerebbero un ricco e copioso patrimonio del più alto valore scientifico» (6).

Lo stesso orientamento viene espresso in una circolare firmata dal Fiorelli, allora Direttore Generale dei Musei e degli Scavi di Antichità, datata 8 novembre 1875, con cui si chiede ai direttori dei musei di inviare alla capitale i reperti preistorici rinvenuti nelle rispettive provincie. All'incremento dei musei centrali, quindi, «coopereranno non tanto le cure materiali e morali che il Governo ...potrà impiegarvi nelle condizioni presenti, quanto e più di tutto la buona volontà dei Direttori dei Musei Nazionali e Comunali» (7).

Tale procedura provoca vivaci reazioni non solo presso i direttori delle istituzioni ma anche presso uomini di cultura e parlamentari del Regno, come ad esempio, Paolo Mantegazza, senatore, fondatore, e poi direttore del Museo di Antropologia e di Etnografia di Firenze nel 1869 e titolare della prima cattedra di Antropologia dell'Istituto di Studi Superiori di Firenze (8). Il Mantegazza si esprime con toni aspri sulle pagine de «La Nazione»: (9) «Il concentrare a Roma il materiale scientifico del nostro paese è cosa assurda, direi brutale; è una gretta e rozza idea di ritenere *grosso* sinonimo di *grande* e di trapiantar tutto in un solo giardino, pur di far foresta e ingombro di cose che si accavallano e si tolgono a vicenda l'aria e la luce».

Il Mantegazza, dapprima, contesta in special modo l'accorpamento del materiale etnografico e paleontologico e riafferma il ruolo prioritario rivestito dal Museo di Firenze nel campo antropologico: «So benissimo che egli (L. Pigorini) affermerà che l'etnologia dei popoli selvaggi è necessaria all'introduzione della paleontologia; ma noi gli risponderemo che antropologia senza etnologia è parola vuota di senso».

Il Pigorini risponde il 19 marzo dello stesso anno in una lettera aperta indirizzata al Mantegazza e comparsa su il «Diritto»: «Il cultore della paleontologia segue nelle sue indagini il metodo del geologo, che trova nel presente l'immagine del passato. Per intendere le prime fasi della civiltà nostra, importa indagare come esse si svolgano fra le popolazioni che trovansi tuttora sui primi gradini della scala, e sono appunto i selvaggi, sono precisamente le collezioni delle opere loro, è il quadro dei loro costumi che può metterci sulla strada».

D'altra parte il principio della comparazione delle civiltà antiche con quelle dei popoli primitivi contemporanei, che rispecchiano nel loro modo di vivere stadi culturali che anche le popolazioni più civili hanno necessariamente percorso, costituisce uno dei capisaldi metodici della disciplina paleontologica⁽¹⁰⁾. Questo stesso assunto guidò il Thomsen nel 1841 all'ordinamento del Museo di Copenhagen e in seguito, sulla via indicata dallo studioso danese, molti altri ne sorsero in tutta Europa. Il Pigorini stesso, in diverse occasioni si diffonde ad illustrare tale criterio di accorpamento: «Una seconda classe del nostro museo preistorico dovrebbe comporsi con gli specimen in originale o in facsimile, di quanto nelle tre età della pietra del bronzo e del ferro operarono i primitivi abitatori non solo del resto di Europa, ma possibilmente d'ogni paese d'oltremare. Se gli è vero, come par si debba ritenere, che l'età della pietra debba corrispondere allo stato di vita selvaggio e rappresenta l'infanzia dell'umanità, che tutti i popoli sono o furono dapprima selvaggi, e che in ognuno di essi indipendentemente dai luoghi e dai tempi si palesò di una stessa maniera il lume dell'intelletto una collezione comparata degli oggetti di quell'età, fatta per ogni popolo e per ogni paese, deve contenere le prove di questa assoluta identità di usi e costumi fra una famiglia e l'altra durante la loro infanzia»⁽¹¹⁾.

Il Mantegazza riprende la polemica l'anno successivo, dalle pagine della rivista «Nuova Antologia», che ospitava contributi di personaggi molto in vista della classe dirigente e che fin dalla sua fondazione avvenuta nel 1866, aveva dedicato grande spazio al dibattito sulla scuola, sull'Università e ai temi della salvaguardia del patrimonio archeologico ed artistico della nazione⁽¹²⁾.

Il Mantegazza sembra però abbandonare le di-

squisizioni più strettamente disciplinari, per riportare la polemica, sempre veemente, nell'ambito del difficile rapporto centralismo-decentramento che appare come uno dei principali nodi politici degli anni immediatamente post-unitari⁽¹³⁾. Così si esprime il Mantegazza: «Alcuni fra i più sinceri avvocati d'ogni altro decentramento sostengono la necessità di un concentramento della scienza. Lasciamo pure, si dice, la direzione economica d'ogni Comune e d'ogni Provincia a chi vi ha le proprie radici, ... ma portiamo il grande cervello nella capitale, tutte le disperse energie, concentriamo in un sol luogo tutta quanta la sapienza, i migliori laboratorii, le più alte officine del pensiero... Si voleva cioè avere in Roma tutti i professori deputati, e così si sarebbe avuto in una volta sola una scienza politica e una politica scientifica... e si sarebbe potuto con poche fila governare dal centro i più riposti e lontani nervi della periferia nazionale... Alcuni poi fra quelli che accettarono, sono stati bastevoli per dimostrarci quanto strano sia il connubio fra la scienza e la politica; dacché organizzarono combriccole potenti, che minacciarono di governare tirannicamente tutta l'Italia scientifica, da una specie di Vaticano infallibile, in cui si disponeva di tutto il grande congegno, che ha la prima forza motrice nel Palazzo della Minerva. Riuscito vano il tentativo di porta-



Algero Cantini - Autoritratto, 1916.

re a Roma tutti i marescialli della scienza, si tentò di portarvi tutto il materiale di guerra e si votarono somme enormi per i laboratori romani e con inviti che erano comandi, si spogliarono Musei provinciali per fare un Museo unico e massimo. Portiamo dunque — conclude il Mantegazza — la sottile corrente del nostro bilancio là dove è disposto il terreno per dare il frutto del pensiero nazionale, e non vagheggiamo il sogno arcadico di una Università modello, dove professori, senatori, deputati e grandi dignitari dello Stato farebbero della politica il loro pane quotidiano, dando alla cattedra le briciole più minute del loro tempo e della loro attività⁽¹⁴⁾».

Gli stessi musei locali non furono per nulla sensibili a tale politica accentrante, valga per tutti l'esempio del Museo Civico di Modena. Infatti la sezione delle terremare del Museo Pigorini fu inizialmente realizzata con i materiali provenienti dal Museo di Parma, ove il Pigorini era stato per lungo tempo direttore, e Reggio Emilia. Per il territorio modenese la documentazione è limitata ad alcuni manufatti, doni personali del Coppi e del Crespellani⁽¹⁵⁾.

Ed è forse a seguito di queste vivaci reazioni che, in un articolo di circa dieci anni dopo, il Pigorini, riprendendo il tema della necessità delle comparazioni, puntualizza la «collaborazione» richiesta ai musei locali: «... sia disposto che il Museo preistorico di Roma abbia un saggio delle duplicazioni. Gli scavi intrapresi col pubblico denaro, nessuno vorrà dubitarne, devono avere per fine l'incremento dei musei locali, perché nulla è più dannoso agli studi archeologici che il trasportare i monumenti fuori dal territorio nel quale si rinvennero, ma vi hanno molti casi in cui il medesimo fatto si ripete centinaia di volte come ad esempio nelle necropoli. Ove le tombe simili si conservino tutte quante nello stesso luogo riesce assai difficile di disporle come si conviene: l'una anzi è spesso di ingombro all'altra, quando non sia necessario di sottrarne parte alla vista del pubblico. Mandarne la serie tipica alle collezioni paleontologiche della capitale, vorrebbe dire mettere a profitto degli studiosi ciò che è soverchio nei musei delle provincie...in Roma le civiltà stesse sarebbero poste l'una al confronto dell'altra e tutte insieme porrebbero piena l'immagine di quello che fu nei vari periodi primitivi l'intera penisola⁽¹⁶⁾».

Maria Luigia Pagliani

Note

1. L. Pigorini, *Il Museo Nazionale Preistorico ed Etnografico di Roma*, Nuova Antologia, 1891, pp. 596-617, part. p. 596.

2. Lettera di Luigi Pigorini a Ruggiero Bonghi in E. Bassani, *Origini del Museo Preistorico Etnografico «Luigi Pigorini» di Roma*, Belfagor, XXXII, 1977, pp. 445-485, part. p. 446.

3. M.L. Pagliani, *L'archeologia italiana nella seconda metà dell'Ottocento e la formazione del metodo morelliano*, Atti Convegno Morelli, in c.d.s.

4. A. Baldini, *Materiali per una storia del Museo Civico di Modena*, Prospettiva, 23, 1980, pp. 45-58, part. p. 49.

5. R. Bonghi, Collegio Romano, La Biblioteca Vittorio Emanuele e i Musei. Discorso inaugurale, Roma 1876, pp. 9-10. Il Museo peraltro allestito in fretta e con scarsi mezzi iniziali non doveva proporre una immagine particolarmente accattivante, almeno secondo i resoconti della stampa: «All'ingresso si era dato ordine di non lasciare entrare nessuno prima del principe Umberto. Non sappiamo a quale scopo, ma certo, se ve ne era uno, sarà stato quello di fargli avere per il primo la sorpresa di vedere delle vetrine vuote» (La Voce della Verità, 16 marzo 1876).

6. Cfr. nota 2, part. p. 448.

7. R. Bonghi, Relazione fatta a S.M. dal Ministro della Pubblica Istruzione il 29 luglio 1875 sul R.D. che istituisce un Museo preistorico, un Museo italico e un Museo lapidario in Roma, in Collezione Celerifera delle Leggi, dei decreti e delle istruzioni circolari dell'anno 1875 ed anteriori, LIV, 1875, pp. 911-915, part. p. 914.

8. E. Regalia, *Il Museo nazionale d'Antropologia di Firenze*, Archivio per l'Antropologia e l'etnografia, XXXI, 1901, pp. 9-18.

9. Il 12 marzo 1875 era comparso sempre su «La Nazione» un articolo senza firma di analogo argomento.

10. M. Desittere, *Contributo alla storia della paleontologia italiana*, in Dalla stanza delle antichità al Museo Civico, c.d.m., Bologna 1984, pp. 61-85.

11. Archivio Generale dello Stato, Roma, Arch. P. I., Dir. gen. AA.BB.AA. 1860-1890; L. Pigorini, *Il Museo Preistorico ed Etnografico di Roma*, Nuova Antologia, Agosto 1891, pp. 596-617.

12. M.L. Pagliani, *Studi archeologici e problemi di tutela nell'Italia postunitaria: 1864-1876*, Miscellanea di Studi Archeologici e di Antichità II, 1986, pp. 1-22.

13. Ad esempio, stesso tipo di problemi toccava il settore della sanità e la composizione e il ruolo del Consiglio nazionale della Sanità.

14. P. Mantegazza, *L'accentramento della scienza in Italia*, Nuova Antologia, gennaio 1878, pp. 367-370.

15. A. Baldini, op. cit., part. p. 50; L. Pigorini, *Il Museo nazionale preistorico ed etnografico*, *Bullettino di paleontologia Italiana*, II, 1876, pp. 33-38, part. p. 37.

16. L. Pigorini, *Il Museo*, loc. cit., part. p. 602.

Testimonianze sulla ceramica sestese

L'Istituto Ernesto Ragionieri, in collaborazione con l'Amministrazione Comunale, sta conducendo una vasta operazione di ricerca sull'industria ceramica locale. Tale ricerca comprende, oltre al censimento degli archivi aziendali, la raccolta delle testimonianze dei lavoratori di quel settore.

La formulazione dell'ipotesi che la città di Sesto Fiorentino conservi ancora, nonostante il suo inglobamento in una vasta area metropolitana, caratteri culturali propri, derivanti anche da quella attività, e in un certo senso un'identità di paese, è stata una delle motivazioni che hanno sollecitato il progetto di ricerca sull'industria ceramica nella sua globalità.

L'esigenza di approfondire gli aspetti di rilevanza economico-sociale di un settore produttivo si è coniugata all'esigenza di documentare una cultura materiale nel suo trasformarsi sotto la spinta delle innovazioni tecnologiche. Nell'ambito di un progetto teso al recupero, oltre che dei documenti scritti, degli oggetti e cioè dei prodotti della ceramica Sestese, non poteva mancare la voce dei soggetti che in qualità di «produttori» hanno dato vita a quella attività industriale.

Anche in Italia, negli ultimi quindici anni, un numero crescente di storici sociali ha fatto ricorso alle fonti orali sviluppando interessanti intrecci con altre fonti di archivio, diciamo così, tradizionali.

In questo filone di ricerca le settantacinque interviste da noi curate hanno lo scopo di ricostruire le biografie di quelle persone che furono, per un periodo più o meno lungo della loro vita, impegnate nel lavoro della ceramica (il censimento della popolazione del 1936 ci ha consentito di rintracciare tutti coloro che a quella data erano occupati nel settore). L'utilizzazione di queste biografie, registrate su nastri magnetici, come nuove fonti storiografiche, non si è resa necessaria esclusivamente perché certe informazioni non erano altrimenti reperibili, ma in quanto la «soggettività» dei testimoni è balzata al centro della ricerca storica.

Con il termine di «soggettività» si fa riferimento

a quella complessa gamma di attività simboliche che racchiudono aspetti conoscitivi, culturali e psicologici, espressa da individui e da gruppi, all'interno di una data comunità.

Rispetto ad altri termini impiegati per indicare che cosa consente di cogliere una testimonianza, e cioè: «mentalità», «cultura», «visione del mondo», «ideologia», il termine soggettività ha il vantaggio di includere due poli di significati. Questi due poli si esplicano da una parte nei comportamenti, negli atteggiamenti, nel linguaggio; dall'altra parte nella consapevolezza con le sue varie espressioni (identità, coscienza critica, coscienza di classe).

Il metodo biografico è stato ritenuto valido per più motivi, uno dei quali è dato dal fatto che restituisce, attraverso il vissuto di un universo individuale, la qualità della vita, i bisogni, i desideri e i progetti che contraddistinguono un'epoca ed un tipo di società. Un altro motivo consiste nel fatto che la storia viene raccontata dalle parole e dalle espressioni di una persona che difficilmente avrebbe potuto parlare di se stessa attraverso lo strumento della scrittura.

La ricostruzione di eventi accaduti nel passato, al cui centro si è trovato il narratore, avviene alla luce dell'esperienza successiva al momento in cui quegli eventi si produssero: perciò il senso complessivo del racconto non sarà la semplice ricostruzione di quegli avvenimenti, quanto il senso che essi hanno assunto, per chi li racconta, nel presente, al momento dell'intervista. Ma il documento che ci siamo proposti di raccogliere intende recuperare proprio alcune di quelle innumerevoli versioni dei fatti, per evidenziare le varie facce dell'intreccio fra storia degli eventi generali e quotidianità delle classi subalterne. Il tipo di storie di vita che abbiamo teso a ricostruire hanno visto per protagonisti quei narratori che, come abbiamo detto, è stato possibile rintracciare dal censimento del 1936. Il valore di queste ricostruzioni esistenziali consiste nel mostrare come, attraverso il percorso di vita di uno o più individui, «è andata veramente la storia»: cioè

nel mostrare come gli individui hanno scelto, cosa hanno scelto, come sono stati trasformati dagli avvenimenti circostanti e dalle loro stesse scelte. L'oggetto della ricerca è la storia della vita di quel dato individuo inserito nel contesto familiare, residenziale e lavorativo, e a tale fine la fonte da utilizzare è il racconto che quell'individuo ne dà. La scoperta di come e quanto la storia raccontata si discosti dall'effettivo percorso di vita servirà a capire di più la reale identità del parlante. Un primo intreccio potrà consistere in un confronto all'interno di uno stesso testo autobiografico; un altro possibile confronto potrà essere effettuato con i testi autobiografici dei componenti di uno stesso gruppo di lavoratori.

Gli spunti di riflessione sono molti e occorrerà dunque un attento lavoro di «ricucitura», di valutazione delle singole testimonianze, di confronto con i documenti scritti. In questo articolo, dato anche il poco spazio a nostra disposizione, ci limiteremo a riportare soltanto alcune suggestioni, immagini, interrogativi.

La nostra ricerca si è incentrata in primo luogo sui lavoratori impiegati nelle aziende extra Ginori, è stato comunque inevitabile intervistare anche coloro che hanno lavorato nella Manifattura di Doccia, dato che questa grande fabbrica di porcellana raccoglieva la quasi totalità della manodopera fra gli abitanti di Sesto.



Pittori della ceramica «La Rondinella», 1961.

La manodopera più qualificata (pittori, modellatori, impiegati, ecc...) risiedeva in parte nelle immediate vicinanze della fabbrica stessa, nel quartiere di Colonnata, in case che la Richard-Ginori aveva fatto costruire per i propri dipendenti. Gli altri, che ricoprivano le più diverse mansioni, (calcatore, fornaciaio, foggiatore, arrotatore, ecc...) arrivavano a Doccia a piedi o in bicicletta da tutta Sesto, e nel ricordo di tanti intervistati rimangono le immagini dell'affollarsi di uomini e donne su per il «viottolone» fino ai cancelli della fabbrica e il suono acuto della sirena che scandiva l'inizio e la fine della giornata lavorativa, che chiamava a raccolta gli operai in particolari occasioni.

Essere assunti dalla manifattura di Doccia significava in primo luogo la sicurezza economica (o almeno la speranza di un lavoro sicuro) e in particolare per le donne e per i più giovani, entrati in fabbrica adolescenti, la possibilità di portare un aiuto determinante al bilancio familiare. Eppure tanti sapevano bene che lavorare a Doccia significava anche rischiare di ammalarsi di una malattia che aveva portato e continuava a portare il lutto in tante famiglie di Sesto: la silicosi. Ma il bisogno di lavoro non consentiva il più delle volte di scegliere.

La diversa personalità, il differente percorso di vita di ognuno, che influenzano sempre il modo di porsi di fronte all'intervistatore, si riflettono pure nelle risposte date sulla disciplina e sul cottimo, aspetti rilevanti dell'organizzazione del lavoro a Doccia.

Se è infatti probabile, ma andrà comunque verificato, che la disciplina a Doccia fosse applicata più o meno rigidamente nei vari reparti e fosse quindi meno pressante nei reparti che richiedevano manodopera più qualificata, come pure che si intensificasse nel corso degli anni '30, è d'altra parte certo che la visione soggettiva del proprio passato ha provocato risposte contrastanti. Così alcuni ricordano la vita in fabbrica come sottoposta ad una serie di asfissianti divieti ed obblighi (ad esempio il divieto di mangiare durante il lavoro o l'obbligo di chiedere la chiave del gabinetto ecc.) di multe e di rimproveri; altri tendono invece a smorzare questi aspetti, senza negarli del tutto, e a mettere in evidenza la propria capacità di adattamento. Anche il cottimo, ricordato da alcuni solo come sfruttamento dell'operaio per l'esclusivo profitto padronale, viene da altri, in un certo senso, rivalutato come possibilità di far valere una maggiore sveltezza o bravura nel lavoro.

Comunque l'orgoglio per il proprio lavoro, per la capacità, l'attenzione e la cura riposte nello svolgimento dei propri compiti, traspaiono un po' da tutte le interviste; non solo da quelle di ex lavoratori di Doccia (a dispetto della disciplina, del cottimo e delle multe), ma anche da quelle di chi ha la-

vorato nelle piccole manifatture ceramiche (ad es. la Fantechi, la Saca, la Del Vivo, la Ciulli ed altre ancora). Manifatture minori rispetto al colosso Richard-Ginori, ma sempre importanti nell'economia del paese.

Anche in queste manifatture si sono inoltre formati tanti di coloro che, nell'immediato dopoguerra, rischiarono il proprio lavoro e i pochi soldi di cui disponevano per aprire una «fabbrichetta» in locali di fortuna, iniziando così la carriera di «imprenditori».

Dalle interviste emerge quindi il mondo variegato delle manifatture ceramiche Sestesi, sia nel periodo precedente la Seconda Guerra Mondiale, segnato profondamente dalla crisi del 1929, sia nel dopoguerra con il moltiplicarsi di una miriade di industrie e laboratori artigianali di ceramica. Una crescita, quest'ultima, iniziata già nel 1946, '47 e intensificatasi con i licenziamenti e la successiva chiusura di Doccia negli anni '50.

Una prima considerazione che possiamo azzardare, in base alle interviste raccolte, (solo un'ipotesi perché, come abbiamo già detto, occorrerà un attento lavoro di verifica) sull'espansione della ceramica Sestese e sulla sua successiva crisi, è che questo sviluppo impetuoso si sia basato essenzialmente sull'elevarsi dei livelli di produzione attraverso un intenso autosfruttamento. In seguito è probabilmente mancata la capacità o la possibilità, per la maggior parte, di compiere il salto verso l'organizzazione del lavoro su scala industriale più ampia, più moderna, di individuare un «marchio» di qualità che potesse contraddistinguere e caratterizzare la produzione Sestese: in poche parole è mancato il salto verso l'imprenditorialità vera e propria.

Dalle interviste emerge infatti che esisteva spesso una forte concorrenza fra le varie aziende che, per questo motivo, offrivano al mercato prodotti sempre più dequalificati e a prezzi sempre più ribassati.

Le storie di vita raccolte sono ricche di molti altri spunti di riflessione, sul periodo del fascismo, ad esempio, o sulla Seconda Guerra Mondiale, sulla lotta partigiana. Ci restituiscono tante immagini della Sesto degli anni '20 e '30, delle feste di paese; riportano in vita emozioni lontane, un modo forse scomparso di vivere i rapporti col vicinato, l'amizizia, gli affetti.

L'atteggiamento dei nostri interlocutori nel rievocare la caduta del fascismo e l'immediato dopoguerra ci fanno rivivere il senso di liberazione che allora provarono. La successiva voglia di protagonismo ci indica come le tante energie individuali, sopite fino ad allora dal regime totalitario, si rimettano in moto con grandi aspettative; come si affermi una nuova determinazione ad essere finalmente

cittadini a pieno titolo e a far valere bisogni e rivendicazioni.

Un capitolo a parte spetterebbe poi all'analisi degli avvenimenti degli anni '50: i licenziamenti degli operai di Doccia e le lotte contro questi licenziamenti, lotte che spesso coinvolsero larga parte dell'intero paese, il trasferimento di parte delle maestranze nel nuovo stabilimento, la chiusura di Doccia.

Lo sviluppo successivo del nostro lavoro sarà una sistematica rilettura del materiale raccolto, rilettura che si espliciterà attraverso ulteriori chiavi di lettura, oltre a quelle che abbiamo fin qui delineato.

*Gianna Bandini
Andrea Grifoni*



Algero Cantini - Trecciaiole, 1922.

Noterelle sul Rimaggio

Arturo Villoresi, collezionista e studioso di storia locale, riporta in due sue pubblicazioni ⁽¹⁾ una notizia riguardante il torrente Rimaggio: questo nostro corso d'acqua sarebbe stato citato dal Firenzuola in una sua novella e più precisamente in quella de *La volpe e il leone*. Questa favola altro non è che un apologo inserito nelle più ampie pagine de *La prima veste de' discorsi degli animali*, scritto dal Firenzuola nel 1541 durante il periodo in cui egli abitò a Prato.

Letterato e scrittore, Agnolo Firenzuola nacque nel 1493 nella cittadina che ancora oggi porta il suo nome. Fattosi monaco vallombrosano divenne procuratore dell'ordine presso la curia pontificia e visse a lungo fra Firenze e Roma. Sotto il papato di Clemente VII si dedicò interamente alle lettere, conducendo però anche una vita mondana e assai libera.

Alla morte di quest'ultimo tornò definitivamente in Toscana per risiedere stabilmente a Prato, città che amò particolarmente e di cui scrisse in versi e in prosa con l'ardore di un innamorato, come nel caso dei *Discorsi della bellezza delle donne*, dedicati appunto alle sue concittadine pratesi. La sua prosa discorsiva e spedita non ha niente di sfrontato o di perverso e riesce a trasformare nel più candido sorriso l'oscenità e le situazioni imbarazzanti che spesso ritroviamo nei suoi scritti. Morì nel 1543, due anni dopo aver scritto *La prima veste de' discorsi degli animali*, forse la più perfetta, di lingua e di stile, delle sue opere.

«Alloggiava un certo leone sopra le alpestre montagne di Rimaggio, che sono poco dopo le mura della nobil città di Sofignano; alle radici delle quali vi aveva una bellissima fontana, e in quel tempo per tutte le ville vicine non si trovava altra acqua, dove gli animali del paese si potessero trar la sete».

Inizia così l'apologo de *La volpe e il leone*, la cui morale è nota un po' a tutti per l'esaltazione dell'astuzia, trionfatrice su chi, sia pur forte e potente, è privo però d'intelligenza. Ma non è questo che ci interessa sottolineare, quanto l'ambientazione del-

la favola in un paesaggio dai toponimi prettamente toscani.

Il Firenzuola trasse probabilmente spunto per scrivere *La prima veste de' discorsi degli animali* da una versione spagnola ⁽²⁾ del *Panciatantra*, antichissima raccolta indiana di favole e novelle. Nel cinquecento si usava infatti rinnovare nello spirito e nella forma antichi testi per adattarli ai tempi nuovi. Così lo scrittore si ispirò a quei motivi popolari, trasferendo gli animali dal *Panciatantra* in villaggi e luoghi, quasi tutti situati nelle immediate vicinanze di Prato ed a lui ben noti. A queste considerazioni, che convalidano l'ipotesi secondo cui il Rimaggio citato dal Firenzuola sia proprio quello sestese, se ne possono aggiungere poi altre, e cioè: non esistono altri toponimi simili nella zona del pratese, almeno consultando il Repetti e lo Zuccagni Orlandini ⁽³⁾, e che, quasi sicuramente, andando da Prato a Firenze per la via di Sesto, che era allora la più facile e battuta, egli si sarà trovato di certo ad attraversare il nostro torrente, probabilmente in uno dei suoi ricorrenti momenti di piena, tale da lasciargliene il ricordo.

Resta comunque il dubbio di come non vi sia una corrispondenza di vicinanza fra il Rimaggio e Sofignano, scorrendo l'uno dalle pendici di Monte Morello in territorio sestese mentre l'altro è una frazioncina del comune di Prato, situata sul fianco occidentale della Calvana in Val di Bisenzio. Occorre però tenere presente che il Firenzuola usò la sua fertile e scaltrita fantasia per la creazione di una geografia locale fatta tutta d'invenzione e percorsa da un sottile tono d'ironia, come nel caso della già citata *nobil città di Sofignano* che nel cinquecento doveva essere poco più che un borgo di montagna abitato da pastori e contadini.

Infine, a definitiva e importante conferma di questa tesi, ci sono da riportare altri autorevoli pareri. Probabilmente consultati in precedenza dal Villoresi, anche un critico letterario come il Fatini e il poeta Giosuè Carducci affermano che il torrente a cui fa riferimento il Firenzuola sia davvero il Ri-

maggio che scorre nel territorio di Sesto. A questo proposito riportiamo per intero ciò che scrisse proprio il Carducci, forse uno dei più attenti estimatori dell'opera del Firenzuola, in una nota di commento a *La volpe e il leone* (4):

«*Rimaggio (Rio Maggiore): è nome assai sparso in Toscana; qui pare indichi un rio che scende dal Monte Morello, traversa la strada provinciale di Firenze a Sesto e a Prato per finire nel Bisenzio*».

Un'altra curiosità che ci riserba il Rimaggio viene da un Bando granducale, recentemente rintracciato, che proibiva la pesca nelle acque del torrente. La sua lettura fornisce alcune informazioni sul fiume, le località che attraversa nonché altre interessanti notizie sul modo di amministrare la giustizia nel 1615, anno in cui il Bando fu emanato.

BANDO ET. PROHIBITIONE

Del Pescare nel Fiume di Rimaggio nella
Podesteria di Sesto Vicariato
di Scarperia

Publicato questo di 20 di Nouembre 1615.



IN FIRENZE

Appresso gli Heredi di Cristofano Mariscotti

Frontespizio del Bando Granducale sul Rimaggio.

Il Serenissimo Granduca di Toscana, e Per Sua Altezza Serenissima e di suo espresso Comandamento gli Spettabili e Degnissimi Sig. Otto di Balìa della Città di Firenze, fanno pubblicamente Bandire, e comandare a qualsivoglia Persona di qualsivoglia stato, grado, o condizione, anche Privilegiata e della quale si dovesse fare particolare, ed espressa menzione, che non ardisca ne presuma in alcun modo, di Pescare, o fare pescare con qualsivoglia Strumento, o Rete anche con la Canna con l'Amo, ed anche con le mani nel fiume di Rimaggio nella Podesteria di Sesto Vicariato di Scarperia destinato per

conservarvi Trote per servizio della prefata Serenissima Altezza, cominciando dal luogo detto Traseppi, e va per a Terra alla volta di Lonciano, e seguita alla volta delle Catese, e va alla volta di Sesto, sotto pena a chi al presente bando, e proibizione contravviene in qualsivoglia modo come e detto di scudi venticinque d'oro tratti 2 di Fune, e dell'arbitrio fino alla Galera inclusa, salva ogni maggior pena a chi desse Galla di Levante Calcina, e altre simili pessime materie, da pigliar avvelenare, e ammazzare pesci, come per il bando Generale sopra Cacce, Pesche, e Uccellazione Pubblicato il 17 di Settembre 1612 Avendosi per espressa nel presente Bando ogni particolarità contenuta in quello per tutto quel che riguarda proibizione di Pesche, e come se la presente proibizione nel soprascritto fiume fosse compresa nel Bando suddetto, Dichiarando, che anche di queste trasgressioni la Cognizione e Giurisdizione sia e s'intenda esser solamente del Magistrato loro, più attua a tutti gli altri Magistrati Giudici, e Rettori della città di Firenze, e suo Dominio con l'applicazione delle pene pecuniarie nel modo e forma, di che in detto Bando Generale del 1612.

Comandando di tutto l'inviolabile osservanza, la quale sia tenuta in vigilare, e attendere con ogni accuratezza, oltre gli altri famigli, e esecutori la Guardia che tempo per tempo sarà a Castello con l'obbligo e facoltà solite aversi per le altre Guardie, e tutto in miglior modo Mandantes ec.

*Giuseppe Fornaci Cancelliere di Mandamento
Bandito per me Santi catelani il di 20 di Novembre
1615*

A parte il modo e la forma con cui è stato redatto questo Bando, che un po' ci ricorda l'Azzeccagarburgli di manzoniana memoria, è interessante constatare come il Rimaggio fosse allora una riserva di pesca del Granduca Cosimo II de' Medici, il quale, come scrive Emanuele Repetti, «*tenne una corte fastosa, moltiplicò le cacce e le pesche riservate nelle RR Bandite, e nel 1619 cominciò a concederle anche ai gentiluomini con grave danno dell'agricoltura*» (5).

Cosimo II fu personaggio d'indole pacifica, successe al padre Ferdinando I a 19 anni e regnò dal 1609 al febbraio del 1621. Di carattere un po' melanconico, afflitto da vari malanni che poco gli consentirono di partecipare assieme alla corte a feste, balli e battute di caccia, morì a seguito di una tubercolosi che lo portò alla tomba a soli 31 anni.

Ci pensarono però i suoi fratelli a sfruttare anche in seguito i benefici di questo Bando granducale, infatti sia Lorenzo (1599-1647) che il cardinale Carlo de' Medici (1596-1666) amarono talmente i viaggi, la buona cucina, le cacce e la pesca che assai spesso si ritrovarono in allegre brigate nelle vil-

le di Careggi e di Castello. Il cardinale Carlo de' Medici poi, amante più delle delizie della vita terrena che non di quella spirituale, fece addirittura di Castello la sua residenza prediletta, viste le ampie opportunità che gli offriva quel territorio per le sue escursioni venatorie e forse anche per la squisitezza di quelle trote che il Rimaggio riservava alla sua raffinata cucina, la quale lo portò ben presto a soffrire di una fastidiosissima gotta che lo perseguitò per tutta la vita.

Andrea Ballini

Note

1. Arturo Villoresi - *Colonnata (monografia)* - Firenze, Tip. Coppini 1949.

Arturo Villoresi - *Sesto Fiorentino, notizie di storia, geografia, arte* Sesto F., Biblioteca Pubblica 1988.

2. Francesco Flamini - *Il Cinquecento* - Milano, Vallardi. «Si tratta dell'*Exemplario contra los enganos y peligros del mundo* stampato nel 1493 a Saragozza. La fortuna del *Panciatantra* in occidente s'inizia col *Directorium humanae vitae* di Giovanni da Capua, compilato nella seconda metà del Duecento da una versione ebraica e stampato la prima volta nel 1480. Da qui fu tratto l'*Exemplario*».

3. Emanuele Repetti - *Dizionario geografico, fisico, storico della Toscana* - Firenze, Mazzoni 1846.

Attilio Zuccagni Orlandini - *Atlante geografico, fisico e storico del Granducato di Toscana* - Firenze, Stamperia Granducale 1832.

4. Si veda il glossarietto delle *Novelle* di A. Firenzuola a cura di A. Seroni, ed. Bompiani.

5. Emanuele Repetti - *Compendio storico della città di Firenze* - Firenze, Tip. Tofani 1849.



Algero Cantini - *La Palanquilla presso Colonnata, 1970.*

Strumenti e programmi per un intervento editoriale nelle scuole

Lo sforzo generale di divulgazione che viene compiuto a partire dalla fine degli anni Sessanta, ha portato ad un'informazione generica su quanto la scienza e la tecnologia va conquistando. Un simile atteggiamento intellettuale, ovviamente utile e sostanzialmente giovane per ciò che riguarda la nostra tradizione culturale, non è però stato accompagnato ad una riorganizzazione concreta e strutturale del curriculum degli studi a livello scolastico nel paese. In una parola lo sviluppo scientifico e tecnico ha seguito una sua strada a cui non si è affiancato un sistema scolastico in grado di far divenire cognizioni le nuove acquisizioni: tutto ciò quando si richiedevano livelli di scolarità qualificata sempre più ampi.

Con questo non si vuol dire certo che la scuola si deve adeguare subito a tutti i venti che attraversano la ricerca, ma certamente non è stato compiuto alcun passo affinché dalla divulgazione da mass-media si possa essere entrati in una divulgazione che dia un minimo di base cognitiva «scientifica». La pagina scientifica, che solo da qualche tempo è inserita nei quotidiani o nella stessa TV, ha certamente il suo portato culturale, ma cade su un terreno privo di qualsiasi preparazione ad accogliere un simile seme.

Naturalmente si accrescono sempre di più le curiosità individuali ad approfondire e conoscere quanto si va maturando nel mondo della ricerca e dello sviluppo scientifico, ma siamo, almeno in Italia, ben lontani dall'uscire da una sorta di autodidattismo talvolta scoordinato e, comunque, sempre poco efficace sul piano della profonda conoscenza scientifica.

C'è poi un altro elemento da evidenziare: la continua confusione che viene attuata tra «scienza» e «tecnologia». È frequente il caso in cui ciò che è pura e semplice applicazione di strumenti tecnologici venga scambiata per conoscenza scientifica.

È emblematica la confusione che balza continuamente agli occhi tra «informatica» e uso del computer. Viene quindi ovvio considerare come l'atteg-

giamento divulgativo, al di là dei validi sforzi compiuti, debba avere un nuovo senso e una griglia di caduta predisposta dall'educazione di base. Saper usare un computer per servizi non è certo conoscenza di fenomeni e loro implicazione nello sviluppo culturale della società.

Si attende quindi dalla scuola un atteggiamento più costruttivo in questo senso. È indubbiamente ovvio dire che la scuola non è adeguata alla realtà che viviamo, ma anche la ricerca dell'adeguamento non si può attendere dall'alto, deve partire dalla scuola stessa e dagli strumenti di cui si deve fornire perché ciò avvenga.

Sembra ovvio dire che esiste un sistema scolastico rigido e poco duttile, chiuso alle novità, difficile a recepire quanto avviene. La stessa struttura: i vari licei e istituti tecnici, riflettono di un sistema scolastico adatto ad uno sviluppo sociale quasi pre-industriale.

Senza indagare sulla funzione dei licei, che per loro natura sono il braccio operativo per la formazione del gruppo dirigente che oramai non ha più nessun connotato di identificazione con la società (i disoccupati a tutti i livelli si contano proprio tra quanti hanno frequentato licei o istituti magistrali) e tralasciando l'Università che ha un suo percorso particolare spesso altamente divaricato tra varie università e facoltà; resta da vedere quale sforzo viene compiuto per la creazione di tecnici qualificati e operativi. Su questo terreno va visto quanto più o meno fanno le istituzioni e quanto viene compiuto sul terreno dello spontaneismo organizzativo di ogni scuola, anzi di ogni istituto sullo stesso territorio. E questo a sua volta si lega con la preparazione degli stessi insegnanti.

Proprio sul terreno dell'organizzazione degli istituti e sulle scelte degli organi democratici di gestione della scuola, la confusione tra «scienza» e «tecnologia» è evidentissima. Si motiva sempre più l'acquisto di un computer come spesa per aggiornamento scientifico e non si tiene conto che spesso nella stessa scuola non ci sono insegnanti idonei all'uso

e alla funzione della macchina. Anche la presenza di computer nella scuola è un problema che ripropone in maniera drammatica la preparazione degli stessi insegnanti. Il dilemma, in sostanza, tra strumenti e uso valido per una preparazione scientifica degli allievi passa proprio attraverso la qualificazione finalizzata degli stessi insegnanti.

Su questo terreno, si può dire, si misura la capacità dei governi a progettare la scuola in un divenire, a farla uscire dalla statica sclerosi a cui sembra condannata.

Va detto anche che c'è tutto un sistema industriale che si sta attrezzando a produrre oggetti che possano essere strumenti validi per la preparazione di tecnici qualificati. Certamente non si sogna una scuola da dove possano uscire solo tecnici bravi nell'applicazione di quanto imparato, si vuole anzi un centro educativo polivalente in cui però ai fini culturali tradizionali si possano affiancare insegnamenti tecnici validi a inserire subito il giovane nel ciclo produttivo.

Uno dei sistemi industriali sensibili a tale problematica è proprio l'editoria e, nella fattispecie, l'editoria scolastica. Ma cosa vien fatto? Cosa è proposto?

L'editore che ha sempre lavorato affinché nella scuola divenga conoscenza elementare la nuova ricerca scientifica, si è trovato di fronte al grosso dilemma: come rendere accessibile la nuova scienza. Molti tentativi sono stati fatti e ancora molti altri ne verranno fatti: dal tradizionale libro che dà le basi elementari dell'informatica, al video-disco più sofisticato per rendere più accessibile a tutti la storia dell'arte.

L'intervento comunque di per sé è stato agevolato dal fatto che l'editore scolastico già operava nella scuola, ne ha visto il cambiamento, ha tentato di recepirlo, ha proposto strumenti. Naturalmente gli strumenti hanno sempre avuto a che fare con la tradizione dei libri, cioè di quell'insieme di supporti cartacei con una serie di informazioni stampate sopra.

I testi di informatica, di una tematica per gli informatici, di sistemi e automazione, di disegno elettrico e elettronico, si sono susseguiti e tutti ogni volta hanno privilegiato questo o quel punto delle materie di insegnamento. In sostanza è venuto fuori che, finché non sono definite le materie di intervento, la proposta editoriale non può essere che vaga, generica e onnicomprensiva. In pratica si vive ancora una fase in cui tutto può rientrare in un insegnamento specifico. Inoltre va detto anche che la produzione di simili testi, anche se compiuta con strumenti aggiornati (computer definiti con programmi editoriali ampi) è sempre lunga e quindi costosa: pertanto proprio questi libri che si dovrebbero rivolgere ad un pubblico tendente a qualificarsi su-

bito per il mondo del lavoro, sono più cari e incompleti di altri.

Un altro problema è relativo al gruppo docente, che spesso si muove solo per sentito dire e con informazioni molto vaghe, per lo più derivate dai manuali-guida per l'uso di un calcolatore. Per un certo tempo si è addossato all'editore il compito di educare anche l'insegnante, per cui si bada più a creare testi che allettino i docenti anziché essere educativi, per l'oggi, per gli alunni e, per il domani, validi sul piano della consultazione.

Vanno coniugate insieme la necessità di rendere edotto il gruppo docente e il bisogno di spingere la curiosità del giovane ancora più a fondo.

Un discorso, per ora, a parte merita il video-disco che dovrebbe avere la funzione di allargare gli orizzonti e qualificare la ricerca non solo nelle materie tecniche, ma anche nelle scienze umane.

Questo discorso ci porterebbe automaticamente a vedere l'editoria sotto un'altra veste: non più operatore culturale, ma struttura-servizio per la nuova tecnologia e insieme struttura che usa la nuova tecnologia per più profondi interventi educativi.

È evidente allora che, senza pretendere grossi fatti rivoluzionari, la scuola (e il Ministero della Pubblica Istruzione, in questo caso) deve avere la volontà e la forza di dettare indirizzi e campi di ricerca ben chiari e definiti per le scuole (anche in relazione agli strumenti da usare) e per tutti coloro che per la scuola lavorano.

Pertanto la riproposizione di strumenti idonei a qualificare le forze che operano nella scuola, non può essere lasciata al caso o alla libera iniziativa, scaturita dalle leggi di mercato; ma deve rientrare in un quadro di proposte e riproposizione di programmazione educativa dei cittadini.

L'editoria perciò non può essere solo un servizio valido ad offrire strumenti sempre più aggiornati, benché l'applicazione delle nuove tecnologie è di per sé una via per gli abbattimenti dei costi di produzione: ma deve acquisire sempre più il ruolo di nuovo agente nella programmazione educativa.

Vincenzo Marzo

Scienza, cultura e scuola dell'obbligo

Spunti per una riflessione

A proposito del secolare contrasto tra cultura umanistica e cultura scientifica, si racconta che Goethe, di fronte alla teoria dell'arcobaleno di Cartesio e Newton, basata sulle riflessioni e rifrazioni dei raggi solari da parte delle minuscole goccioline di acqua che talvolta impregnano l'aria, manifestasse un profondo disprezzo, affermando che tale teoria «paralizzava il cuore della natura». In effetti, l'arcobaleno aveva sempre suscitato negli uomini sentimenti di stupore ed ammirazione; nella Bibbia è addirittura assunto come simbolo della riconciliazione dell'uomo con Dio. Ora invece, in cui tutto era ricondotto a semplici regole geometriche, il fenomeno subiva una intollerabile banalizzazione, o, almeno, così doveva pensarla Goethe.

Questo esempio illustra bene la natura del contrasto tra le due culture: l'arte vive di miti, suscita emozioni facendo emergere i misteri del mondo dal mare di banalità quotidiana, mentre la scienza tenta di togliere il mistero dalle cose, di ricondurre queste al di già noto, alla quotidianità. Il conflitto è dunque inevitabile dal momento che quel che per l'una è vitale l'altra cerca di distruggere.

Tuttavia questo ragionamento pecca di eccessiva schematizzazione. Infatti, anche la scienza non è del tutto pura razionalità come si potrebbe erroneamente credere. Una scoperta, dalla più banale a quella rivoluzionaria, è bensì sempre il frutto di una «folgorazione» che nasce nei meandri inesplorati dell'inconscio. Solo dopo segue un lavoro organizzato che ha lo scopo di rendere la scoperta intellegibile e verificabile. Quindi, l'aspetto di assoluta razionalità della scienza lo troviamo prevalentemente nella stesura finale dei risultati, durante la fase evolutiva il lavoro intuitivo, inconscio, è tutt'altro che secondario. Si può di conseguenza affermare che l'arte, nella sua funzione di stimolo della sensibilità umana, contribuisce ad arricchire anche la personalità scientifica.

Ma anche la scienza può influenzare positivamente l'arte, essa infatti, negli ultimi secoli, ha ampliato enormemente le nostre possibilità di percezione

della natura: ci ha fatto penetrare nel mondo atomico e subatomico, sondare gli spazi cosmici, osservare i raffinati meccanismi chimici che stanno alla base della vita; perfino sul problema dei problemi, quello del funzionamento del cervello, stanno affiorando idee assai interessanti. Ebbene, l'arte potrebbe adeguatamente utilizzare queste conoscenze per ampliare le proprie possibilità espressive.

Mi chiedo allora: sarebbe possibile, e auspicabile, per il futuro, un nuovo umanesimo in cui nelle opere di artisti e scienziati convivessero gli aspetti estetici con i requisiti scientifici? In una certa misura, si tratterebbe di riaffermare quella unicità della cultura che trova espressione in certe opere del passato, come, ad esempio, nell'architettura rinascimentale, nelle composizioni di Bach e nei disegni fantastici di Escher.

Credo si sia tutti d'accordo sul fatto che sia auspicabile, ma sul fatto che, al punto in cui sono giunte le cose, sia anche possibile e lecito esprimere qualche dubbio.

Da un lato gli scienziati sono oggi presi da mille problemi; oltre che dedicarsi alle proprie ricerche, devono spendere molto del loro tempo e della loro energia per reperire il denaro necessario alle ricerche. E di conseguenza a darsi da fare per occupare posizioni di potere da cui influenzare in qualche modo il flusso del denaro. E parallelamente a pubblicizzare le loro ricerche e quindi ad enfatizzarne i risultati talvolta oltre i limiti della decenza. Queste figure di scienziati perennemente indaffarati, hanno spesso ben poco tempo da dedicare alla didattica, ed inoltre questa paga assai poco in termini di potere. È molto difficile prevedere dove porti questo stato di cose: certamente alla scomparsa definitiva dello scienziato maestro, molto spesso presentato, assai impropriamente, come una figura buffa con la testa tra le nuvole, sempre vittima delle due distrazioni, ma in ogni caso in possesso di una vasta cultura. Al suo posto stanno emergendo figure come lo scienziato manager, dinamico e sportivo, ed il grande specialista con conoscenze avan-

zattissime, sia pure in un campo generalmente molto ristretto. Naturalmente il lavoro degli specialisti ha bisogno di essere coordinato per dare dei frutti; è questo uno dei compiti dello scienziato manager.

Il fatto di privilegiare il lavoro collettivo su quello individuale è una tendenza non solo del lavoro produttivo ma anche della scienza odierna. Ma l'irregimentazione degli scienziati che ne deriva, se può essere fruttuosa per la realizzazione di grandi progetti scientifico-tecnologici, se protratta, rischia alla lunga di rendere infeconda l'immaginazione degli scienziati stessi. Ciò è molto pericoloso perché, per quanto mi risulta, le grandi conquiste della scienza sono sempre state il frutto del genio individuale.

Comunque, di fatto, ogni scienza particolare è già divisa in moltissimi settori, ciascuno dei quali costituisce una disciplina nella disciplina, in cui si parla una lingua comprensibile solo agli specialisti di quel settore. Questo frazionarsi della cultura in numerosissime culture incomprensibili tra loro, fa rivivere l'evento biblico della torre di Babele, in cui Dio punisce la vanità degli uomini diversificando le loro lingue, al fine di confonderli nel loro disegno di raggiungere il Paradiso.

Sebbene il frazionamento della cultura ai massimi livelli di specializzazione possa apparire inarrestabile, credo sia ancora possibile evitare che un insegnamento a compartimenti stagni si presenti troppo presto nel corso della formazione culturale degli individui.

Purtroppo sembra che talvolta anche la scuola si muova in direzione contraria. Recentemente ho avuto l'opportunità di assistere a qualche riunione di pedagoghi ed esperti di discipline particolare sull'introduzione dell'insegnamento delle scienze nella scuola elementare. Ebbene ciascun esperto vedeva il bambino con la sua propria lente di ingrandimento, esprimendo l'esigenza di trasformarlo in un piccolo specialista della propria materia, attribuendogli con ciò esigenze che di fatto erano esigenze sue proprie. Il pedagogo dal canto suo, tentando di mediare, e mancandogli conoscenze scientifiche specifiche, non riusciva a far di meglio che trasformare le proposte degli altri in mere chiacchiere senza alcun contenuto.

Io credo, che la scuola dell'obbligo e forse anche la scuola media superiore, debba proporsi due specie di compiti. Da un lato deve fare ogni sforzo perché gli alunni acquisiscano con gradualità e misura, la massima padronanza della lingua, poiché senza ciò non può esservi alcuna chiarezza di pensiero. Diceva un filosofo, non ricordo quale, che non si può avere una chiara idea di un concetto finché non si riesce ad esprimerlo con parole intelleggibili. In secondo luogo, e questo è un po' meno scontato, deve stimolare negli alunni la sensibilità verso i numeri, ovvero, in altre parole, educarli ad una

mentalità quantitativa. Le discipline particolari devono costituire i supporti perché questi compiti fondamentali possano attuarsi. Un esempio: un pezzo di storia etrusca potrebbe essere insegnato non solo attraverso la lettura, ma anche facendo recitare agli allievi piccole scene di vita di quei tempi, magari scritte da loro stessi. La recitazione abitua all'uso del linguaggio, più della lettura, che spesso è fatta in modo distratto e quindi poco produttivo. Inoltre, dagli attrezzi usati dagli artigiani etruschi si può prendere spunto per impartire agli allievi delle lezioni di fisica meccanica legate a problematiche concrete. Più in generale lo studio dei vari aspetti della vita di un popolo è in grado di suggerire svariatissime tematiche concernenti la scienza, l'arte e i vari aspetti della vita umana, all'interno in un unico contesto culturale.

Io credo che il ruolo della scuola nel combattere i mali antichi e moderni della cultura umana possa essere svolto attuando al meglio i criteri didattici appena espressi. Ma forse oggi l'influenza della scuola sulla cultura, sebbene importante, non è determinante o almeno, lo è molto meno che non i mezzi di informazione in generale, e in particolare la televisione, e la pubblicità con i suoi fini esclusivamente commerciali, con i suoi stereotipi senz'anima che finiscono per introdurre mode culturali assai discutibili.

Francamente penso che, almeno per il momento, non sia comparso all'orizzonte niente che giustifichi alcun ottimismo riguardo all'avvento del nuovo umanesimo.

Luciano Cianchi

In ricordo dell'architetto Pier Niccolò Berardi

Fra le costruzioni più significative realizzate in questi ultimi decenni nel territorio comunale di Sesto Fiorentino, a partire dal periodo dell'immediato dopoguerra, quella che rappresenta una delle più valide testimonianze del gusto architettonico della nostra epoca è il Museo delle porcellane di Doccia, della Richard-Ginori, progettato dall'architetto Pier Niccolò Berardi, con la collaborazione dell'ingegnere Fabio Rossi, elevato nell'ampia area antistante il viale Pratese e inaugurato il 7 giugno 1965.

Singolare figura di artista, l'architetto Berardi nato a Fiesole nel 1904 e morto nella medesima città, all'età di 84 anni, all'inizio del 1989, si era acquistata una vasta notorietà come progettista di qualificate architetture in varie parti d'Italia, particolarmente nel settore delle residenze signorili; basti ricordare quelle costruite a Maratea e a Punta Ala, oppure nei dintorni di Firenze come la villa «La Gabbiola» nel comune di Scandicci e la ristrutturazione ad albergo della villa, ex monastero di San Michele alla Doccia a Fiesole. A tutta questa attività univa anche una feconda e apprezzata produzione pittorica.

Tuttavia l'aspetto più significativo della sua vita artistica è stata quella di testimone della stagione intellettuale degli anni trenta e della adesione al movimento razionalista mediante la collaborazione con Giovanni Michelucci, il quale lo volle nel «gruppo toscano» per la progettazione della nuova stazione di Santa Maria Novella a Firenze, che costituì, com'è stato osservato, «una delle pagine più vivaci e persino rissose della cultura italiana della prima metà del secolo» (1).

Nella realizzazione del Museo di Doccia e più particolarmente nella grande sala di esposizione al primo piano, non è difficile cogliere nella disposizione inclinata della copertura che accompagna la lunga parete di fondo, contro la quale sono disposte le vetrine, le linee essenziali della galleria di testa della stazione di Firenze, mentre nei ricorsi che sottolineano e vibrano il rivestimento in cotto che fascia la volumetria esterna del Museo di Doccia, salvo



Il Museo delle Porcellane di Doccia, prospetto esterno.

la diversità del materiale, notevoli assonanze con il prospetto principale della medesima realizzazione fiorentina impostata sulla contrapposizione fra la grande parete finestrata e la compatta continuità della struttura muraria, come appunto si può constatare nel prospetto architettonico esterno del Museo di Doccia.

Un esempio quindi di architettura moderna che onora l'architetto Pier Niccolò Berardi e arricchisce il patrimonio storico-artistico di Sesto Fiorentino.

Marcello Mannini

Note

1. C.F. Carli — «Il progetto come finezza» — nel «Il giornale», p. 3, del 4/1/1989.

Il Libromacchina (imbullonato) di Fortunato Depero

Nella nostra nota, che accompagnava la prima ristampa del «*libromacchina (imbullonato)*» di Depero (Firenze, Spes-Salimbeni, 1978), abbondavano i toni apocalittici e la volontà di rivendicare all'avanguardia qualcosa di importante, che a nostro avviso le era stato fraudolentemente sottratto. Oggi, dopo quasi dieci anni, possiamo dire che il nostro tono di «crociata» è pur servito a qualcosa, visto che studiosi sempre più attenti ed avvertiti hanno volto la loro attenzione ai temi e ai motivi in apparenza meno centrali della vicenda futurista, superando la tradizionale ed inesistente barriera fra arti maggiori e arti minori, arte pura e arte applicata, ed accettando di vedere gli esiti creativi della prima avanguardia nella loro totalità.

Dato il pessimo stato di salute che sta attraversando la ricerca artistica contemporanea, tesa al recupero acritico e banale dell'*imagerie* «novecentista», non sorprenderà che in questa vicenda poco abbia influito la pratica corrente e massiccia del libro-oggetto, libro-opera, libro d'artista, ecc., e siano presenti, invece, ragioni squisitamente metodologiche e culturali, anche come risultato di una conoscenza diretta delle fonti dell'avanguardia, così come si è venuta attuando sempre di più in questi ultimi anni.

Una volta saltata la visione «pitturocentrica» (Boccioni-Carrà e in posizione decentrata Balla), che ha prevalso fino alla metà degli anni Sessanta, è stata accettata, non senza polemiche e resistenze (ma era inevitabile), anche la diversa periodizzazione da noi data per scontata nell'edizione dei «*Manifesti e documenti teorici del Futurismo*» (Firenze, Spes-Salimbeni, 1980-1981), che va dal 1909 alla morte di Marinetti nel 1944, anno che segna anche lo scioglimento del «Movimento futurista», che era stato via via sempre più emarginato dalla cultura ufficiale tra le due guerre.

Ma quello che più importa è che sia passata l'idea che, al di là degli esiti iniziali e più eclatanti dell'avanguardia, la sua volontà sperimentale e di trasgressione non si era spenta in date che di volta in

volta sono state spostate senza effettive motivazioni interne. Situazione che la stessa mostra «*Anni-trenta*» (Milano, gennaio-aprile 1982, catalogo edito da Mazzotta), per altri versi così fuorviante e inutilmente trionfalistica, era costretta ad accettare e documentare, chiamando a curare la sezione futurista un profondo conoscitore come Enrico Crispolti. Emergevano nodi ed intrecci insospettati, che la fiera organizzata a Palazzo Grassi (Venezia, 1986; catalogo edito da Bompiani, Milano) non ha certo contribuito a chiarire, perdendosi in una «kermesse culturale (e mondana, e industriale)», e speriamo che servano a tanto, quando saranno pubblicati, gli atti del convegno organizzato *a latere* della mostra, che si annunciano interessanti, almeno a giudicare dall'articolo che gli ha dedicato Enrico Filippini, «*Occasioni futuriste*» (in «*L'informazione bibliografica*», n. 2, aprile-giugno 1986).

Uno dei nodi rimasti irrisolti è quello dei rapporti fra paroliberoismo, tavole parolibere, grafia libero-espressiva, grafica, lettering e la concreta pratica tipografica, che fa del Futurismo il precorritore non solo della nuova tipografia ma anche di tanti esiti odierni grafico-pubblicitari, muovendo da una dichiarata ed insistita volontà rivoluzionaria. Dopo i numeri speciali delle riviste tecniche «*Campo grafico*» (Milano, 1939) e «*Graphicus*» (Torino, 1942), è mancato uno studio specifico sull'argomento, eppure in ambito futurista non mancavano risultati eccezionali della «scrittura tipografica materialista», proprio come era stato teorizzato nei Manifesti, da «*Zang Tumb Tumb*» del 1914 fino a «*testi-poemi murali*» di Carlo Belloli, che è del 1944, passando per opere particolarmente felici come quelle di Paolo Buzzi e Francesco Cangiullo. Neppure erano mancati clamorosi interventi diretti nel libro in quanto oggetto e luogo d'invenzione, come rivendicavano con insistenza gli stessi futuristi, da «*Les mots en liberté futuristes*» di Marinetti del 1919, al «*libromacchina imbullonato*» di Depero del 1927, fino alla vera e propria uscita dal libro delle «lito-latte» di Marinetti, Tullio D'Albisola e Farfa del 1932-1933,



F. Depero - Libro macchina imbullonato, 1927. Foto tratta da «Futurismo e Futurismi», Bompiani 1986.

che segnano il punto di non ritorno in questi tipo di ricerche.

Il «libromacchina» di Depero costituisce il passaggio fra la prima e la seconda fase della sperimentazione futurista e conserva un solido aspetto artigianale, che in qualche modo lo rende molto meno «meccanico» di quanto si pretende, pur costituendo una vera e propria *summa* tipografica, dove è possibile cogliere echi reinventati e fatti propri anche delle altre più acclamate avanguardie. A riprova di quanto veniamo dicendo riportiamo uno scritto dell'autore (conservato manoscritto presso il Museo Depero di Rovereto), «dalle Parole in libertà all'Architettura Tipografica»: «Uno dei primi passi verso il Rinascimento grafico e tipografico, rinnovamento di carattere dinamico, si trova evidente nelle pagine di prosa e di poesia dei Futuristi. E precisamente in quelle pagine dedicate ai *versi liberi alle parole in libertà* ed alle *Tavole parolibere*. I poeti futuristi espressero la loro poesia con varietà lirica, con sintesi impreveduta, interpretarono soggetti nuovi ed ispirati alla modernità, agli stati d'animo trascendenti e suggeriti dalla vita vissuta e tipicamente nostra. Cantarono con i loro versi e le loro liriche gli splendori, le forze e l'onomatopea rumorista delle macchine, il lavoro organizzato degli opifici, il movimento congestionato delle grandi Stazioni e dei Porti internazionali. Decantarono lo

Sport ed i Record delle ambizioni fisiche ed intellettuali. Scrissero e cantarono con libertà di immagini, con libertà di metro e di linguaggio, con fantasia impreveduta, accelerata ed immaginazione apparentemente senza fili; iniziando in tal modo e per ragioni di efficacia figurativa, ritmica ed espressiva una rivoluzione ortografica e tipografica, rompendo l'abituale sintassi scolastica e la logica abitudinaria. Queste licenze artistiche, letterarie e tipografiche apparse in primo tempo scandalose arricchirono invece la grafica e la poesia, diedero lo spunto ad un nuovo orizzonte ricco di possibilità e di sorprendente sviluppo. Parole grandi, piccole, medie e normali. Parole spezzate, ripetute, allungate e deformate secondo il concetto o l'immagine da esprimere. Parole scritte verticalmente, orizzontalmente od oblique. Parole con lettere sdraiate, capovolte o in prospettiva. Parole a spirale come il fumo dei sigari e parole in fuga come i treni. Parole aguzze come i campanili o le vette delle montagne, oppure gonfie come le nuvole o come il tuono. Parole irradianti come la luce del Sole o delle lampade. Non solo parole ma anche immagini scritte come la pioggia, che calano dall'alto, attraverso immagini piane come le strade, come i prati e i campi, come le acque stagnanti. Oppure parole saltellanti come il cavallo in corsa, come il ruscello alpestre. Parole leggere, sparpagliate, calanti come fioc-

chi di neve o svolazzi di farfalle. Infine parole scoppianti come le revolverate o le cannonate. La poesia ha il diritto di essere espressa con libertà lirica e grafica, sul foglio bianco o colorato deve vivere con lo stesso magico disordine di come è vissuta. Disordine apparente ma di reale ordine interiore. La poesia non è altro che un paesaggio interno di gioia artistica che il poeta ha il diritto (se gli conviene) di esprimere come il pittore e il musicista con varietà e ricchezza di piani, di proiezioni e di libere grafie ritmiche e musicali con libertà grafica ed ortografica. La poesia viene cantata con toni alti e bassi, con modulazioni leggere e forti, con parole, sillabe e vocali d'ogni grandezza e tonalità. Non ci sono ragioni che lo vietano e ci sono ragioni che lo esigono allo scopo di maggiormente esprimere e vibrare poeticamente. Così ebbe inizio un dinamico ordine di caratteri e di particolari impaginature, trovando naturalmente tipografi favorevoli ed altri ostili. Nacque un nuovo gusto che fu poi abilmente applicato ai testi degli Annunci pubblicitari — che fu poi applicato ai cataloghi, ai pieghevoli d'ogni genere, alle tabelle stradali e ai cartelli propagandistici, alle diciture luminose e mobili. Questo rinnovamento nacque contemporaneamente alla pittura simultanea e dinamica. Furono anzi alcuni stessi pittori di avanguardia ad indicare le nuove impaginature e gli azzardi tipografici. Modestia a parte il libro Depero-Futurista 1927 presenta un rinnovamento di impaginazione ed una serie di suggerimenti grafici e tipografici che destarono una larga Eco. Nato nella più modesta delle tipografie roveretane (ogni dieci pagine bisognava scomporre, per recuperare i caratteri per poter proseguire) ebbe una incredibile risonanza. Ad esempio, la Rivista di Berlino «Die Gebrauchsgraphic» (edita in lingua tedesca ed inglese) diffusissima in Germania e nell'America del Nord, dedicò ben 9 pagine di recensione critica ed illustrata. E molti tipografi, decoratori, cartellonisti ed architetti attinsero ed attingono tutt'ora idee suggerimenti ed indirizzi. E così l'evoluzione e il cammino grafico e tipografico procede. Ma si giunse ad una conclusione ancora più complessa, e precisamente all'*Architettura Tipografica*. Cioè a quella particolare forma architettonica suggerita dai caratteri tipografici, e che venne efficacemente usata nelle costruzioni artistiche pubblicitarie, nei padiglioni, nei chioschi e plastici reclamistici delle Esposizioni Nazionali ed Internazionali d'Arte Decorativa e nelle Fiere Industriali e Commerciali. Il pittore Depero creò nel 1927 il Padiglione del Libro, della Casa Editrice Bestetti - Tumminelli e Treves, alla Mostra Internazionale d'Arte Decorativa di Monza. Questo Padiglione fu integralmente ispirato, tanto nel suo aspetto interno che in quello esterno allo stile delle lettere, maiuscole e minuscole, dando un primo saggio di netta

architettura tipografica. La «Times-Square» di New-York alla sera presenta il quadro luminoso mobile più infernalmente affascinante dove la tipografia corre, s'infuoca, si moltiplica nelle tinte e nei bagliori con ipnotizzante meraviglia».

Come si vede, le pagine di Depero rivelano il consueto atteggiamento di estrema consapevolezza, che è stato tipico dei Futuristi, ma mostrano anche la preoccupazione di trovare sbocchi pratici alla «rivoluzione tipografica futurista», che è una direttiva costante del lavoro dell'artista di Rovereto, il quale è stato fra i primi a creare una «Casa d'Arte», sviluppando un artigianato di alta qualità e tentando applicazioni inedite della poetica futurista,



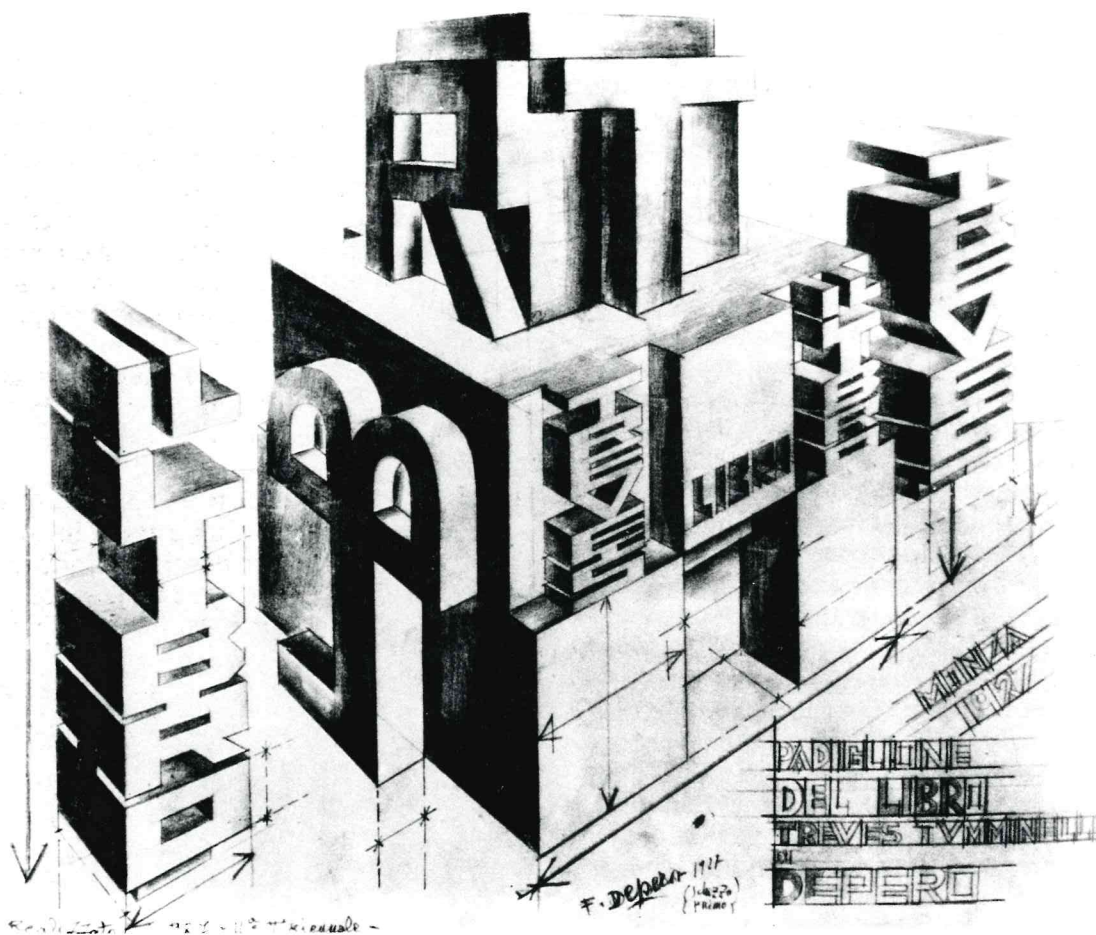
Fortunato Depero, 1926. Foto tratta da «Futurismo e Futurismi», Bompiani 1986.

seguito su questa strada, che in parte era già stata di Balla, da diversi artisti negli anni Venti e Trenta, come ha di recente documentato Anna Maria Ruta nel suo studio, «*Arredi futuristi*» (Palermo, Libreria del Novecento, 1985).

Come abbiamo già detto nella «*Post-fazione*» del 1978, il «*libromacchina*» è un vero e proprio capolavoro tipografico e sorprende, perciò, la scarsa reazione che ebbe in ambito futurista, per non parlare della cultura italiana di quel periodo. Sempre presso il Museo Depero di Rovereto, esiste una raccolta di giudizi, evidentemente preparata per la stampa e, per quanto ci risulta, rimasta inedita che dimostra quanto veniamo dicendo. Il manoscritto si apre con un giudizio di F.T. Marinetti, insolitamente poco impegnativo: «Il libro futurista Depero (edizione Dinamo-Azari) è il libro più originale, più potente e più futurista che sia mai apparso nel mondo. I suoi ingranaggi paroliberi si ingranano direttamente nelle grandi ruote planetarie e stellari. Il libro Depero-Bolide tipografico è stato stampato evidentemente in cielo su carta di via lattea, sotto l'esplosione di granate e lampade ad arco aggiunte a 300 soli naturali.». Seguono un gruppo di lettere, o di stralci di lettere, a volte chiaramente d'oc-

casione, a cominciare da quella di «S.E. Il ministro per la pubblica Istruzione», che è l'unica datata, 1 maggio 1928: «La ringrazio del bellissimo ed originale volume nel quale vi è tanta luce della sua opera geniale. Non avrò difficoltà a dare un contributo di Lire 5000 per aiutare la sua iniziativa (Esposizioni in Nord America) alla quale auguro il più vivo successo - suo Fedele». Vera Vergani mostra un entusiasmo un po' forzato e sbrigativo: «Caro Depero Ho aperto il suo libro come si aprirebbe il vangelo delle macchine! Mirabile! Incoraggia e fortifica sempre più l'entusiasmo d'arte. Grazie per me e per tutti quelli che l'ammirano e la capiscono. Infinite cordialità».

Il musicista Alfredo Casella, che aveva dedicato un brano musicale nel 1918 ai «Balli Plastici» di Depero e Clavel scrive: «Libro e rilegatura sono degni figli della tua dinamica mente. Ho molto ammirato questa bella sintesi del tuo formidabile lavoro, ed auguro che molta altra produzione possa seguire in un prossimo avvenire la tua già enorme passata. Ciao Ciao - ancora Bravo per il tuo Libro.». Il giudizio di Luigi Russolo, all'epoca già abbastanza defilato dal «Movimento futurista» è il più articolato: «Il libro DEPERO FUTURISTA edizio-



F. Depero - Padiglione del libro (studio), 1927. Foto tratta da «*Futurismo e Futurismi*», Bompiani 1986.

ne Dinamo-Azari è il più originale libro che sia uscito, e non soltanto in Italia, in questi ultimi tempi. Ogni pagina è una sorpresa, una novità, una trovata. Articoli di propaganda futurista, di polemica, di battaglia sono tipograficamente architettati in modo sempre diverso, nuovo e geniale: ed è attraverso queste ritmiche architetture di caratteri tipografici che noi abbiamo tutte le notizie che riguardano Depero e la sua prodigiosa e genialissima produzione, dagli inizi fino ad oggi, illustrata pure da magnifiche riproduzioni sia in nero che a colori». I due ultimi scritti della raccolta sono poco più di uno spicciativo biglietto di circostanza, il primo si deve a Umberto Notari, l'amico di tante battaglie giovanili di Marinetti: «Il suo libro mi è molto piaciuto e per il contenuto e per l'alta originalità. Mi ha specialmente commosso il ritratto che lei fa della Sua Rosetta, nel quale si rivela un nuovo Fortunato Depero scrittore. Voglia gradire i miei più cordiali saluti»; il secondo è di Armando Mazza, che pure nel 1920 aveva pubblicato «Firmamento», un volume ricco di sperimentazioni visive e tipografiche: «Carissimo Depero Ebbi il tuo straordinario libro. Me ne occuperò sul "Giornale di Genova". Dei vecchi futuristi tu solo continui ad essere diabolicamente dinamico! Auguri di nuovi e più grandi successi alla tua genialità straripante. Ti abbraccio con fraternità.».

D'altra parte, lo stesso silenzio imbarazzato e il medesimo scarso entusiasmo accolsero anche le «lito-latte» del 1932-1933; soltanto un giovanissimo poeta triestino, Bruno G. Sanzin, sprecò qualche parola sull'opera di Depero, mettendo in stretto rapporto i due esperimenti più radicali dell'avanguardia sul libro: «Dopo la famosa pubblicazione di Fortunato Depero edita dal compianto Azari (volume rilegato mediante due bulloni di alluminio con relativo dado e coppiglia, che permettono a volontà, svitando, l'isolamento di una qualsiasi pagina), ne era annunciata un'altra molto originale dello stesso Depero, il quale per rendere le sue impressioni newyorkesi riteneva indispensabile l'ausilio di alcuni dischi grammofonici da includersi nel volume; dischi che avrebbero dovuto riflettere la tumultuosa vita polirumorista della metropoli nordamericana meglio di qualsiasi altro mezzo descrittivo. Ma questo secondo libro è rimasto finora una promessa. Tullio d'Albisola ha saputo invece quasi di sorpre-

sa realizzare una eccezionale pubblicazione su fogli di latta, giovandosi dell'appoggio disinteressato delle officine 'Lito-latta' di Savona, che si sono volontariamente offerte di eseguire questa edizione coloratissima. Nulla meglio di un metallo poteva esser scelto a presentare in forma confacente le più originali parole in libertà del dinamico Marinetti» (in, «Futurismo», a. II, n. 22, Roma, 1933).

Com'è noto il libro di Depero fu realizzato direttamente dall'autore nella tipografia Mercurio di Rovereto, edito dallo scrittore e pittore futurista Fedele Azari, il quale iniziava in tal modo l'attività della «Dinamo-Azari», con sede in Milano, via Sant'Orsola 6 (ma presto anche a *Paris, New York, Berlin*), che doveva essere nelle sue intenzioni «officina d'arte — casa editrice — mostra quadri, sculture e plastica varia — fabbrica e magazzino di original modernità — affiches — arte industriale — arte applicata — commercio di idee — rassegna del futurismo e di tutte le avanguardie artistiche e scientifiche», anche se purtroppo di tanta generosità d'idee si conosce solo il tentativo di aprire la sede di New York nel 1928, presto fallito dopo un soggiorno americano di qualche mese, e non possiamo assolutamente immaginarne i possibili sviluppi per la morte prematura del giovane aviatore futurista, avvenuta a Milano nel 1930.

Ma quello che era del tutto insospettato, è la parte di primo piano avuta da Azari nella realizzazione del «libromacchina» di Depero, a volte con suggerimenti ed interventi anche massicci, vissuti con qualche insofferenza dall'autore. Se in qualche modo dal libro si può indovinare la presenza dell'editore, certo non si poteva calcolare la qualità creativa e puntigliosa delle sue osservazioni nella stessa fase di «invenzione» e «montaggio» dell'opera. Solo di recente, grazie alla cortesia dei curatori e responsabili del Museo Depero (che qui ringraziamo) abbiamo avuto la possibilità di esaminare in maniera più approfondita le carte inedite dell'archivio personale di Depero, abbiamo scoperto così un gruppo piuttosto nutrito di lettere di Fedele Azari, che nessuno studioso aveva finora preso in considerazione, le quali consentono di valutare sotto altra luce l'apporto dell'artista milanese e costituiscono da sole un capitolo interessante e del tutto inedito dell'avanguardia in Italia.

Luciano Caruso



Algero Cantini - La vecchia fattoria Ginori, 1976.

Attività della Biblioteca

Nel corso dell'ultima assemblea ordinaria dei soci il presidente Claudio Berti ha fornito alcuni dati sull'attività della Società. Il numero dei soci è cresciuto del 20% dall'88 all'89, passando da 2107 a 2523. I libri andati in prestito durante lo scorso anno sono stati 10.396, mentre in sala di lettura si sono registrate 4500 presenze, in particolar modo di giovani studenti. Le ultime acquisizioni sono state di 1013 volumi, di cui 572 acquistati e 441 donati da vari enti o da privati. Il patrimonio librario della Società è così salito a 35.040 testi.

L'assemblea ha anche preso atto delle dimissioni anticipate dei membri della Società dal Comitato di gestione della Biblioteca Pubblica. Le dimissioni sono state necessarie «per richiamare l'attenzione della controparte (l'Amministrazione Comunale) in maniera formale sulla gestione della Biblioteca Pubblica e sul coordinamento delle reciproche attività». Secondo i membri dimissionari, il comitato di gestione non ha mai realmente assolto al compito per il quale era stato istituito.

Un discorso a parte merita il capitolo delle riviste, sul quale a lungo è stato calato un velo di silenzio, solo adesso squarciato. Questo anche per merito di una iniziativa della biblioteca pubblica, che ha promosso un'indagine fra i frequentatori della struttura, per conoscere eventuali disfunzioni del servizio, per raccogliere suggerimenti, per compiere degli aggiustamenti di tiro. I risultati dell'indagine non sono ancora disponibili, ma presto lo saranno e costituiranno un motivo di sicuro interesse e di dibattito.

Oltre alle circa 80 riviste alle quali è abbonata la Biblioteca Pubblica, ce ne sono un'altra quarantina con le quali è abbonata la nostra Società. Non tutte le riviste vengono pagate, molte arrivano gratuitamente. Ma questo non significa che la spesa per gli abbonamenti a riviste non incida notevolmente sui nostri bilanci. Di certo, l'affollamento degli scaffali in questo modo è assicurato e il colpo d'occhio che se ne ricava è quanto mai piacevole. Ma l'esigenza di razionalizzare le spese è attuale come non

mai. L'interrogativo che allora si pone è questo: tutte le riviste che si trovano in biblioteca sono davvero utili, vengono lette? Oppure ce n'è qualcuna che non viene mai tirata giù dagli scaffali, se non all'arrivo del numero successivo e solo per depositarla in archivio? E magari ci sono altre riviste, che fuori della Biblioteca sono cresciute e hanno acquistato spazio e lettori e che in Biblioteca mancano. C'è insomma il bisogno di mettere ordine.

Per questo vi chiediamo di farci pervenire i vostri suggerimenti, i vostri consigli; quali sono secondo la vostra opinione le riviste che vorreste trovare e che non ci sono, quelle che non avete mai letto e vi chiedete che cosa ci stiano a fare. In questo modo si potranno integrare i risultati quantitativi che emergeranno dall'indagine appena promossa e ultimata.

Infine un ringraziamento particolare va a tutti coloro, privati o enti, che hanno inviato contributi in denaro a sostegno del bollettino. Solo per motivi di spazio non è possibile citarli. Pubblichiamo invece l'elenco di coloro che nel corso dell'anno hanno donato libri alla nostra società:

Enti

T.C.I., Opus Libri, Biblioteca Pubblica, R.A.I., Cassa Risparmio delle Province Lombarde, Rivista «L'Indice», Ministero Beni Culturali e Ambientali, Accademia delle Belle Arti di Firenze, Editore Nardini, Richard-Ginori, Comune di Sesto Fiorentino, Associazione «Pro Sesto», Editrice Multigrafic Firenze, Amministrazione Prov. Belluno, Soc. Salt, Rivista «Il Ponte», Teatro Comunale di Firenze, Banca Popolare di Novara, Cassa di Risparmio di Firenze.

Privati

Danti Brunello, N.N., Chiari Riccardo, Conti Enzo, Dr. Federico Codignola, Calamai Lorena, Vannini Sandro, Gigli Romano, Mannini Marcello, Tognaccini Paola, Parenti Renato, Galanti Gianfranco, Caruso Luciano, Camarri Fabio, Gavone Fagboum L., Arrighetti Luciano, Medici Marisa, Pa-

renti Marco, Pisigni Stefania, Pelagatti Alessandra, Affortunati Donatella, Danti Dante, socio n. 3696, Buti Franco, socio n. 4993, Bisignato Giordano, Schneider Giovanni, Sabatini Silvia, Guarnieri Renzo, Monastra Valter, Gemmi Edgardo, Masi Filippo, Degl'Innocenti Rosalba.



Algero Cantini - L'amico Dino Cecchi, 1954.

Recensioni

Luca Serriani, Grammatica italiana: italiano comune e lingua letteraria, UTET, 1988.

Fare una recensione significa stimolare o non stimolare qualcuno alla lettura di un testo sulla scorta delle proprie impressioni. Un'operazione estremamente rischiosa. L'origine stessa della parola (dal lat. *censere*) l'accomuna in qualche modo alla censura. Un'operazione comunque giustificata dalla grande produzione libraria di questi nostri tempi. Infatti se è chiaro che l'ottimale sarebbe leggere i testi e formarsi una propria opinione, non seguire quella altrui, nessuno è però in grado di seguire non dico tutto quello che viene pubblicato, ma neppure quello che viene pubblicato nei settori che gli interessano. Si spiegano così il fiorire di periodici che vivono di recensioni come *Millelibri* e *L'Indice* e anche le rubriche come la nostra. Quanto più autorevole è il recensore, tanto più valore acquista la recensione e più speranze ha il testo di essere letto. Non me ne vogliano Luca Serriani e Alberto Castelvechi se il mio articolo non sortirà l'effetto, del resto non credo che ce ne sia molto bisogno.

Edita dalla casa editrice UTET in una prestigiosa veste tipografica, la stessa del *Grande Dizionario della lingua italiana* di Salvatore Battaglia e degli *Elementi di storia della lingua italiana* di F. Bruni, questa *Grammatica* è destinata ad avere un largo successo. Lo scopo, come avvertono gli autori è quello di tradurre «l'indispensabile rigore scientifico in una esposizione il più possibile chiara e piana, accessibile al lettore italiano che abbia compiuto, o stia compien-

do, studi medi superiori e al lettore straniero che voglia perfezionare la conoscenza della nostra «lingua».

Il modello d'italiano alla base della trattazione è «l'italiano comune, quello che chiunque scrive (o dovrebbe o vorrebbe scrivere) e che non è solo scritto ma anche parlato dalle persone colte in circostanze non troppo informali». Gli esempi sono tratti non solo dall'italiano letterario otto-novecentesco ma anche dal linguaggio giornalistico, da quello della politica, della legislazione, i cosiddetti linguaggi settoriali che non si possono certo disconoscere pur partendo dalla concezione di un «italiano» che esiste al di là delle varianti che lo distinguono». Ciò che unifica le varie modalità d'italiano è molto più forte, consistente e significativo di ciò che le distingue». La *Grammatica* di Serriani e Castelvechi è una grammatica «normativa», tradizionale, come tradizionale è la terminologia.

Troviamo cioè i termini consueti a chi ha studiato in passato a scuola l'analisi logica, si parla di complementi, di predicati e non di espansioni, di operatori.

È diversa dunque dalla maggior parte dei moderni testi scolastici per «l'educazione linguistica», che si richiamano più ai criteri e alla terminologia della grammatica generativa trasformazionale di matrice chomskiana. È un testo che viene a colmare una lacuna, per così dire, nel campo della lingua italiana. Mancava infatti un'opera che non si rivolgesse solo alla scuola ma fosse uno strumento utile di consultazione da tenere in libreria accanto al Dizionario d'italiano e da usare quando parlando, ma soprattutto scrivendo, siamo

colti da quegli amletici dubbi tipo: zaffiro o zaffiro; ventitrè/ventitre; valige/valigie; stassi/stessi; gli Italiani/gli italiani; credo che tu abbia/credo che hai; ma/ma. Dubbi che riguardano nell'ordine l'accentazione, l'ortografia, l'uso delle maiuscole, della «consecutio temporum», della punteggiatura. E se è vero che nei primi due casi anche un buon vocabolario può risolvere il problema, è vero anche che dal vocabolario si apprende solo come fare in quel momento e non come comportarsi quando si ripresentano situazioni simili, non s'impara cioè «la regola», né tantomeno come fare nei rimanenti casi sopraelencati. Non è quindi anacronistica una *Grammatica* di questo tipo, tanto più che l'interesse intorno alla lingua è anche oggi così vivo da fare la fortuna di trasmissioni come *Parola mia*. Non trascurabile infine neppure la cura con cui sono stati redatti l'indice dei fenomeni e delle forme notevoli che rende più agevole la consultazione del testo e l'indice delle abbreviazioni bibliografiche e degli autori citati che ci danno una panoramica della vastità dell'esame condotto.

Sara Pollastri

Wole Soyinka, Akè, gli anni dell'infanzia, Jaka Letteraria.

Il modo di vivere e di pensare insinuato tra noi della società del benessere ci fa apparire lontano il mondo africano.

Questo romanzo autobiografico ci ripropone forme di esistenza che hanno un ritmo dimenticato, ma l'Africa dei villaggi è ancora così.

Come per Soyinka il momento delicato dell'infanzia era il momento della speranza, del crescere nelle conoscenze ed invitava alla verità, così noi, lontani da quel mondo, possiamo far confronti col mondo artificiale, irrazionale.

Soyinka ama davvero la sua terra yoruba e rivive la sua infanzia nella memoria: lui che rivela un'immaginazione tragica nelle opere teatrali è qui il bambino impregnato di credenze che si avvia verso orizzonti nuovi.

I suoi miti sono valorizzati: sono la metafora della Saggezza e della Memoria.

Wole Soyinka, premio Nobel 1986, è tra i massimi autori africani per la narrativa, la poesia, il teatro.

Noi, alla ricerca di un esotico autentico, possiamo trovare in questo romanzo, attraverso le rivelazioni di chi è vissuto in perfetta comunione con la foresta, gli spiriti, le tradizioni ancestrali, una rappresentazione dell'originale cultura nigeriana che ci

porta a fare un confronto con la nostra ambizione dei consumi.

Il mondo dei bianchi è ricordato come ammalato di invidia.

Bellissime sono le descrizioni dei mercati, delle carovane, esposte alle intemperie. Le descrizioni di ambienti sono precise e poetiche: ci pare di vederli gli Egungun mascherati, i capi Ogboni, i Kabiyesi.

Persino i cibi locali vengono illustrati nella loro preparazione.

Il soprannaturale è sempre presente con vari culti. Nella mente dello scrittore Ogun e Dio agiscono sempre in modo misterioso!

Avvincente è la descrizione-racconto dell'iniziazione dello Soyinka in cui i suoi polsi e caviglie subiscono incisioni.

Nel processo educativo evidente è il bisogno della famiglia per condividere semplici azioni ma le trasgressioni, punite duramente, danno il senso di misura, di limite perché l'in-

dividuo ha da rendere conto alla vita comunitaria.

Non sentenze moralistiche di cui appropriarsi ma la partecipazione ai problemi del reale aiuta a vedere i problemi pratici della vita associata!

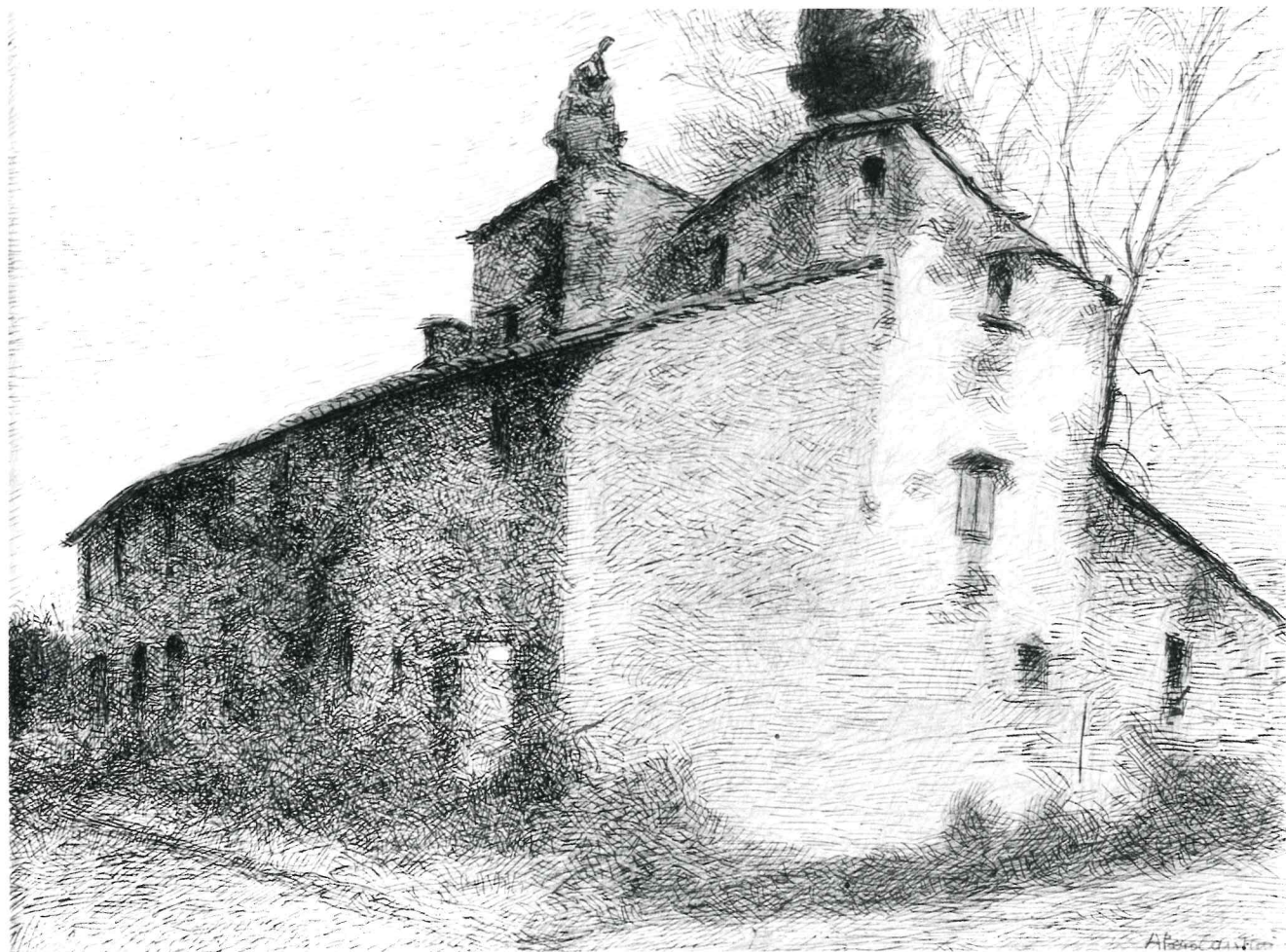
Ciò contro il nozionismo scolastico dei bianchi!

Qui non si parla mai di arretratezza economica e sociale anzi si evidenziano i valori di una società non immobile dove nascono persino dei movimenti come quello delle donne di Egba contro le tasse.

La vera scuola dello scrittore è quella della foresta, infatti la sua mente mescola spesso storie bibliche a quelle di spiriti del fogliame.

Scuola, giochi, insegnamenti religiosi, iniziazione, celebrazioni ancestrali sono particolari suggestivi meritevoli nei confronti del mondo occidentale che con la guerra si mostra irrazionale.

Le parole indipendenza e razzismo fanno parte del mondo degli adulti,



Algero Cantini - Casa del Guidi, 1975.

dell'irrazionale. Lo scrittore nigeriano sottolinea che con difficoltà ha superato l'impatto con la negatività del mondo occidentale.

I capitoli, ricchi di episodi veri, sono bozzetti di una civiltà innocente: Wole preferisce vivere tra demoni e spiriti di una comunità utopica piuttosto che nel mondo costruito sulla presunzione dei bianchi.

Liliana Cavone Fagbouhun

Eugenio Garin, L'uomo del Rinascimento, Laterza, 1988

Acquisito che tra il Medioevo ed il Rinascimento non esiste affatto frattura ma caso mai una sorta di continuità, una continuità dovuta proprio alla necessità umanistica di critica nei confronti dei valori e della visione medievale del mondo, diventa d'obbligo non ricadere nell'ingenuo luogo comune, caro ad una certa tradizione storica ottocentesca, della «rinascenza» come una seconda età dell'oro.

L'Europa ed in particolare l'Italia tra il XV ed il XVII secolo attraversano un periodo di radicali cambiamenti che non sono stati affatto automatici ma che hanno invece comportato una profonda e non indolore revisione in tutti i campi dell'attività umana.

Se quindi interessa comprendere il Rinascimento nella sua totalità ed in tutti i suoi aspetti positivi e negativi, questo libro a cura di Eugenio Garin (uno tra i più grandi specialisti viventi sul Rinascimento) assicura da un lato la garanzia di una grande attenzione ai fatti storici e dall'altro la semplicità e la chiarezza espositiva di un tono divulgativo adatto anche ai non specialisti.

L'età rinascimentale è analizzata attraverso i ritratti più significativi degli uomini che ne furono protagonisti: il principe, il condottiero, il cardinale, il cortigiano, il filosofo, il mercante, l'artista, il viaggiatore, senza trascurare la condizione della donna magistralmente descritta ed interpretata dalla studiosa americana Margaret L. King in uno dei saggi più significativi di questa raccolta composta con i contributi di otto storici di varie nazionalità.

Esiste un'altra faccia del Rinasci-

mento europeo scoperta solo di recente ad opera di una storiografia più attenta agli aspetti ed ai fatti sociali che non al singolo fatto storico. Se difatti il principe del Rinascimento è noto come il mecenate protettore di artisti e sudditi, dispensatori di privilegi e di danaro, è altrettanto vero che la pratica della violenza nell'amministrazione e nella conquista dello stato è proprio caratteristica peculiare dei principi rinascimentali: Machiavelli insegna. Come sostiene giustamente il Law gli storici hanno esagerato la forza, la potenza e la «novità» delle monarchie del secolo XVI (p. 41) soggette ad una realtà assai contraddittoria, estremamente frammentata e dipendente in larga misura dagli umori dei sudditi più di quanto pensi la storia ufficiale (p. 39).

Così anche il condottiero di ventura arrogante ed avventuriero, a ben guardare, è un abile uomo d'arme politico e diplomatico tendente assai di più ad una posizione e ad un prestigio sicuri che non ad una rischiosa gloria militare di breve durata (p. 7).

È vero, come sostiene il Garin, che la filosofia dell'umanesimo è radicalmente nuova rispetto a quella rigida e ripetitiva del Medioevo tutta tesa a commentare Aristotele. È una «razionale interrogazione dell'uomo sull'uomo, sul mondo e sulle cose» (p. 176). Ma non si può perdere di vista la grande complessità di una realtà fatta di ipocrisia e di complotti, di uno stato-teatro (p. 161) in cui trionfa il cortigiano scaltro che sapeva raccogliere le simpatie di questo o di quel signore.

Per non parlare poi della scandalosa situazione in cui è venuta a trovarsi la Chiesa rinascimentale governata dai Borgia e da una schiera di cardinali quasi tutti direttamente o indirettamente imparentati con i Papi intenti al nepotismo, all'arricchimento e ad ogni forma di vizio.

Proprio questa grave situazione della Chiesa che porterà a Lutero ed al concilio di Trento testimonia il disagio spirituale dell'uomo del Rinascimento, un uomo che, appartenendo in realtà ad un'epoca di transizione, avverte angosciosamente la perdita dei punti di riferimento e si attacca a sicurezze tutte terrene.

È così che l'artista rinascimenta-

le, pur essendo un abile artigiano, dipende largamente dal lavoro su commissione (pp. 240-241) e solo nel Rinascimento tardo comincia a sentirsi «poeta» ed a non dipendere più dalle necessità dei commissionatori, ma dal proprio estro artistico personale (p. 262). Uomini come Leonardo da Vinci sveltano prepotentemente su una maggioranza di artisti pur ineguagliabili ma specializzati su singoli settori dell'arte.

Se poi volessimo approfondire la condizione della donna in Europa tra il XV ed il XVII secolo ci accorgeremo come essa non solo fosse racchiusa nei ruoli istituzionalizzati di «figlia, madre, vedova» (pp. 294-296), ma come al di fuori di essi l'unico ruolo accettato per la donna fosse la «monaca» (a Firenze nel 1552 il 16% della popolazione femminile era in convento) (p. 296). Era facile per una donna che non rientrava in una di queste categorie essere considerata prostituta o strega con tutto ciò che questo poteva comportare da un punto di vista sociale e legale.

Furono poche le donne che riuscirono ad emergere nel Rinascimento e quasi tutte erano ricche o godevano di una condizione nobiliare del tutto particolare.

Ecco quindi la necessità di leggere un testo come questo per correggere il tiro su molti aspetti del Rinascimento non sempre rigorosamente approfondito e racchiuso suo malgrado da un'aura di sfarzosità, ricchezza, genialità inventiva che, sebbene reale, difficilmente lascia intravedere le grandi contraddizioni e le grandi angosce proprie di quei periodi in cui, allargandosi la mente ed il mondo, si fanno più laceranti e profonde le fratture sociali e spirituali, reaggi di epoche precedenti.

Simone Gentili

Curio Cenni, Motivi con lo zufolo, Comune di Sesto Fiorentino.

Curio Cenni fu un giovane poeta sestese, ucciso a 37 anni dalla ferocia del morbo di Buerger.

«Motivi con lo zufolo» è il titolo della sua unica raccolta di versi, pubblicati da Parenti a Firenze nel 1940.

Un volumetto di limitatissima ti-

ratura voluto dai suoi amici più cari, che tuttavia ebbe alcune favorevoli recensioni su riviste letterarie come *Architrave* di Bologna, il *Leonardo*, il *Nuovo Giornale e Tempo di scuola*. Il tono comune di questi articoli è quello di sincero rammarrico per una voce candida e modulata che prometteva validi esiti poetici, ma che la sorte aveva soffocato dopo la delicata grazia dei primi canti.

L'estrema povertà dei dati biografici di Cenni può già servire a definire l'aspetto raccolto, privato della sua esperienza e a sottolineare quel senso di disperata solitudine nel tormento fisico e morale di chi vede mortificati gli impeti e le pulsioni degli anni giovanili. Di lui conosciamo solo la penosa «Via Crucis» che fu il decorso della malattia che lo aveva colpito. L'esperienza del dolore e dell'angosciosa dilatazione del tempo di chi è costretto all'infermità, produce talvolta una sensibilità speciale, e colloca certi spiriti su di un osservatorio privilegiato dal quale riescono a cogliere immagini e sensazioni inedite, di grande dolcezza, particolari ignorati o trascurati da chi è preso ogni giorno dal ritmo incessante delle proprie cose. In questo ribaltamento prospettico si assiste all'evento quasi paradossale per cui coloro che sembrano negati alla vita, della vita riescono poi a cogliere le più impercettibili vibrazioni.

Chi sconta la propria vita in una condizione di sofferenza, ma anche di meditazione delle vicende umane, e trova il coraggio e la forza di tradurre in parole o, come in questo caso, in delicati versi le proprie emozioni, le sensazioni, i ricordi, consegna già in questo un valore da non trascurare allorché di quei messaggi ne affrontiamo la lettura. Non credo di dover considerare un limite o un difetto di approccio critico il consentire ad un'opera letteraria di coinvolgerci e di confrontarsi con le nostre esperienze, coi nostri sentimenti, perché ciò comporta invece un arricchimento umano e culturale.

Sul *Nuovo Giornale* del 1° luglio '42 Rodolfo Gazzaniga aveva sintetizzato bene il carattere delle liriche di Cenni:

«Candore genuino, lucenti immagini, cadenze musicali. Il succo di Motivi con lo Zufolo può dirsi concentrato così».

In effetti la vera dimensione di questa poesia sta nella capacità di schizzare freschissime immagini colte da un universo naturale e quotidiano, da un mondo semplice, umile e riservato, provinciale se vogliamo, ma nell'accezione di provincialità che Boine indicava come «intima e ironica coscienza dell'essenziale contro il miserevole mulinello della caducità». Lo stesso Boine, che ebbe, tra gli altri, il non trascurabile merito della scoperta di un poeta come Sbarbaro, riteneva certe qualità di adesione all'angosciosa condizione umana il contrassegno di ogni autentica voce poetica; e quella di Cenni, pur nella sua embrionale incompiutezza, certamente lo è, lontana dall'ermetismo imperante in quegli anni, da ogni intellettualismo e da ogni retorica.

Una voce dal tono schietto, semplice, ma melodico e armonioso, proprio come il suono di uno zufolo.

La pubblicazione oggi di questi versi, accompagnata da 16 tavole di vari artisti che hanno tratto ispirazione dalle poesie stesse, oltre ad essere un doveroso omaggio a una testimonianza poetica della nostra storia locale, ha in sé un pregio particolare.

Infatti la poesia si dimostra sempre un veicolo privilegiato di divulgazione della cultura popolare, contadina, perché intimamente conaturata con quelle atmosfere, con la sensibilità delle anime più semplici e schiette. E la poesia di Cenni ha anche il fascino della testimonianza, della custodia di un mondo che sta scomparendo, fatto di ragazze al pozzo, di zoccoli che scandiscono il tempo sulle aie, di buoi all'aratro, di notti gravide di silenzi e corti illuminate dalla luna, di cavalli che tirano barocchi su strade solcate da rare biciclette e da insolite vetture.

Una poesia dunque non aristocratica, ma umile e «popolana», come per una necessità di radicarsi sulle cose con un candore e un'ingenuità che fanno di idillio, ma che rappresentano per il poeta un semplice, piano e affettuoso evocare attraverso gli oggetti e lo spettacolo della natura il suo mondo sempre più vero e sempre più remoto. Anche quando il pensiero della morte torna più ossessivo non c'è disumanizzazione, non c'è deformazione della realtà, ma an-

zi si ritrova in questi versi un sereno bisogno di autenticità, di riconoscimento della vita nelle sue manifestazioni più genuine, più domestiche.

Egli non aggredisce le cose, ma sembra essere incantato al loro fascino e dall'incontro fraterno con le cose, con le umili persone e con gli animali della cronaca quotidiana nasce una consapevolezza degli inevitabili strappi, di un doloroso, precoce, seppure inevitabile distacco.

Andrea Moracci

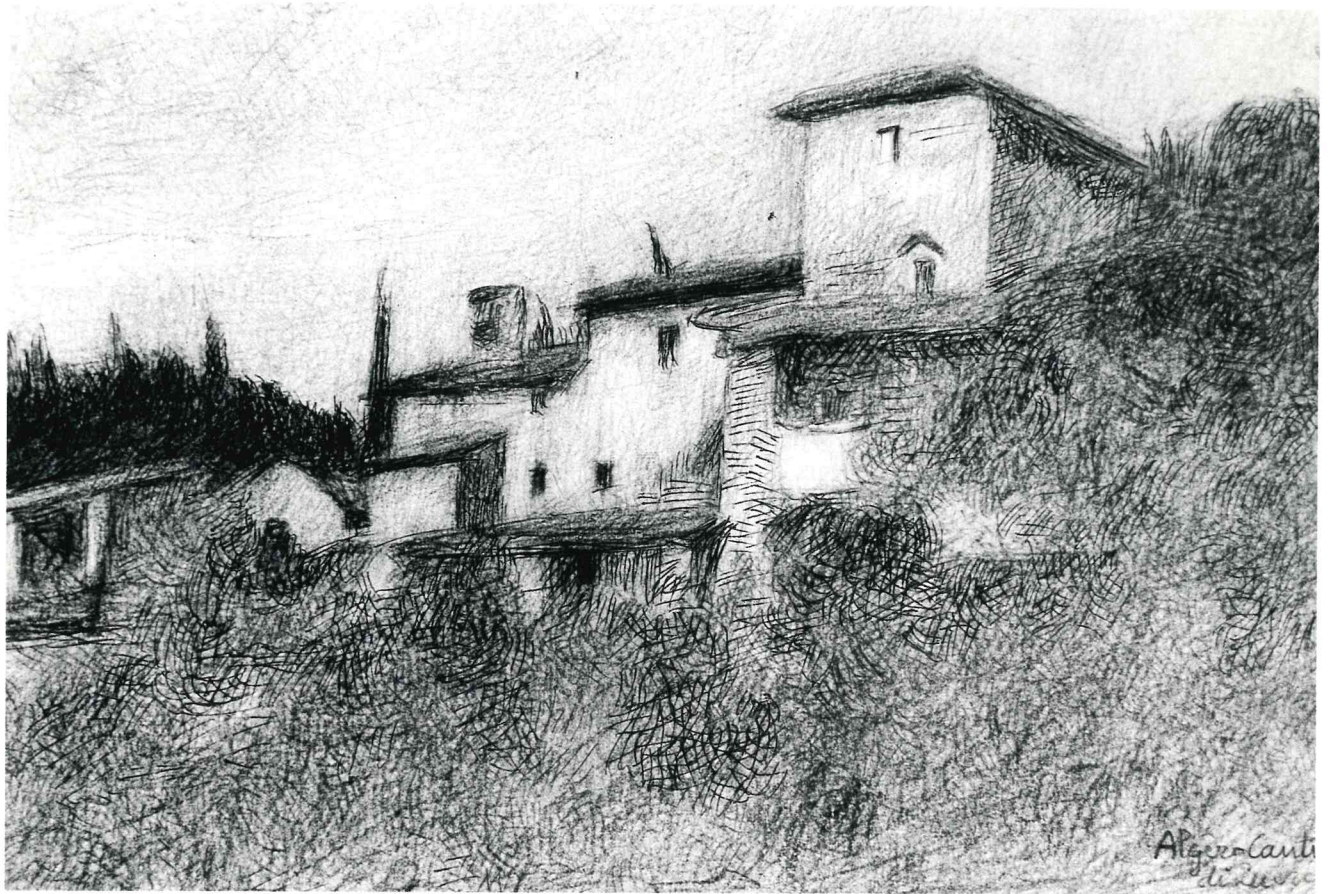
Filippo Tommaso Marinetti, Claudia Salaris, *Nuova Italia*, 1988.

Nella nuova collana «Immagini» della Nuova Italia è stato recentemente pubblicato un volume sul maggior rappresentante ed animatore del futurismo italiano.

Come dice il titolo, questa collana propone volumi in cui il ruolo principale è giocato dalle immagini che vogliono suscitare stupore e curiosità, che proposte come documento vogliono rivelare e sottolineare aspetti diversi della storia, senza capovolgerla ma arricchendola di particolari trascurati o semplicemente non veduti. E benissimo si colloca qui il volume su Marinetti (composto di circa 500 illustrazioni, in gran parte materiale inedito proveniente oltre che dall'Italia dalla Cecoslovacchia, dai Paesi Bassi e dagli USA), che comprese precocemente quanto la società moderna si sarebbe fondata e nutrita di immagini.

Il volume ricostruisce la complessa e contraddittoria personalità del poeta attraverso le tappe principali della sua vita illustrate da fotografie private e ufficiali di Marinetti, della sua famiglia, di amici e contemporanei; da riproduzioni di oggetti, documenti e molto materiale a stampa.

Lo sforzo di Claudia Salaris, che studia da anni la storia delle avanguardie, è stato quello di porre in primo piano l'uomo e non tanto il personaggio dando spazio alle vicende familiari e private: «Per capire il personaggio Marinetti al di là degli stereotipi legati alla sua figura, è necessario non arrestarsi alla lettura pura e semplice della superficie di quell'immagine che in fondo egli stesso



Algero Cantini - Antica casa colonica a Querceto, 1975.

ha contribuito a creare con i caratteri del dinamismo, dell'aggressività, della spavalderia temeraria, della provocazione, del disprezzo del passato e della furia iconoclasta. Tutti questi atteggiamenti infatti non sono altro che «maschere» funzionali al ruolo da interpretare in un grande progetto di intervento artistico concepito nei termini di una marcata spettacolarità» (p. 43).

Particolarmente interessante in questo senso è il capitolo dedicato all'infanzia e all'adolescenza, che Marinetti trascorse ad Alessandria d'Egitto, dove sono delineati i rapporti familiari, le prime esperienze scolastiche, gli amori giovanili, l'incontro con la letteratura tutto mediato dall'intenso rapporto con la madre, donna colta ed amante della poesia, a cui si contrapponeva una figura paterna autoritaria ed assai poco poetica.

Ad Alessandria d'Egitto Marinetti era iscritto al collegio di Saint François Xavier retto da Gesuiti francesi, dal quale fu espulso nel

1894 anno in cui avrebbe dovuto conseguire il baccalaureato, sembra a causa dei toni anticlericali di una rivista da lui fondata con alcuni compagni. Così mentre la famiglia si trasferisce a Milano, Marinetti parte per Parigi dove ultimerà gli studi, conseguendo il «Diplome de Bachelier de l'insegnement secondaire classique».

Tornato in Italia si iscrive alla facoltà di Legge di Pavia come il fratello Leone, la cui scomparsa prematura lasciò senza dubbio un segno profondo nella sua personalità e che in qualche modo determinò quel futuro atteggiamento di ottimismo artificiale e di vitalità aggressiva dietro ai quali si nascondeva forse la paura della morte, e non è un caso che fosse superstizioso e collezionasse oggetti scaramantici, come è documentato nel volume.

Poi verrà il lancio del futurismo quando Marinetti dimostrò una grande dinamicità e capacità manageriale che gli valsero il soprannome di «Caffeina d'Europa», e con la

guerra sarà il momento dell'interventismo, nel dopoguerra l'incontro con Benedetta Cappa sua futura moglie, il progetto fallimentare di costituire un partito futurista e la travagliata adesione al fascismo. Tutto questo documentato da immagini che esaltano ancor più che le parole, quegli elementi contraddittori ed eterogenei della sua personalità, lui rivoluzionario ed anarchico dell'arte futurista e cosmopolita appare in pose da accademico e da uomo perfettamente inquadrate.

Infine si ricorda che il saggio di Claudia Salaris è preceduto da un ricordo del padre di Luce Marinetti e da un intervento di Maurizio Calvesani su Marinetti e il Futurismo.

Francesca Capetta

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

