



Comune di
Montecatini Terme

 montecatini terme
contemporary art

Comune di Montecatini Terme
MO.C.A. Montecatini Terme Contemporary Art

ORIZZONTI del MO.C.A. n. 2
RIFLESSIONI TRA MODERNO E CONTEMPORANEO

Direzione della collana "Orizzonti del MO.C.A."
Roberto Giovannelli



Il logo "Orizzonti del MO.C.A."
è stato creato da Roberto Giovannelli

In copertina: Galileo Chini, pannello ceramico con putti, particolare, Montecatini Terme, Sala della Mescita dello Stabilimento Tamerici, 1910 (Foto Massimo Innocenti)

ISBN 978-88-3340-422-6

© 2023 sillabe s.r.l.
Livorno
www.sillabe.it

Direzione editoriale
Renzo Ruggeri
Responsabile editoriale
Giulia Perni
Redazione
Ethel Santacroce
Controllo tecnico immagini
Saimon Toncelli, Laura Belforte
Progetto grafico e copertina
Susanna Coseschi

Stampato presso @@@@, San Miniato, Pisa

La Casa editrice e gli Autori si dichiarano pienamente disponibili a regolare eventuali spettanze per quelle immagini di cui non sia stato possibile identificare e reperire la fonte. Avvertenza: divieto di ulteriori riproduzioni o duplicazioni con qualsiasi mezzo delle immagini presenti nel volume

ORIZZONTI del MO.C.A.

Riflessioni tra moderno e contemporaneo

a cura di Roberto Giovannelli



sillabe



- 6 Presentazione
Alessandro Sartoni
- 9 Orizzonti II, 2023. (S)vago
Roberto Giovannelli
- 13 "Il ritorno dell'uomo". Giuliano Vangi si racconta
Emanuele Gaudenzi
- 27 Cabianca 'riscoperto'
Francesca Dini
- 35 Un'opera ritrovata: la *Santa Galla* di Pietro Lucatelli
Anna Lo Bianco
- 41 Pietre figurate e altre minime storie
Roberto Giovannelli
- 51 Disegno in segno. Nuove acquisizioni
Alessandro Sartoni
- 71 Incontri alle Giubbe Rosse
Francesco Gurrieri
- 75 Libri d'artiste
Donne ad arte
- 85 Parole nate dal nulla: il *Galempio*, le *Manconelle* e il *Far del seco*
Carlo Lapucci
- 89 La barca che naviga, che cammina e che vola
Carlo Lapucci
- 97 Andare in bianco...
Il confetto riccio di Pistoia: una chicca coll'anima
Paolo Piazzesi
- SCRAPS**
- 111 Sul mio disegno
Marcello Guasti
- 114 Appunto sul disegno
Lettera di Gustavo Giulietti a Roberto Giovannelli, novembre 1994
- 118 Galileo Chini, in effigie
Roberto Giovannelli
- 120 Jean-Baptiste Berlot: chi era costui?
Fabrizio Lemme
- ROSOLIO E LAUDANO**
- 123 Riscoprire Cabianca
Maria Flora Giubilei
- 124 Il deserto fiorisce
Carlo e Chiara Lapucci leggono *La terra desolata*
- 126 Fabrizio, il timoniere
Vice

l'uscita di *Orizzonti* è felice occasione, in tempo di bilanci, per riflettere su quanto abbiamo fatto nel corso del periodo trascorso e su quanto abbiamo in animo di fare nel prossimo futuro, che per quel che mi concerne ha un traguardo temporale tardo-primaverile che si chiama "elezioni amministrative". Gli amministratori pubblici sono protempore per definizione, ma compete loro il dovere d'impegnarsi fino all'ultimo nell'interesse della cittadinanza. E a questo obbligo morale, che sento profondamente, mi atterrò cercando di non lasciare alcunché di intentato fino alla scadenza del mandato.

Non c'è dubbio che il 2023 sia stato contrassegnato da una serie di iniziative ed eventi che possono essere messi a sistema. Cominciamo dal lato infrastrutture: finalmente sono iniziati i lavori alla Palazzina Regia, per fare di quello che per un secolo è stato l'edificio che ha ospitato l'Amministrazione delle Terme di Montecatini una



Galileo Chini, *La vendemmia (o Lavoro nei campi)*, 1918, decorazione murale. Montecatini Terme, Palazzo Comunale, Scalone

struttura aperta alla cultura e quindi al turismo culturale. Al momento non possiamo che assistere ai lavori in corso attendendone la naturale evoluzione.

Contestualmente, grazie alla collaborazione con Palazzo Spinelli, si è dato avvio al restauro delle pitture murali del Chini presenti all'interno del Municipio, con un'iniziativa che tende a conservare e preservare per le future generazioni la bellezza del suo operato. Dal punto di vista squisitamente artistico abbiamo dato vita a una serie di momenti pubblici per ricordare il 150° anniversario dalla nascita di Galileo Chini, ceramista, decoratore e pittore originario del Mugello che coi suoi pregevoli lavori ha impreziosito strutture pubbliche e private a Montecatini Terme, dal Municipio alle Terme Tamerici, senza dimenticare il Grand Hotel & La Pace, per menzionare i luoghi più rilevanti. Abbiamo programmato le varie attività formando un gruppo di lavoro propositivo e coinvolgendo la nipote, signora Paola Chini, le scuole cittadine, pubblicando un libro edito da Maschietto, organizzando una mostra al Montecatini Contemporary Art patrocinata dal ministero e dedicata alle opere presenti presso collezionisti montecatinesi che si protrarrà fino al 7 gennaio 2024. Abbiamo poi proposto iniziative con amici quali Andrea Granchi, Alessandro Gioli, Luca Giacobbe come utile contributo professionale di artisti contemporanei a questo ricordo. Un'ultima intuizione è stata quella di fare di Galileo Chini un ambasciatore della nostra città nel mondo: attraverso un cortometraggio realizzato nell'ambito del Montecatini International Short Film Festival, l'immagine dell'arte del Chini è già stata proposta in Portogallo, alla Biennale di Venezia, in varie istituzioni culturali in Armenia alla presenza dell'ambasciatore (questo vero e proprio) Alfonso Di Riso. Infine abbiamo continuato ad ampliare la collezione permanente del MO.C.A., sia attraverso acquisizioni selezionate nell'ambito del progetto "Florilegio Italiano – Artisti invitano Artisti" con opere di Asdrubali, Bertocci, Cascella, Cossyro, Galliani, Strazza solo per rammentarne alcune, sia per quanto concerne la raccolta di grafica e disegno, coinvolgendo artisti di varie regioni d'Italia assieme a buone esperienze maturate sul nostro territorio e che in quanto tali meritano supporto e promozione istituzionale. Non è un caso se accanto alle iniziative legate al mondo accademico e a professionisti di rilievo nazionale e internazionale stiamo dando vita, al Palazzo del Turismo, a tutta una serie di esposizioni per dare il giusto spazio anche agli artisti della nostra zona. "Florilegio Italiano" è ormai prossimo a definirsi, il catalogo generale è in corso di predisposizione, il 2024 vedrà sostanzialmente il frutto di anni di attività, collaborazioni, relazioni personali. Di tutto questo non posso che ringraziare fin da ora, in ordine alfabetico, Italo Bressan, Roberto Giovannelli, Andrea Granchi e Gianfranco Notargiacomo per tutto il lavoro che nel più autentico disinteresse personale e amore per l'arte hanno svolto per la città di Montecatini Terme.

Alessandro Sartoni
Assessore alla Cultura



Orizzonti II, 2023 (S)vago

Roberto Giovannelli

Procede con questo secondo numero – il terzo è atteso a breve – l'avventura del nostro amato e amabile pot-pourri, che com'è noto abbiamo voluto si chiamasse "Orizzonti", al plurale, onde rimarcare una molteplicità di sguardi, voci, interessi, vie, prospettive, direzioni e predilezioni.

Il motto, l'insegna, la password: (s)vago.

Vago come voce di *vagare*, *flâner*, andare a zozzo occhieggiando cose curiose e belle...

E perciò *vago* come *bello*, *desiderabile*, *seducente* ("Vaghe stelle dell'Orsa...").

E infine *svago*, diletto, passatempo, ricreazione...

Poiché vasti, illimitati, immensi vogliamo i nostri orizzonti, quasi infiniti, all'infinito declineremo, o meglio coniugheremo il sommario di questo numero, percorrendolo, a testimonianza di una desiderata e consapevole multilateralità, di un ostinato e ordinato amore per il disordine, per parole chiave, zigzagando fra arti visive e lettere.

Evocare. Emanuele Gaudenzi, esperto in conservazione dei Beni Culturali, ci accompagna nell'intimo ricetta di un generoso, geniale protagonista della scultura contemporanea, Giuliano Vangi che, incontrato nel suo studio di Pesaro, fra le sue creature, evoca il proprio percorso artistico e umano con l'eco di parole poetiche e profonde.

Rivedere. Con Francesca Dini, storica dell'arte, rivisitiamo l'arte di uno straordinario pittore come Vincenzo Cabianca: la suggestione di un capolavoro, le *Monachine*, realizzato nel 1861, offre lo spunto per una riflessione sul percorso del veronese, detto da Adriano Cecioni "il macchiaiolo assoluto", verso la maturità artistica.

Ritrovare. Anna Lo Bianco, già direttrice della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, ci fa anch'essa partecipi di un'invidiabile emozione: scoprire una pala barocca, la *Santa Galla* di Pietro Lucatelli, in una moderna chiesa romana, sorta dagli sventramenti subiti dalla città negli anni Trenta del secolo scorso.

Esplorare. In veste di curioso per le contrade della Valdinievole, l'attenzione di chi scrive è stata catturata da certe fantastiche figurazioni sbalzate da qualche estroso lapicida sulle pietre angolari della seicentesca Villa Feroni nota come 'Bellavista', presso Borgo a Buggiano. Il fotogramma di un documentario d'epoca ci restituisce inoltre l'immagine di una grande tela, forse quella raffigurante *La liberazione di Vienna*, che assieme a un'altra di egual misura con *La presa di Buda*, fu trafugata dal salone nobile della villa alla fine degli anni Sessanta del secolo scorso.

Collezionare. Alessandro Sartoni, sulla scia del lavoro iniziato negli anni precedenti, introduce un numero consistente di nuove acquisizioni della sezione di Grafica e Disegno del MO.C.A., pubblicando di ogni autore due opere scelte fra quelle aggiunte alla Collezione nel corso del corrente anno.

Roberto Giovannelli, *Vaghe stelle dell'Orsa...*, 2021, olio e lamina oro su tavola, 109 x 47 cm
(© Archivio Roberto Giovannelli)

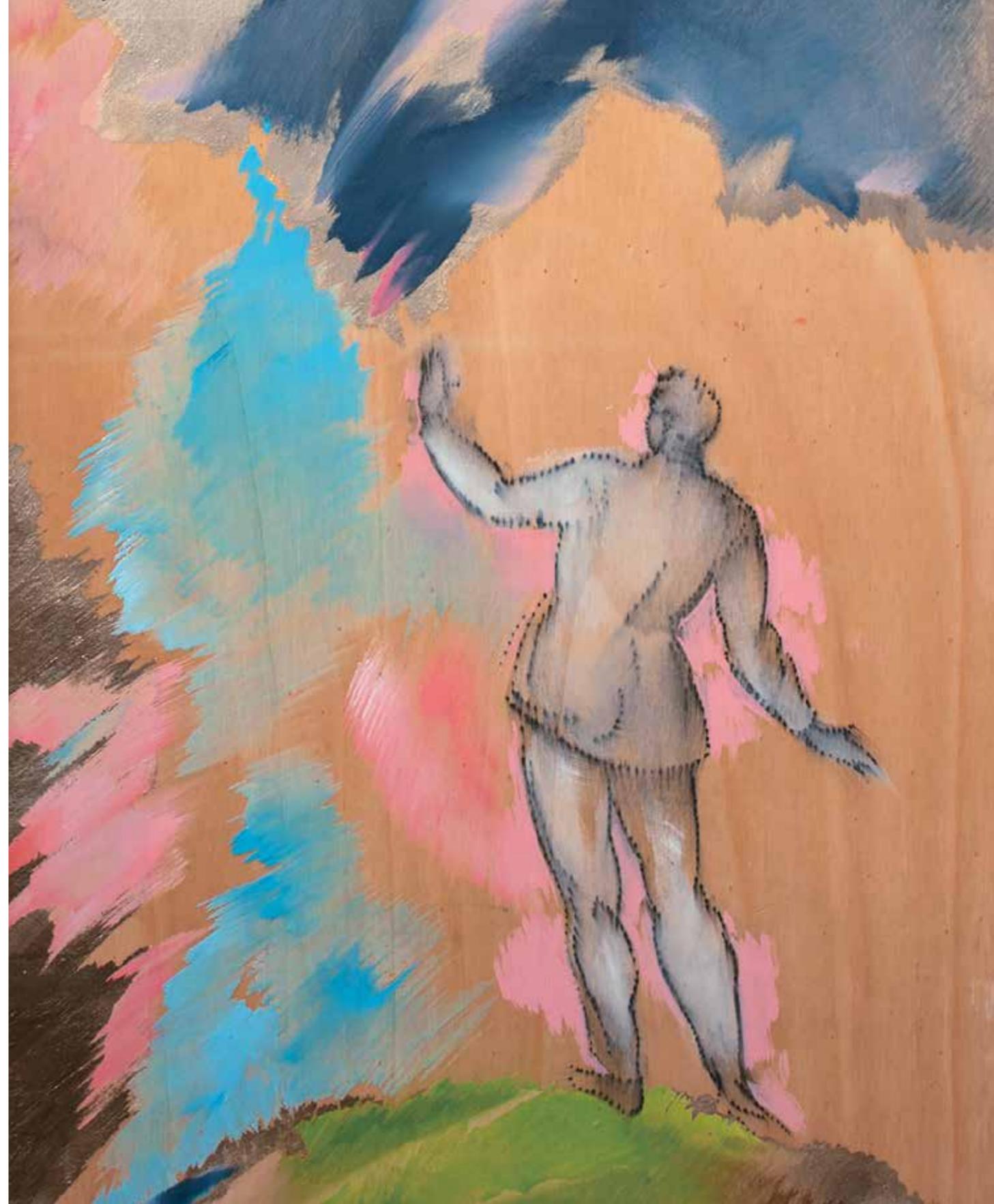
Testimoniare. Francesco Gurrieri, architetto, storico e appassionato cultore di letteratura, ci dona una bella pagina di storia della cultura e del costume tramite la testimonianza di Arnaldo Pini, poeta e intellettuale, figlio del fondatore dello storico caffè fiorentino delle Giubbe Rosse, dove nel dopoguerra s'incontravano artisti, scrittori e intellettuali del calibro di Landolfi, Loffredo, Luzi, Malaparte, Montale, Parronchi, con una riflessione sul ruolo delle riviste letterarie, da "Lacerba" al "Portolano".

Germogliare. Attendere, scoprire, fiorire. I libri e le carte d'artista di Maria Cristina Antonini, ideatrice e curatrice di *donne ad arte*, Agnese Fornito e Marta Perroni mostrano quanto fertile possa essere il connubio fra segno e parola, declinato al femminile, evocando vibranti esperienze poetiche germogliate dalla domestica cura delle piante: un ibiscus in attesa di sbocciare, un muro sbrecciato che rivela piccoli tesori, promesse di fioritura e possibilità sospese...

Intrattenere. Arte in cui è maestro inarrivabile Carlo Lapucci, che ci fa convinti di quanto viva e vorace sia la lingua, nutrita di sviste, fraintendimenti, malintesi, fantasie, ignoranza, supponenza e sfrontatezza, elencando una congerie di esilaranti fattispecie, quali il *Galempio*, le *Manconelle* e il *Far del seco*. Con *La barca che naviga, che cammina e che vola* lo studioso coglie il destro per aggiornarci piacevolmente sugli elementi costitutivi del materiale fiabesco attingendo al ricco patrimonio favolistico nostrano.

Divagare. Paolo Piazzesi, chiamato a illustrare le virtù del delizioso confetto riccio pistoiese, la piglia larga inventandosi un fantasmagorico ma tutto sommato istruttivo dialogo condotto da un improbabile trio: la Fata Confetto, presente *pour cause*, il suo chaperon il principe Coqueluche, personaggi dello *Schiaccianoci* di Pëtr Il'ič Čajkovskij, e Gherardo Nerucci, patriota risorgimentale, docente e autore di una fondamentale raccolta di novelle.

Nelle pagine della sezione *Scraps*, due pensieri sul disegno: uno dello scultore Marcello Guasti sulla sua idea del disegno quale fondamento di una lunga vicenda artistica e progettuale, l'altro di Gustavo Giulietti, raffinato pittore e profondo conoscitore delle tecniche artistiche, in una sua lettera a chi scrive, come per chiarire a se stesso i motivi più profondi della propria creazione. In ossequio alla nostra sede, Montecatini, e in omaggio a Galileo Chini, lo si riconosce in effigie nell'altorilievo raffigurante lo *Scultore*, modellato da Domenico Trentacoste nel 1902 e posto nella facciata del padiglione delle acque salse delle Tamerici, col contrappunto di alcuni giocosi versi inviati al Chini dall'architetto pesciatino Giulio Bernardini. Fabrizio Lemme, collezionista di dipinti del Seicento e Settecento romano, tratteggia un profilo di Jean-Baptiste Berlot, raffinato pittore francese di rovine e paesaggi, sollecitando gli storici dell'arte a un più approfondito studio del lavoro di questo artista. Infine, in consonanza col contributo di Francesca Dini, Maria Rosa Giubilei presenta una sua recensione dello studio monografico e del catalogo ragionato del pittore veronese realizzato dalla stessa Dini.



“Il ritorno dell’uomo”. Giuliano Vangi si racconta

Emanuele Gaudenzi

*La vocazione per l’arte. Le vicende della vita.
L’impegno quotidiano e il possesso del mestiere.
I viaggi e gli incontri. I riconoscimenti e il successo.
E la genesi di un’opera*

*Così contro la “cacciata dell’uomo” dal regno dell’arte,
Vangi ne propone il ritorno,
anzi, ne compie il ritorno,
con una perentorietà poetica e plastica
che confuta ogni altra obiezione.*

Mario De Micheli

10 dicembre 2022. È una mattina grigia, non fredda ma piovosa. Partiamo da Faenza di buon’ora alla volta di Pesaro. Mi accompagna l’amico Danilo Sartoni, grazie al quale ho l’opportunità di incontrare Giuliano Vangi, uno dei grandi protagonisti dell’arte contemporanea. Un artista che ho sempre amato, non perdendo occasione per ammirarne le sculture in musei, chiese, sedi istituzionali e spazi pubblici, come il *San Giovanni Battista* in bronzo sul lungarno nei pressi di Ponte Vecchio a Firenze. La forza che esprime è tutta interiore, spirituale: è l’energia di una scultura viva, rivoluzionaria e antica, plasmata in una materia pulsante, nella postura severa e nei volumi prosciugati.

Arriviamo a Pesaro e continua a piovere. Vangi ci accoglie affabile, con indosso lo spolverino. Lo studio è ampio, luminoso, costellato di disegni e bozzetti

*01_Uomo seduto su poltrona di cristallo, 2016
bronzo, nichel, vetro, 136,5 x 115 x 95 cm
(Courtesy archivio Giuliano Vangi: (Foto Giovanni Ricci)*

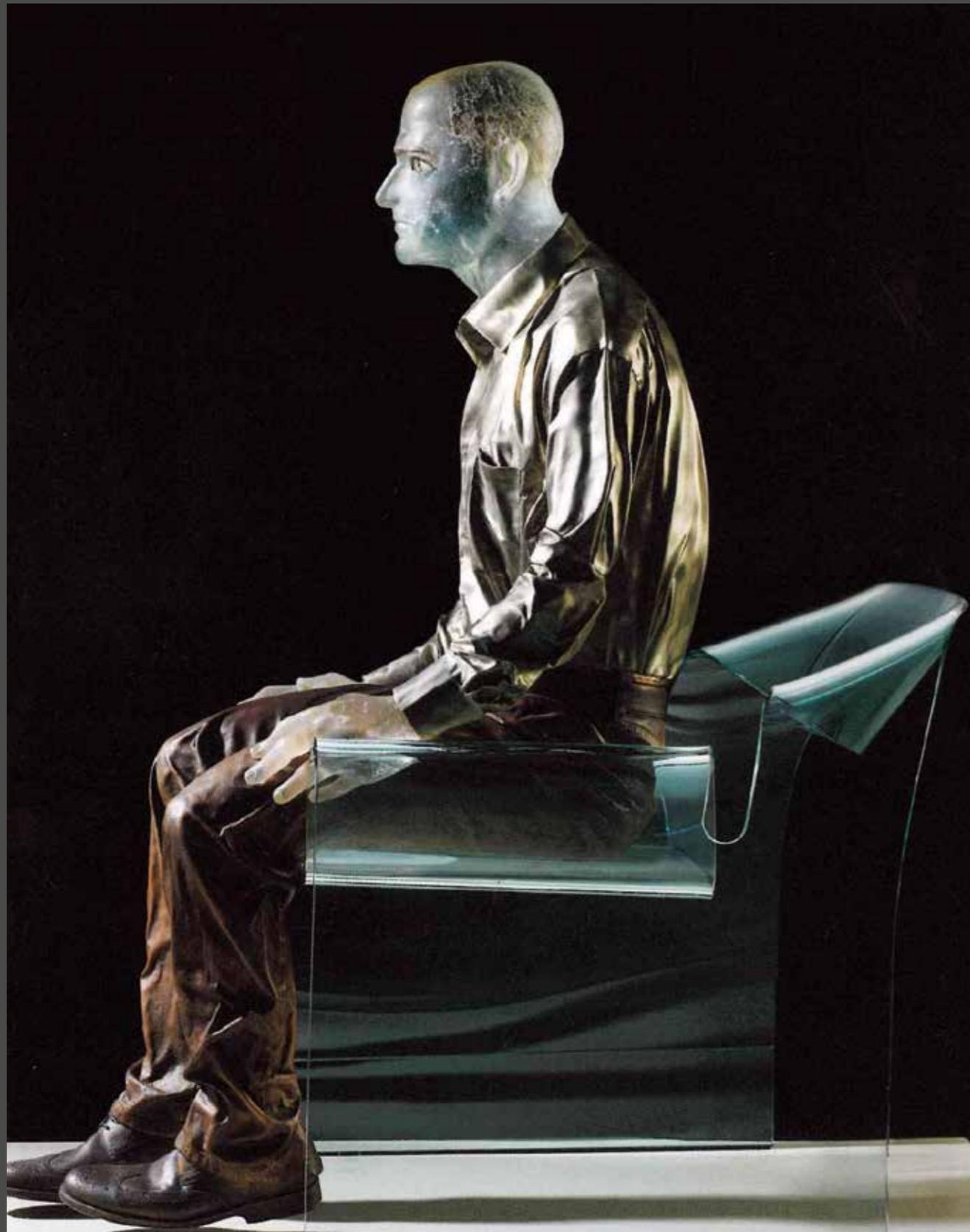
Le sculture di Vangi sono invariabilmente pezzi unici, come a sottolineare la sua intolleranza per qualsiasi tipo d’operazione iterativa o derivativa, motivata da circostanze o da condizioni esterne. Quando la sua opera potrà essere studiata filologicamente, con attenzione mirata al maturarsi e allo svolgersi del linguaggio, si scopriranno connessioni sorprendenti fra episodi apparentemente irrelativi e lontani tra loro nel tempo. La vicenda non si chiude né si conclude mai.

Pier Carlo Santini

in gesso e terracotta. È qui che lavora, molte ore al giorno, tutti i giorni, nella città in cui ha scelto di vivere, a pochi passi dal mare: ma possiede anche un altro laboratorio a Pietrasanta, attrezzato per la realizzazione di grandi opere monumentali.

Non capita spesso di trovarsi davanti a un grande artista e cerco di dissimulare l’emozione. Anche se Giuliano Vangi, uomo semplice, schietto, non fa mai pesare l’importanza della sua opera e il suo rango internazionale. In piedi davanti a me, seduto a uno dei suoi banchi di lavoro, comincia a raccontarsi. Trascrivo le sue parole, fedelmente, salvo lasciarmi sfuggire qua e là – chiedendo venia al lettore – qualche segno della mia ammirazione. Fin dalla primissima infanzia a Barberino di Mugello, dov’è nato il 13 marzo del 1931 – e poi a Firenze, dove la famiglia si trasferisce verso la metà del decennio –, Vangi non ha desiderato altro che diventare scultore. Un desiderio che lo spinge a giocare e a esercitarsi con i materiali che ha a portata di mano, manipolandoli e lavorandoli con strumenti improvvisati, oltre a cimentarsi nel disegno, ritraendo le persone di famiglia e gli oggetti che attirano la sua curiosità.

Mostra fin da subito un’attitudine fuori dal comune. Una predisposizione affinata negli anni, osservando e studiando le opere d’arte nelle chiese e nei musei del capoluogo toscano, attratto anche dalla scultura greca del periodo arcaico, oltre che da quella classica ed ellenistica.





Qui non c'è acqua ma soltanto roccia
 Roccia e non acqua e la strada di sabbia
 La strada che serpeggia lassù fra le montagne
 Che sono montagne di roccia senz'acqua
 Se qui vi fosse acqua ci fermeremmo a bere
 Fra la roccia non si può né fermarsi né pensare
 Il sudore è asciutto e i piedi nella sabbia
 Vi fosse almeno acqua fra la roccia
 [...]
 Non si può stare in piedi qui non ci si può sdraiare né sedere

T.S. Eliot, *La terra desolata*

02_ *Uomo e caprone*, 2003
 bronzo, 188 x 175 x 176 cm
 (Courtesy archivio Giuliano Vangi: Foto Aurelio Amendola)

L'uomo di oggi e la sua lotta contro un mondo ostile resta comunque il tema fondamentale della mia opera, tutto il resto m'interessa poco. Voglio raccontare i suoi conflitti interiori e i problemi che affronta a livello sociale, solo così sento di essere a posto con la mia coscienza: aver "raccontato" qualcosa che riguarda tutti gli uomini e non essermi limitato alle mie piccole gioie o dolori personali.

Giuliano Vangi

03_ *Jolanda*, 2022
 acciaio inox, cm 180 x 75 x 30
 (Courtesy archivio Giuliano Vangi: Foto Michele Sereni)

... in alcuni passaggi e sguardi delle volumetrie spogliate d'ogni elemento accessorio o distraente si osserva una raffinatezza di elaborazione spinta sino alla trasparenza, per virtù di una percussione luminosa sorvegliata all'estremo, cui concorre la scelta di una materia consenziente.

Carlo Ludovico Ragghianti





Chi è il terzo che sempre ti cammina accanto?
 Se conto, siamo soltanto tu ed io insieme
 Ma quando guardo innanzi a me lungo la strada bianca
 C'è sempre un altro che ti cammina accanto
 Che scivola avvolto in un ammanto bruno, incappucciato
 Io non so se sia un uomo o una donna
 – Ma chi è che ti sta sull'altro fianco?

T.S. Eliot, *La terra desolata*

04_Uomo vestito di grigio, 2000
 legno policromo, 193 x 48 x 57 cm
 (Courtesy archivio Giuliano Vangi: Foto Aurelio Amendola)

Vangi, si vede subito, ha una semplicità di atteggiamento, che è anche semplicità di decisione e spinge ad andare sino in fondo. Il mondo di relazione può avere confermato, ma non iniziato un moto che si vede sorgere e svolgersi con una coerenza tutta individuale.

Carlo Ludovico Ragghianti



05_Uomo con canottiera, 2016
 bronzo, nichel, vetro, porcellana, 166 x 80 x 56 cm
 (Courtesy archivio Giuliano Vangi: Foto Silvio Pennesi)

Giuliano Vangi è un vero scultore del presente perché vive in mezzo agli altri con le sue sculture: assolutizza poeticamente gesti e comportamenti ma non costruisce piedistalli, non dà illusioni, non devia il suo sguardo verso la nostalgia, fosse pure quella anche a noi cara della coralità.

Dario Micacchi

Ma si scopre pure affascinato dai linguaggi di altre civiltà, soprattutto l'egizia e la mesopotamica, senza tralasciare di guardarsi intorno, cercando di comprendere le modalità compositive dei contemporanei, anche attraverso le immagini della monografia illustrata di Francesco Sapori, *Scultura italiana moderna*, che acquista risparmiando soldo su soldo, e che ancora possiede.

Tuttavia, nonostante la manifesta passione e le evidenti doti, il padre non vuole che intraprenda la carriera artistica, mestiere malsicuro e dalle troppe incognite. Per questo, terminati gli studi primari, lo iscrive al corso di architettura alla scuola d'arte di Porta Romana: lezioni che il giovane frequenta malvolentieri e con scarso profitto per qualche anno, fino a quando, ormai rassegnatisi i genitori, passa alla sezione artistica dopo aver brillantemente superato la prova d'ammissione. Suo maestro è Bruno Innocenti, allievo di Libero Andreotti, figura che gli resterà sempre cara non solo per gli insegnamenti ricevuti, ma anche per avergli aperto la mente ad altri versanti della cultura artistica, a cominciare da quella musicale.

Sono anni molto importanti per la sua formazione, che completerà alla scuola di nudo all'Accademia di Belle Arti: ma quella dell'Accademia è una breve parentesi, perché l'ambiente fiorentino comincia a stargli stretto. Il suo temperamento lo spinge a cambiare aria, alla ricerca di altre esperienze.

Così, appena ventenne, accetta una cattedra di plastica e disegno all'istituto d'arte di Pesaro, città che gli porterà fortuna. Qui incontra la futura moglie, Graziella Ricci, e qui, una volta conosciuto e affermato, deciderà di stabilirsi definitivamente. A Pesaro, terminate le ore a scuola, si dedica con fervore alle proprie sperimentazioni plastiche, studiando i volumi e saggiando diversi materiali, alla ricerca di un linguaggio originale che rispecchi il suo sentire interiore, in una prassi compositiva rivolta a forme astratte, blocchi monolitici e articolate strutture. Impara anche a saldare e a lavorare il ferro, l'acciaio e l'ottone. Un impegno quotidiano portato avanti con tenacia in totale solitudine, i cui risultati non vengono mostrati a nessuno. Ed ecco che ancora, dopo poco meno di un decennio, avverte la necessità di affrontare altre esperienze, nella consapevolezza che per raggiungere una propria maturità sono necessari altri stimoli e nuove conoscenze. Decide così di lasciare il posto fisso e di rinunciare allo stipendio sicuro. Alla ricerca di un contesto favorevole, soggiorna per brevi periodi a Roma, a Milano e a Firenze.



Conosce fra gli altri Albert Diato, Giuseppe Spagnulo e Nanni Valentini, che diventerà uno dei suoi amici più cari. Nel capoluogo toscano viene a contatto col gruppo dell'astrattismo classico, animato da Vinicio Bertì, Gualtiero Nativi, Alvaro Monnini, Mario Nuti. Ovunque – a Firenze, a Roma, a Milano – si teorizza, si discute, si dialoga. Qualcosa però non lo convince. Dal suo punto di vista, si parla e si parla, troppo, a scapito della concentrazione necessaria per riuscire a “combinare qualcosa di buono”. Perché a lui, più che discutere e teorizzare, preme fare, lavorare. Corre l'anno 1959 quando, con poche risorse e molte speranze, decide di attraversare l'oceano e di recarsi in Brasile, insieme alla sua Graziella. Un grande paese, il Brasile, dai forti contrasti e dalle irrisolte contraddizioni, vincolato alle proprie tradizioni eppur desideroso di proiettarsi verso il futuro.

06_Maria Chiara nuda, 1973
legno policromo, 148 × 36 × 29 cm
(Courtesy Archivio Giuliano Vangi: Foto Michele Sereni)

Fin dall'inizio Vangi ha capito che angoscia e impurità potevano, restando tali, essere solo un fuoco che brucia, fermarsi al di qua della redenzione che la forma concede; e che solo il percorso dal particolare all'assoluto, senza che i due termini si negassero a vicenda ma anzi a vicenda si ravvivassero, poteva concedere la fedeltà a se stessi...

Roberto Tassi

È ben visibile l'enorme capacità di Vangi di dialogare con la scultura di tutti i tempi: dalla scultura assiro-babilonese, egizia, alla scultura del primo Rinascimento, uno dei suoi artisti di riferimento è, per esempio, Donatello, Vangi ripercorre via via tutta la tradizione scultorea in modo assolutamente libero e in questo senso si stacca dall'idea postmoderna che presuppone l'idea del frammento, del gioco citazionistico, in Vangi del tutto assente.

Gabriele Simongini



07_Giulia vestita di verde, 1990
marmo bianco statuario dipinto, marmo verde giada, onice, oro, 60 × 60 × 48 cm
(Courtesy Archivio Giuliano Vangi: Foto Giovanni Ricci)

La composizione suggerisce un qualche monumento del Novecento visto da un lontano futuro, come una presenza erosa, enigmatica, forse una Sfinx postmoderna vista fra un migliaio d'anni, fuori contesto e fuori dalla mente...

Sam Hunter

08_Uomo in piedi, 1963
legno policromo, 173 × 80 cm
(Courtesy Archivio Giuliano Vangi: Foto Liberto Perugi)

Il realismo di Vangi è polifonico non è mai un realismo a una sola voce e in alcune opere è persino minuzioso, specialmente nei particolari dei volti. [...] Si può dire che è un realismo in cui la realtà viene intensificata. Non è un realismo mimetico semplicemente, ma un realismo in cui la realtà viene accelerata, viene esasperata.

Gabriele Simongini





L'ardimento terribile di un attimo di resa
 Che un'era di prudenza non potrà mai ritrattare
 Secondo questi dettami e per questo soltanto noi siamo esistiti, per questo
 Che non si troverà nei nostri necrologi
 O sulle scritte in memoria drappeggiate dal ragno benefico
 O sotto i suggelli spezzati dal notaio scarno
 Nelle nostre stanze vuote

T.S. Eliot, *La terra desolata*

09_Donna che ride, 1968
 alluminio policromo, vetro, porcellana, 105 x 60 x 100 cm
 (Courtesy Archivio Giuliano Vangi: Foto Liberto Perugi)

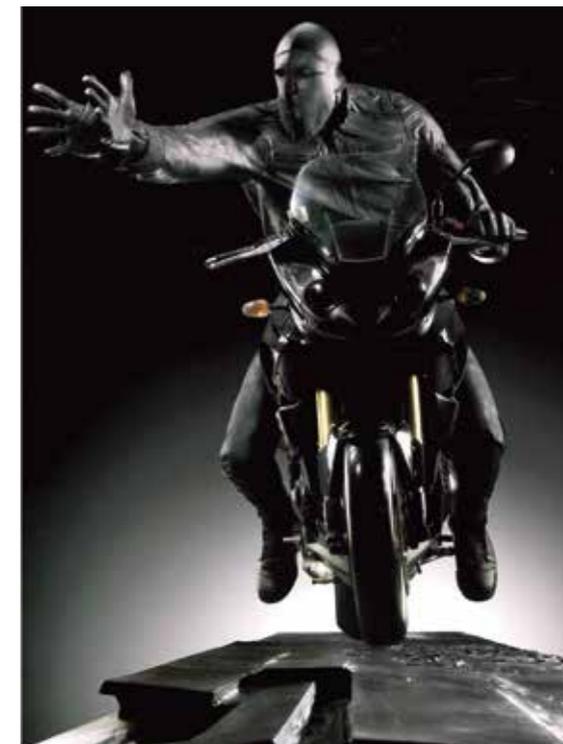
... uno slancio di riconquista di un mondo che è anche mondo di comunicazione umana immediata, di convivenza nella quale ognuno introduce e fa vivere il proprio possesso e il proprio messaggio senza scindersi da una partecipazione che ha per presupposto l'agevole comprensione e il colloquio degli altri.

Carlo Ludovico Ragghianti

10_Veio (particolare), 2010
 bronzo, acciaio, resina, vetro, porcellana
 (Courtesy Archivio Giuliano Vangi: Foto Giovanni Ricci)

... manifestare con maggiore ampiezza e libertà il movimento della sua ispirazione conservandone scottante e spesso istantaneo il carattere originalmente complesso, senza costrizioni o rinunzie, da una sensualità sottilmente adunca e felina a una nostalgia emotiva, da un'interrogazione tormentosa a un'ansia liberatrice, da un riposo contemplativo a un dramma improvviso e compresso.

Carlo Ludovico Ragghianti



Il soggiorno nella metropoli di San Paolo, protrattosi fino al 1961 e costellato da alterne fortune, si rivelerà determinante per la sua vicenda di artista e di uomo. Anche qui Vangi continua a esercitarsi, lavorando ancora su forme astratte. Tuttavia, senza altre risorse per sbarcare il lunario, è giunto ormai il tempo di mettersi in gioco e tentare di mantenersi con la propria arte, cercando di ottenere qualche commessa e cominciare a vendere qualche opera.

Senza conoscenze o protezioni, decide di affidarsi all'elenco telefonico, annotandosi gli indirizzi degli architetti, ai quali si presenta, non sempre accolto con favore, mostrando alcuni modelli di sue creazioni.

Avviene così il fortunato incontro con l'architetto Paulo Mendes da Rocha, che lo sostiene e lo aiuta a collocare qualche sua creazione, oltre a introdurlo nel circuito delle mostre e dei concorsi. Fa amicizia anche con un eccentrico fabbro, Carlos Blanc, amante dell'arte e pittore dilettante, che lo accoglie nel proprio laboratorio, insegnandogli i segreti del mestiere, non ultima l'antica tecnica del ferro battuto. Perché per Vangi, oggi come allora, l'ispirazione non va mai disgiunta dall'esecuzione pratica, che si compie tramite lo studio e la conoscenza dei diversi materiali, oltre che la sperimentata capacità di lavorarli.

A San Paolo incontra pure l'architetto tedesco-brasiliano Adolf Franz Heep, che gli commissiona fra l'altro una scultura per arredo urbano di cinque metri d'altezza, raffigurante san Domenico, che l'artista modella in creta e gesso e realizza poi in cemento armato e graniglia di marmo.

Si tratta dell'unica opera figurativa del periodo brasiliano, eccezion fatta per alcuni ritratti dipinti eseguiti su commissione.

Intanto con le sue composizioni in cristallo, ferro, acciaio e altri materiali ottiene i primi riconoscimenti. Viene invitato a una rassegna collettiva itinerante negli Stati Uniti, mentre a San Paolo allestisce una mostra personale al Museo d'arte e partecipa alla sesta Biennale d'arte. A Curitiba, capitale del Paraná, si aggiudica il primo e il secondo premio, oltre al premio acquisto. Frattanto vende a privati collezionisti e anche il Museo della città di Bahia acquista una sua opera.

Proprio in questo periodo, però, la ricerca sulle forme astratte comincia a non soddisfarlo più: una maturazione che lo spinge a volgersi all'impianto figurativo. Non è decisione da poco. Il momento gli è sfavorevo-

le, perché il verbo imperante privilegia l'astrattismo e l'informale ed è come andare controcorrente. Inoltre, a trent'anni, significa ricominciare da capo. Non importa. La decisione è presa. Ancora non sa che proprio la lunga esperienza nell'astrattismo andrà a sostanziare, a rendere più credibile e potente l'impianto espressivo della sua poetica.

Il ritorno alla figurazione, in dialogo con l'antico, coincide col rientro in Italia. Il nuovo corso, com'era accaduto per la precedente esperienza, per il suo stesso temperamento, richiede tuttavia una seria preparazione. Accetta una cattedra all'istituto d'arte di Cantù e si stabilisce prima a Milano, quindi a Varese, defilata e appartata quanto occorre per potersi concentrare sulle proprie ricerche. Lavora assiduamente per diversi anni, sfruttando ogni momento libero, chiuso nel suo laboratorio, senza mostrare nulla a nessuno.

Fino a quando, poco dopo la metà degli anni Sessanta, ritiene di aver pronte alcune opere che finalmente sembrano soddisfarlo e che mettono in risalto la sua ricerca sull'uomo. Composizioni ormai pienamente 'autonome', in grado di potersi distinguere sulla scena contemporanea. Ma come fare? Si tratta di creazioni poderose, talora monumentali – in marmo, bronzo, legno – che non si possono certo portare in giro sottobraccio. E nemmeno può pretendere che critici e storici dell'arte si prendano la briga di venirle a vedere a Varese da lui, semplice insegnante di provincia. Decide di commissionare delle foto, ma i professionisti che contatta non lo soddisfano. Un giorno però, sfogliando una pubblicazione d'arte, vede delle immagini che lo colpiscono e comprende che l'autore è finalmente il fotografo che fa al caso suo. Si tratta di Liberto Perugi, un fuoriclasse della fotografia, destinato a eccellere nel settore dell'editoria artistica.

Detto fatto. Munito di immagini 30 x 40 in grado di esprimere la forza evocativa delle sue creazioni, Vangi decide di puntare in alto recandosi a Firenze, a Palazzo Strozzi, per sottoporre le sue cose a Carlo Ludovico Ragghianti, che sulle prime non si mostra disposto a dargli udienza e quasi lo caccia in malo modo, salvo pentirsi della sua brusca reazione richiamandolo. Ed ecco che alla vista di quelle foto Ragghianti appare così sinceramente entusiasta da chiamare il suo giovane collaboratore, Raffaele Monti per condividere con lui la gioia della scoperta di un vero artista.

È la svolta decisiva, tanto a lungo attesa. Al punto che, di lì a breve, Vangi deciderà di lasciare definitivamente

Quali sono le radici che s'afferrano, quali i rami che crescono
Da queste macerie di pietra? Figlio dell'uomo,
Tu non puoi dire, né immaginare, perché conosci soltanto
Un cumulo d'immagini infrante, dove batte il sole,
E l'albero morto non dà riparo, nessun conforto lo stridere del grillo,
L'arida pietra nessun suono d'acque.
C'è solo ombra sotto questa roccia rossa,
(Venite all'ombra di questa roccia rossa),
E io vi mostrerò qualcosa di diverso...

T.S. Eliot, *La terra desolata*

11_*Ascoltando*, 2011
avorio, 46,5 x 12 x 10,5 cm
(Courtesy Archivio Giuliano Vangi: Foto Giovanni Ricci)



l'insegnamento a Cantù per dedicarsi anima e corpo alla propria arte. Col successo della sua prima personale alla Strozina di Palazzo Strozzi a Firenze, allestita nel 1967 con catalogo a cura dello stesso Ragghianti, le sue opere si fanno conoscere e apprezzare. Da quel momento, e durante tutti gli anni Settanta e Ottanta, è un susseguirsi ininterrotto di mostre in Italia e all'estero: in Germania, in particolare, la sua vena espressionista sospesa fra idillio e allucinazione viene particolarmente apprezzata.

Le date hanno poca importanza, è difficile ricordare tutte. Così come gli stessi luoghi si sovrappongono nella memoria. Anche se è ancora a Firenze che avviene un'ulteriore svolta, in occasione della personale allestita al Forte Belvedere nel 1995, nel medesimo anno in cui la Biennale di Venezia gli dedica una sala. Nel contesto della fortezza fiorentina le sue monumentali creazioni – alte fino a otto metri, in granito, acciaio, pietra, bronzo – riscuotono un enorme successo, al punto da suscitare l'interesse d'un banchiere giapponese che gli acquista diverse opere, confluite nel Museo Vangi, inaugurato nel 2002 a Mishima, nei pressi di Tokyo: una struttura di alcune migliaia di metri quadrati, circondata da un ampio parco, che espone un centinaio di sculture e disegni del maestro toscano.

Quella del Forte Belvedere, quasi vent'anni dopo la Strozina, può considerarsi la definitiva consacrazione di un artista ormai unanimemente riconosciuto. Si susseguono, a ritmo serrato, importanti rassegne, fino alla più recente, nel 2022: *Giuliano Vangi a colloquio con l'antico*, al Mart di Rovereto. Numerose sono le acquisizioni di



Giuliano Vangi nel suo studio di Pesaro

sue sculture da parte di musei internazionali. Accanto a importanti commesse per grandi opere destinate a edifici istituzionali o luoghi di culto, viene spesso chiamato da architetti come Renzo Piano e Mario Botta, con i quali continua a collaborare nel corso degli anni. Il crescente successo, tuttavia, non ha influito sulle sue abitudini, e ha continuato a vivere appartato, lontano dalla mondanità, concentrato soltanto sul proprio lavoro, giorno dopo giorno, molte ore al giorno. A Pesaro Vangi lavora alle sue "figure", ponendo al centro sempre l'uomo, creatura in cui convivono forza e debolezza, empatia e solitudine, sconforto e speranza, un racconto che si snoda con accenti severi, in una sorta di mitologia contemporanea sostanziata da una forte componente esistenziale. Il tutto attuato tramite il pieno possesso del mestiere, inteso anche artigianalmente, in una prassi esecutiva che all'eloquenza dei volumi affianca effetti plastici e coloristici ottenuti con l'impiego di materiali eterogenei come marmo, pietra, bronzo, acciaio, alluminio, nichel, vetro, ceramica, avorio, corallo, legno, vetroresina... Opere nella maggior parte dei casi frutto di un'intuizione, nell'immediatezza di uno sguardo, di un semplice sospiro, di una sensazione momentanea, cui fa seguito una lunga serie di bozzetti, studi e disegni, coronati talvolta da uno o più modelli plastici. Poi l'idea viene accantonata, dimenticata, in una specie di gestazione inconscia. Una macerazione interiore che può giungere a maturazione o svanire per sempre. Ma se viene ripresa, non è più solo un'intuizione: ora l'idea possiede tutta la chiarezza delle cose inevitabili, pronta a trasformarsi in realtà. Pronta a divenire arte.

Dopo tante fratture, lacerazioni, astratte purezze e astratte impurità, dopo tanti drammi e angosce, perdite di figura, apparire di oggetti, e racconti, assemblaggi, concettualismi, mescolamenti eterogenei, dopo insomma tutto ciò che ha fatto moderna la scultura moderna (e non lo dico con ironia ma con appassionata partecipazione), sembra che Vangi lavori a rifondare la scultura; non programmaticamente o con volontario determinismo, ma per suo naturale destino e naturale funzione; e non in contrasto a quella storia gloriosa, ma in continuità.

Roberto Tassi

Giuliano Vangi è semplice e diretto, piuttosto chiuso in se stesso, con un modo d'affrontare un po' riservato e timido, ma non privo d'alterezza. Tiene raccolte le mani flessibili e potenti, da scultore e disegnatore in grandi dimensioni.

Carlo Ludovico Ragghianti

Nota del curatore

A margine della testimonianza di Emanuele Gaudenzi, abbiamo voluto corredare le didascalie delle opere di Giuliano Vangi che ornano queste pagine con brani dello stesso artista e di storici dell'arte e critici, creando una polifonia che ci pare rispecchiare la sfaccettata e complessa personalità dell'uomo e dell'artista. Inoltre, per assonanza e risonanza d'atmosfera, abbiamo intercalato a testo e immagini alcuni brani da *La terra desolata* di Thomas Stearns Eliot, che con lo strumento della parola ci pare evocare sensazioni e visioni simili a quelle che Vangi crea col suo genio e gli attrezzi dello scultore. Cogliamo anche l'occasione per segnalare la pubblicazione di un *Omaggio a Giuliano Vangi*, a cura di E. Gradi, per iniziativa del Museo Carlo Zauli di Faenza, De Paoli Edizioni d'Arte, 2023, con scritti di C.L. Ragghianti, M. De Micheli, M. Zauli, M. Ricci, D. Vimini, G.P. Luchi, R. Giovannelli, G. Faccenda, A. Pansera, E. Gaudenzi, G. Cefariello Grosso, L. Macchi, P. Capitano, A. Rontini, E. Gradi.

I brani che corredano le didascalie sono tratti da: *Giuliano Vangi*, catalogo della mostra (Firenze, La Strozina, gennaio-febbraio 1967), a cura di F. Ragghianti, con un saggio critico di C.L. Ragghianti, Firenze 1967 (si ringrazia la Fondazione Centro studi sull'arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti per aver messo gentilmente a disposizione il testo del saggio critico di C.L. Ragghianti).

Giuliano Vangi, catalogo della mostra (Lucca, Fondazione Centro studi sull'arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti, 13 ottobre 1989-19 novembre 1989), a cura di P.C. Santini, Lucca 1989.

Giuliano Vangi, catalogo della mostra (Firenze, Forte di Belvedere, 16 giugno-8 ottobre 1995), a cura di M. Calvesi, Milano 1995 (ed. bilingue).

Intervista a Giuliano Vangi, in "Journal. Architettura di pietra", rivista online, 9 febbraio 2006.

I quotidiani "la Repubblica" e "l'Unità" del 6 febbraio 1990.

Cabianca 'riscoperto'

Francesca Dini

“**A**ll'indomani della prima retrospettiva dei tempi moderni¹ dedicata al veronese Vincenzo Cabianca nel 2007, sorprendentemente Dario Durbé rilasciava alla rivista “Abitare la Terra” un parere alquanto dubitativo relativamente all'importanza rivestita dal maestro veronese in seno al gruppo dei macchiaioli; dico ‘sorprendentemente’ perché il fine lavoro di interpretazione critica condotto dal Durbé attraverso lo studio della grafica di Cabianca (1976)² era rimasto allora insuperato ed è ancor oggi imprescindibile. “Si prenda il vademecum di ogni più serio studioso del nostro XIX secolo, la *Pittura Italiana dell'Ottocento* di Emilio Cecchi, e si veda come il nostro autore, che non è l'ultimo venuto, parli del Cabianca: in fretta, solo alla fine del capitolo, e quasi come un'aggiunta, un complemento doveroso al suo discorso assai diffuso su tutti i maggiori, ma nulla più [...]. Neanch'io vorrò seguire al cento per cento la vera e propria demolizione critica che il Cecchi ci ha lasciato del nostro Vincenzo illustrando nel 1927 la collezione Checcucci. Ma come

non restare impressionati da certe sue calzanti e lucidissime limitazioni?”³, afferma Durbé, forzando un tantino, a nostro vedere, la posizione di Cecchi.

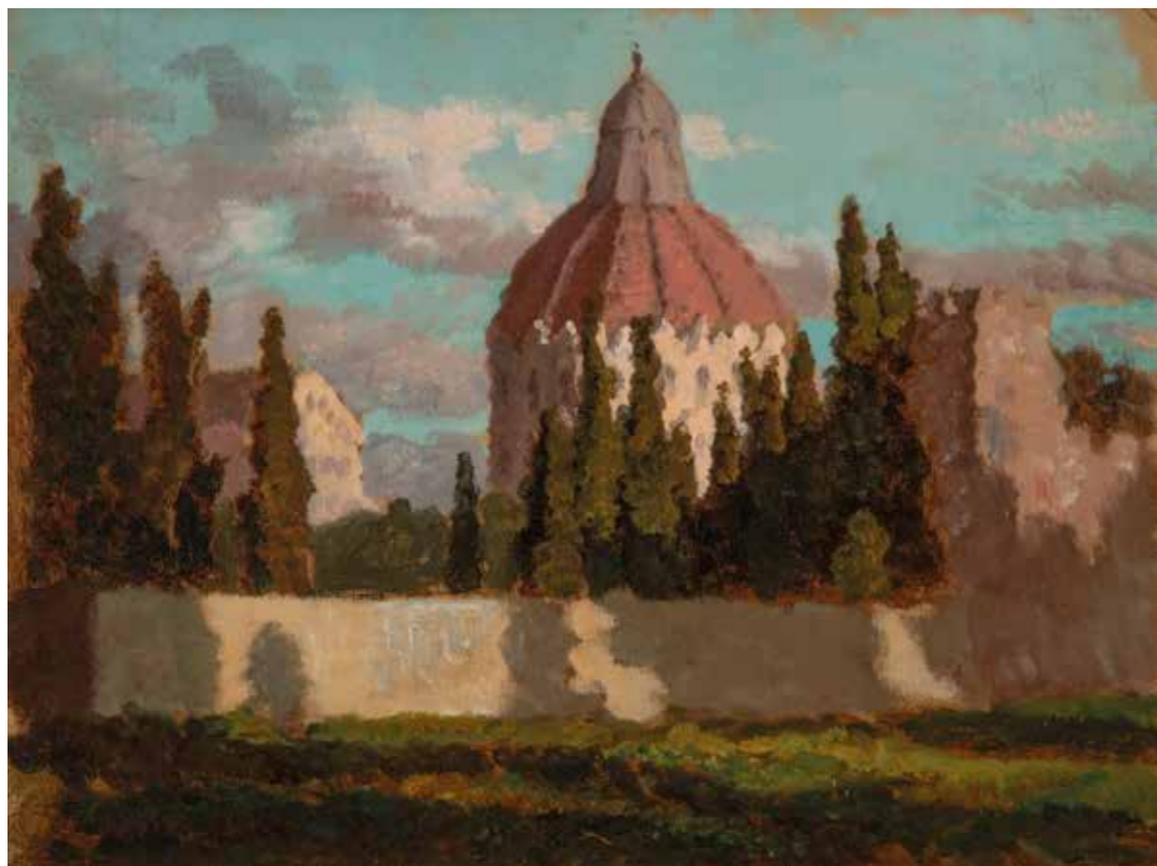
Nel 2007 – all'epoca della citata mostra – chi scrive aveva da poco iniziato l'attività di indagine e di riflessione critica culminata molti anni più tardi nell'edizione del catalogo ragionato di Vincenzo Cabianca, edito da Silvana Editoriale nel 2020. Allora si era ritenuto di cogliere l'opportunità di una retrospettiva del veronese allargata ai compagni macchiaioli, per riflettere sul portato di civiltà che la rivoluzione della macchia aveva rappresentato per la Toscana e l'Italia della seconda metà del XIX secolo: la riflessione partiva da autentici capolavori di Cabianca, come *Marmi a Carrara Marina*, *Ritorno dai campi*, *Bagno fra gli scogli*, *Al sole*, in un esaltante dialogo con opere epocali di Fattori, Borrani, Banti, Signorini, Lega, per poi spingersi attraverso sezioni tematiche – la campagna romana, Venezia, le suore – a una sommaria indagine dell'attività matura, posteriore al trasferimento del veronese a Roma nel 1870. Premiata dal massimo gradimento del pubblico e della critica, la mo-



1 – Vincenzo Cabianca, *Il Mattino*, 1861, olio su tela, 56 × 132 cm. Collezione privata (Courtesy Archivio Dini, Firenze)

stra ci appare oggi come l'inizio di una opportuna attività di recupero e di riscoperta di Cabianca, culminata nella mostra collettiva dei macchiaioli da poco (19 marzo 2022) conclusasi al Palazzo Blu di Pisa: nel percorso pisano, infatti, opere di Cabianca – anche inedite o non più viste da tempo – si sono situate con il più grande agio nei gangli del percorso dei toscani, cioè nei momenti più decisivi della storia del movimento, dando rinnovato credito ad Adriano Cecioni quando definisce Cabianca “il più assoluto macchiaiolo”⁴. Come non emozionarsi seguendo lo sguardo del veronese che s’impone di osservare con occhi nuovi la realtà contemporanea, passando dal timido realismo delle scene d’interno – alla maniera di Induno – alla visione per masse di *Camposanto di Pisa*, nel quale il rifiuto della forma è, già nel 1858-1859, assoluto. Come non emozionarsi nel percepire quella sottile resistenza opposta dalle donne compostamente sedute a La Spezia rispetto

2 – Vincenzo Cabianca, *Il Camposanto di Pisa*, 1858 circa, olio su tavola, 23 x 32 cm. Collezione privata (Courtesy Archivio Dini, Firenze)



alla forza pervasiva della tersa luce marina che sembra invece disciogliere le forme femminili nel contemporaneo *Acquaiole* di Signorini dipinto nella stessa località ligure⁵? Scrive Cecioni:

Cabianca appartiene al numero di quei pochissimi che sono stati strettamente attaccati al programma dell'arte nuova, i principi fondamentali della quale vennero osservati dal Cabianca con brutale passione. E se non ci fosse stata questa passione di mezzo, egli non avrebbe potuto passare dal *Testamento* e *La partenza di Goldoni giovinetto con una compagnia di comici*, al *Porcile al sole*, alla *Mandriana*, alle *Monachine* ecc. ecc., per la grande ragione che nei primi quadri le figure hanno per il solo fine quello d'illustrare i fatti della storia, gli usi e i costumi dei popoli; nei secondi sono considerate come corpi che presentano, dal lato della luce, di ombre e di colore, le medesime difficoltà d'arte degli alberi, delle case, dei monti ecc., perché resul-

tanti dalle medesime leggi; sono, per conseguenza, trattati con la stessa importanza attribuita agli alberi, alle case, e ai monti ecc. Nei primi lo scopo del quadro è il soggetto, o meglio il titolo, in cui i profani fanno consistere tutta l'arte; nei secondi il soggetto è il vero, lo scopo il giusto, e il titolo un pretesto per sciogliere un problema di ombre, di luce, di colore ecc.⁶

Nel citare le *Monachine* tra le opere magistrali di Cabianca in questa prima, avanguardistica fase della macchia, Cecioni indirettamente ci introduce al ritrovamento più prezioso occorso in concomitanza della mostra di Palazzo Blu, ossia l'apparizione della prima versione – datata 1861 – di *Il mattino*, le *Monachine* appunto; su questo dipinto desideriamo soffermarci, ripercorrendone la gestazione e il successo che ottenne al suo autore e al gruppo di lavoro cui egli afferiva.

Nella primavera del 1861, Cabianca espone alla mostra annuale della Promotrice di Belle Arti di Torino il dipinto *Il mattino*⁷ e l'evento è ricordato dalla storiografia del movimento macchiaiolo come il primo successo ottenuto dalla nuova pittura; un successo condiviso con Signorini che presenta *Il Ghetto a Venezia* e favorito dalla profonda intesa sia umana sia artistica che si è venuta instaurando tra i progressisti toscani e un nutrito gruppo di giovani artisti piemontesi e liguri frequentatori del caffè Michelangiolo. Uno di loro, Federico Pastoris, si premura di veicolare il successo del dipinto presso la critica e il pubblico, richiamando l'attenzione su alcuni versi del poeta Aleardo Aleardi – veronese come Cabianca – che potrebbero averlo ispirato, sebbene

3 – Vincenzo Cabianca, *Le Monachine*, 1862, olio su tela, 36 x 99 cm. Viareggio, Istituto Matteucci (Courtesy Archivio Istituto Matteucci)



Pastoris tenga a ribadire come lo “studio coscienzioso del vero” sia l'unico obiettivo che l'autore si è prefisso nell'eseguire il quadro. Il pittore piemontese sottolinea inoltre come il veronese, “sfuggendo quelle composizioni manierate, imitate piuttosto dai quadri finali dei drammi” abbia invece scelto un soggetto di vita comune e abbia sapientemente evitato un soggetto privo d'interesse e di sentimento. Cabianca dà dunque prova di aver superato le asperità insite nella prima, feroce sperimentazione della macchia – di cui è stato peraltro audace artefice con Signorini – approdando con quest'opera datata 1861, di dimensioni ragguardevoli, a una visione del vero più pacata e regolata dai valori della luce atmosferica. Il successo dell'opera è coronato dall'acquisto da parte della Società Promotrice stessa. Da allora de *Il mattino* si erano perse le tracce sino al recente ritrovamento in una privata collezione. Se dunque le repliche che Cabianca ne ha fatto, *in primis* la bellissima versione dell'Istituto Matteucci datata 1862, hanno preservato per oltre un secolo e mezzo la nostra familiarità con le famose *Monachine* del veronese, il ritrovamento del dipinto “opera prima” ci consente di comprendere sino in fondo non solo il significato di questo importante dipinto, ma anche il ruolo davvero pionieristico rivestito da Cabianca nell'affermazione della pittura di macchia.

La prima idea dell'opera risale molto probabilmente all'autunno del 1859, al viaggio esplorativo compiuto da Cabianca con Banti nel Settentrione d'Italia, sui luoghi delle recenti battaglie e in una sorta di ricognizione

delle terre lombarde da poco liberate; è ambientato nel giardino della casa madre prospiciente un lago – il lago di Garda, verosimilmente – ed evoca il risveglio laborioso e silente di una comunità di suore della carità all'alba di un mattino qualunque. Dal punto di vita contenutistico dobbiamo ricordare che i macchiaioli hanno particolare familiarità con questo ordine di suore, identificabili per la lunga cornetta bianca inamidata, con due ali svolazzanti che portavano sul capo, e la veste blu, in ragione delle vicende patriottiche; le suore della carità, oltre ad avere la responsabilità degli ospedali militari di Torino e di Genova, a partire dal 1855 sono presenti nelle retrovie dell'esercito piemontese e poi italiano e hanno il compito di soccorrere i feriti, come ci racconta Fattori nella *Battaglia di Magenta*. Dunque, per i toscani le suore della carità sono parte di quella realtà quotidiana che è fonte per loro d'ispirazione poetica; esse costituiscono, per la loro dedizione disinteressata al prossimo, il corrispettivo religioso di quell'antierismo laico di cui la poetica della macchia è fortemente intrisa. Dal punto di vista stilistico, dobbiamo riflettere sul fatto che, partendo da un motivo colto sul vero – si veda il sintetico bozzetto, unica opera preparatoria pervenutaci a oggi⁸, Cabianca si ponga l'obiettivo di superare i limiti espressivi delle prime prove di macchia e di dare uno sviluppo armonico alle teorie provocatorie desunte da Decamps, secondo il quale la realtà visiva è dominata dal bianco e dal nero e gli effetti della luce hanno potere discriminante, ragion per cui la scelta del soggetto deve esser fatta dall'artista non in funzione del contenuto, bensì in ragione dell'effetto di luce che il pittore intende conseguire. Dunque, se il veronese decide di attenuare la gamma cromatica e di articolare gli effetti di luce e d'ombra prendendo a pretesto l'abito delle religiose, tuttavia l'effetto complessivo di fusione atmosferica e sentimentale è il frutto di una visione personale matura e indice del superamento della proposizione dogmatica della macchia, da cui la vicenda dei toscani ha avuto un pur felice inizio. Ma tornando all'esposizione di Torino e ai versi del poeta Aleardi evocati da Pastoris⁹, al cospetto del nostro ritrovato dipinto tale accostamento appare alquanto pretestuoso. Rileggiamo i versi dell'Aleardi:

L'ora che il tremolo / Mattin s'ingiglia / Al primo battito /
D'amor somiglia: / Per lei si scoprono / I monti e i piani,
/ Per lui si svelano / Del cor gli arcani.

I versi a seguire evocano il tema della compassione per la vita monastica:

Ma il gracil petalo / Mai non odora tra l'ombra eterna della caverna / Così la vergine / D'amor privata /
Compie da vittima / La sua giornata. / O voi narratelo /
/ Chiuse dimore / Di meste suore!¹⁰

L'assunto del nostro dipinto infatti è tutt'altro che malinconico o compassionevole e di ciò lo stesso Pastoris è consapevole quando scrive che il Cabianca ha voluto "sia nei movimenti e nell'aggruppare delle figure, sia nel giuoco della luce, sia nel rendere la forma e la tinta degli oggetti, porre ogni studio ad imitare il vero", a tal scopo scegliendo "il suo soggetto nelle scene più semplici e più comuni della vita"; e prosegue enunciando alcuni dei principi estetici del realismo, asserendo che comunque il veronese non è il solo pittore che in quella esposizione si sia attenuto a essi e abbia rivelato la finalità di "rendere puramente quell'impressione che il vero avesse su di lui fatto". Insomma, appare evidente che dopo aver usato i versi del celeberrimo Aleardi per attrarre l'attenzione del pubblico, il Pastoris colga l'opportunità di sensibilizzare quello stesso pubblico ai principi della nuova scuola pittorica che si riconosce totalmente ne *Il mattino* di Cabianca. E per coloro – prosegue Pastoris – che aborriscono il realismo in pittura in quanto lo ritengono produttore di soggetti vuoti d'interesse e di sentimento, "nudi di ogni bellezza di linea e di concetto" ecco con *Il mattino*, la dimostrazione esser vero il contrario, pur nella coerente fedeltà al vero e al sentimento del tempo contemporaneo. È un punto di vista ravvicinato quello che ci immette nel giardino cintato del convento e la percezione di uno spazio amplificato ci avvicina ai sommessi dialoghi delle religiose; esse sono avvezze a gioire giorno per giorno dei doni del Signore e così quell'alba meravigliosa si offre loro come un momento di grazia e di serenità che le riconcilia con la natura e con la vita operosa della giornata che le attende. Escono dalla porta del convento, la più anziana si siede sul muretto a respirare la buona aria del mattino, all'ombra delle due sorelle astanti i cui profili si volgono all'orizzonte là dove la luce dissolve le ultime ombre della notte che si attardano sui monti e muovono di toni ora blu ora verde petrolio le acque del lago; quella stessa luce che, planando sui loro candidi copricapi alati e sui davantini, illumina i loro volti, coglie il turgore delle loro labbra socchiuse nell'ammirazione per tanta bellezza del creato. Due sorelle passeggiano in preghiera una vicina all'altra, le braccia



serrate nelle ampie maniche del loro saio, i volti in ombra sotto i copricapi inondati di luce; altre tre, gioiose come tortorelle, alzando le lunghe vesti scendono, quasi correndo, i gradini che portano alla capelletta contrassegnata dal crocifisso (qui è visibile un pentimento dell'artista che in un primo momento aveva disegnato per la capelletta una copertura a spiovente, forse immaginando un varco di passaggio nel muro per accedervi). La luce irrorà ogni particolare e crea lunghe ombre sul terreno erboso ancora saturo dell'umidità della notte. Ma questa narrazione, per quanto intima e garbata, non avrebbe evidenza poetica se la luce atmosferica non la pervadesse rendendola viva e palpitante, restituendo ossigeno ai dolci volti pallidi nella fede, muovendo i fili d'erba, indorando i cordoli del giardino, rendendo calpestabili le zolle del povero orticello; e la ritmasse con le nette scansioni di luce e ombra capaci di restituirci il sentimento del pittore e il suo emozionarsi dinnanzi al vero. Un'opera commovente per originalità e freschezza di visione, possente per la capacità del veronese di scolpire le forme nella luce, evitando qualsiasi rigidità programmatica, e invece abbandonandosi totalmente all'evidenza del vero e alla sua poesia.

4 – Vincenzo Cabianca, *Donne alla Spezia*, 1860 circa, olio su tela, 52,5 × 63 cm. Collezione privata (Courtesy Archivio Dini, Firenze)

5 – Telemaco Signorini, *Acquaiole a La Spezia*, 1860 circa, olio su tela, 31,5 × 40 cm. Collezione privata (Courtesy Archivio Dini, Firenze)

Nota biografica

Francesca Dini è nata a Montecatini Terme ed è storica dell'arte specializzata nella pittura del secondo Ottocento. Figlia d'arte, si è laureata a Firenze con Mina Gregori. È autrice di varie opere sui Macchiaioli, su Diego Martelli, Giovanni Fattori, Federico Zandomeneghi, Giovanni Boldini, di cui ha curato il catalogo ragionato in quattro volumi (Allemandi 2002). Responsabile scientifica del Centro Diego Martelli di Castiglioncello, dal 1990 al 2011 ha ideato la ricca stagione espositiva del Castello Pasquini volta ad indagare aspetti noti e meno noti della pittura italiana tra Ottocento e Novecento, mettendone in luce i legami con la cultura internazionale. Ha curato importanti esposizioni per l'Ente Cassa di Risparmio di Firenze, per la Fondazione Palazzo Zabarella di Padova, per il Chiostro del Bramante di Roma; nel 2009 è stata incaricata dalla Soprintendenza di Firenze e dal Ministero degli Esteri di una importante mostra in Giappone dedicata ai macchiaioli. Nel 2019 a Madrid ha curato la mostra *Boldini e la pittura spagnola* per la Fundación Mapfre. È autrice del catalogo ragionato del pittore Vincenzo Cabianca (Silvana Editoriale, Milano 2020).



6 – Giovanni Boldini, *Ritratto di Vincenzo Cabianca*, 1868 circa, olio su tela applicata su tavola, 22 × 19 cm. Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori (Courtesy Comune di Livorno)

¹ *Cabianca e la civiltà dei Macchiaioli*, catalogo della mostra (Orvieto, Palazzo Coelli, 6 aprile-1° luglio 2007; Firenze, Villa Bardini, 12 luglio-14 ottobre 2007), a cura di F. Dini, Firenze 2007.

² *Vincenzo Cabianca (1827-1902)*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 18 dicembre 1976-30 marzo 1977), a cura di D. Durbé con la collaborazione di G. Piantoni e L. Rago, Roma 1976.

³ *Nel segno dei Macchiaioli. Intervista a Dario Durbé*, a cura di Andrea Pesce Delfino, in "Abitare la terra. Per una architettura della responsabilità", VI, 18, 2007, pp. 30-35, *speciatim* p. 34.

⁴ A. Cecioni, *Opere e scritti*, a cura di E. Somaré, Milano 1932, p. 185.

⁵ *I Macchiaioli*, catalogo della mostra (Pisa, Palazzo Blu, 8 ottobre 2022-19 marzo 2023), a cura di F. Dini, Milano 2022, nn. 20, 39, 40.

⁶ Cecioni, *cit.*, pp. 187-188.

⁷ Cfr. *Catalogo degli oggetti d'arte annessi alla pubblica esposizione aperta il 1° maggio 1861 nel Palazzo dell'Accademia Albertina*, Torino 1861, p. 300, n. 219.

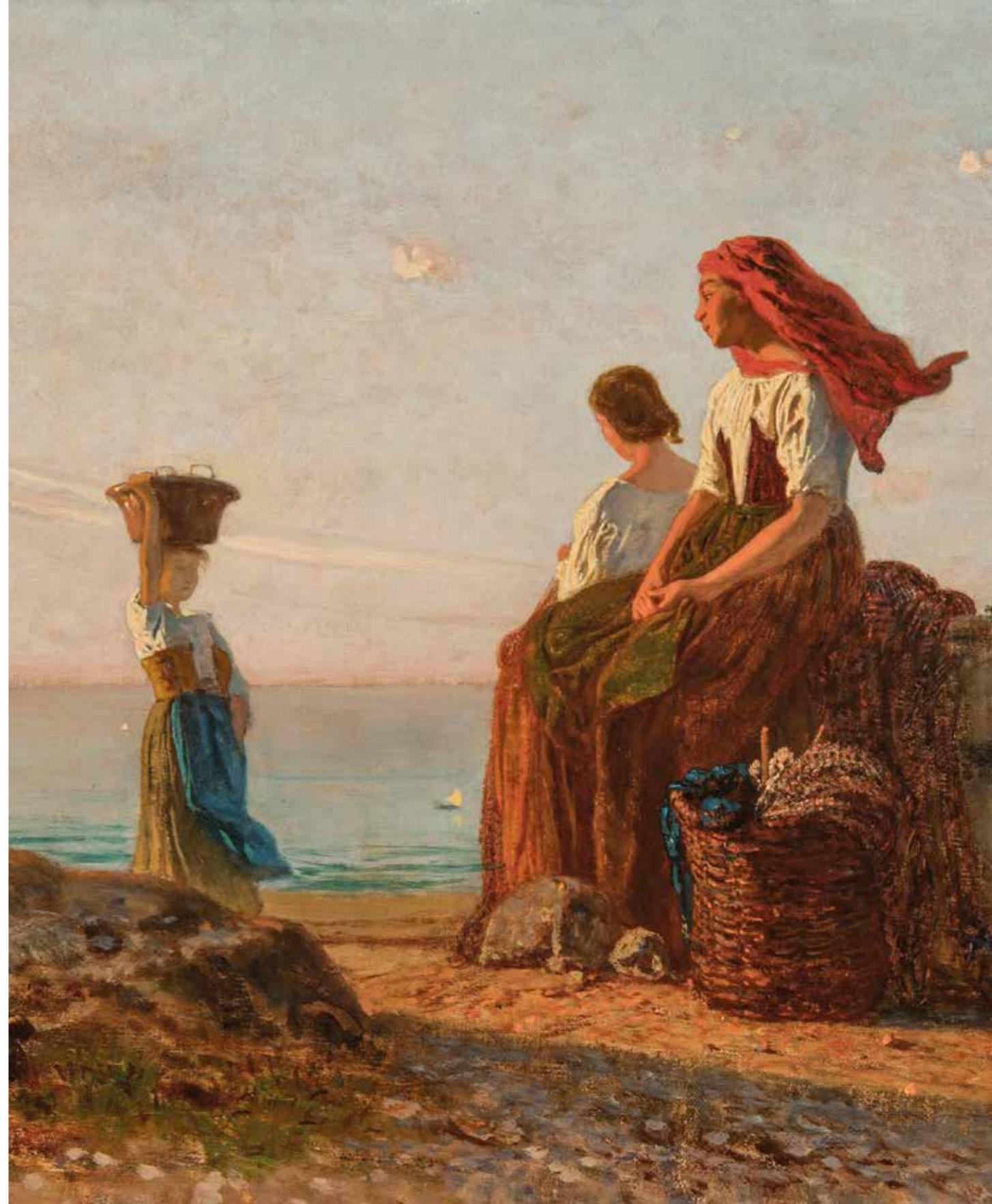
⁸ G. Figna, *I Macchiaioli e il loro tempo*, Città di Castello 2015, pp. 192-193, n. 3.

⁹ *Album della Pubblica Esposizione del 1861, compilato da Luigi Rocca*, Torino 1861, pp. 55-57.

¹⁰ A. Aleardi, *Luce e amore*, in *Canti di Aleardo Aleardi*, Firenze 1889, pp. 238-239.



7 – Vincenzo Cabianca, *Sul mare*, 1864, olio su tela, 51 × 100,5 cm. Collezione privata (Courtesy Archivio Dini, Firenze)



Un'opera ritrovata: la *Santa Galla* di Pietro Lucatelli

Anna Lo Bianco



Ritrovare una grande pala barocca in una chiesa moderna, in un quartiere popolare di Roma, non capita tutti i giorni. Quali vicende l'hanno condotta lì e qual è la sua storia? Qual è il nome dell'artista che dipinse quest'opera grandiosa, ricca di personaggi, densa di colori, teatrale e coinvolgente? Il quadro si trova nella chiesa di Santa Galla, costruita nel 1940 col nome di un'antica chiesa sita nel centro di Roma, alle pendici del Campidoglio. Una zona che è stata oggetto, tra il 1934 e il 1940, di una campagna di sventramenti per far posto alle nuove arterie che dovevano valorizzare la parte più antica e simbolica di Roma. Durante questi lavori scomparvero abitazioni quattrocentesche, palazzetti antichi, chiese e oratori disseminati in queste strade, fitte di vicoli, dense di antiche tradizioni¹. Le opere presenti in questi luoghi, dipinti, sculture, arredi, furono trasferite in altre sedi e talvolta presso le case generalizie degli ordini religiosi, salvo – come in questo caso – qualche fortunata eccezione².

Demolita nel 1935, la chiesa di Santa Galla risaliva al Seicento nella sua ultima configurazione, pur essendo più antica e sorta dove si credeva fosse l'abitazione della santa romana dedita alla carità. Come a continuare non solo idealmente tale attività, qui sorse l'ospizio di Santa Galla per volere del sacerdote Marco Antonio Odescalchi, appartenente a una delle più nobili famiglie romane, che durante la pestilenza del 1656 si prodigò per la cura dei malati³. Nell'archivio segreto vaticano si conserva una descrizione dell'ospizio e della chiesa di Santa Galla, in cui compare l'unico accenno al grande dipinto barocco: "altare posto nel fine di detta chiesa, e dedicato a S. Galla con quadro rappresentante la Med.a Santa di altezza palmi venti, e di larghezza palmi dieci di mano incognita"⁴.

Saranno quindi le considerazioni stilistiche a condurci verso la proposta di attribuzione e sarà questa a farci ipotizzare la committenza. La pala celebra la figura della patrizia romana Galla, nata ai primi del VI secolo della nostra era nella nobile famiglia dei Simmachi Aureli. Rimasta vedova giovanissima, si era voluta dedicare ai numerosi poveri del quartiere, ispirando grande devozione tra il popolo romano. Il dipinto ci appare come una grandiosa macchina scenica in cui viene narrato l'episodio miracoloso che la vide protagonista. Nel 524, infatti, mentre serviva alla mensa dei poveri, le apparve un angelo che recava l'immagine miracolosa della Vergine: papa Giovanni I, accorso alla notizia, volle che il luogo fosse destinato alla venerazione dell'immagine. La scena sembra svolgersi inglobando in contemporanea i vari momenti della narrazione: a sinistra, davanti al portico della casa della santa, una tavola imbandita con i poveri seduti alla mensa, mentre un servo mesce il vino. Al centro, l'evento si divide in due registri: in basso la santa, di una bellezza senza età, grandiosa e statuaria con la veste dal ricco e movimentato pannello che rievoca il linguaggio cortonesco. In alto, un grande angelo attorniato da cherubini porge a papa Giovanni I l'immagine miracolosa della Madonna di Santa Maria in Portico circondata da una raggiera dorata che ci suggerisce il riferimento alla scultura del Bernini. Sulla destra la scena assume un carattere più descrittivo con i ritratti dei personaggi che hanno accompagnato il pontefice, chierici e un cardinale, descritti con sorprendente abilità ritrattistica, in contrasto con la figura di santa Galla, consegnata a una santità senza tempo⁵. Questi elementi ci portano a considerare l'autore della pala come un esponente di un barocco tardo che sembra ricollegarsi alla scuola di Pietro da Cortona, ma mitigato dalla componente di classicismo marattesco che nella seconda parte del secolo assume un ruolo di primo piano.

Pietro Lucatelli, *Santa Galla*. Roma, Chiesa di Santa Galla

Sappiamo che Pietro da Cortona nel 1647, al suo definitivo ritorno a Roma da Firenze, dove aveva lavorato in Palazzo Pitti, mette in atto una vera e propria strategia imprenditoriale per far fronte alle numerosissime committenze che gli sono proposte. Secondo una tradizione tipicamente toscana, il Berrettini si dedica all'educazione dei giovani, organizzando una fiorente bottega ove si formano artisti in grado di affiancarlo nelle imprese affidategli. Sono anni cruciali per il consolidamento del suo successo; conclusa la grandiosa decorazione della volta del salone di palazzo Barberini nel 1639, le sue quotazioni hanno raggiunto vette altissime, rendendo l'artista, oltre che famoso, molto ricco⁶. Lo attendono i prestigiosi impegni con i Pamphilj che gli affidano la decorazione della galleria del loro palazzo in piazza Navona, con le *Storie di Enea*, ma anche gli interventi della Chiesa Nuova cui è particolarmente affezionato, avendo proprio lì iniziato il suo apprendistato. Qui deve portare a termine le pitture della tribuna, della cupola, dei pennacchi e della volta della navata, con un impegno di energie incredibile per un uomo già avanti negli anni e con qualche problema di salute⁷. Per far fronte ai tanti incarichi deve poter contare su collaboratori formati al suo stesso linguaggio, da interpretare, ma secondo idiomi precisati e reiterati. A differenza degli allievi di prima generazione, quasi coetanei, come Romanelli, Bottalla, Gimignani, che lo hanno affiancato nel cantiere Barberini negli anni Trenta, gli artisti che entrano in bottega negli anni Cinquanta si uniformano a un gusto già codificato, da riproporre coralmemente, utilizzando le invenzioni del maestro che i cartoni, i modelli, i disegni aiutano a tradurre in opera⁸.

Appena rientrato a Roma, Pietro acquista una grande casa in via della Pedacchia, oggi demolita, vicina ai Mercati di Traiano, che diviene un vero e proprio atelier dove si formano e lavorano giovani artisti, sotto la guida del maestro e di Ciro Ferri, l'allievo più anziano⁹. Molti di questi sono noti a tutti; meno lo sono quelli restati in ombra, solo recentemente scoperti e studiati: tra loro, Pietro Lucatelli mostra invero molte caratteristiche che ce lo fanno mettere in relazione al nostro quadro. Prima fra tutte, la grande capacità narrativa e la disposizione a concepire complesse macchine sceniche in cui sfondi architettonici, paesaggi, personaggi di ogni genere vengono dipinti con facilità di modi e grande abilità scenografica.

Nato a Roma intorno al 1637, non molto si sa della sua

vita, condotta a Roma, non lontano dalla zona in cui sorgeva la stessa chiesa di Santa Galla. La sua formazione, pur se non documentata, avviene nella bottega del Berrettini, dove stringe un sodalizio di lavoro proprio con Ciro Ferri. Probabilmente anche per questo la sua personalità resta nell'ombra, immaginiamo spesso offuscata dalla collaborazione con Ferri, allora molto affermato. Non ci sono notizie circa la sua presenza nei grandi cantieri in cui è impegnato il maestro, come quello della Chiesa Nuova, ma è molto probabile che Lucatelli vi partecipasse: possiamo immaginare che Ferri dia le linee generali e Locatelli porti a compimento l'opera. La sua maniera, come abbiamo detto, rielabora gli insegnamenti cortoneschi alla luce dell'emergente stile marattesco. Del resto, lo stesso Ciro Ferri aveva alquanto diluito il linguaggio del Berrettini, indirizzandolo verso una maggiore compostezza, pur rimanendo fedele alla grandiosità richiesta dalle composizioni, ma interpretando i soggetti con una certa grazia.

Purtroppo le fonti su Lucatelli sono davvero carenti, anche se un suo profilo è stato elaborato in occasione della mostra su Pietro da Cortona nel 1997 da Giulio Manieri Elia¹⁰. Ci informa lo studioso che Lucatelli nasce a Roma nella zona cui fa capo la parrocchia di San Marco, dove viene battezzato e dove anche dopo sposato resterà a vivere. Non è una notizia secondaria, perché è proprio in questo luogo che vivono i suoi committenti e in questi paraggi ha lasciato le sue opere. Tra i suoi mecenati, famiglie di primo piano come i Chigi, i Pamphilj, i Barberini, gli Odescalchi che, vedremo, hanno un ruolo – a mio giudizio – nell'esecuzione della grande pala di Santa Galla. Troviamo un confronto molto convincente per la nostra tela con l'*Immacolata Concezione, san Giacomo apostolo, san Pietro martire e la beata Salomea* realizzata per la chiesa dei Santi Apostoli nel 1686, spostata successivamente nel collegio Massimiliano Kolbe, ove attualmente si trova¹¹. Affinità evidenti appaiono tra le due figure della Vergine e di santa Galla e nelle tipologie maschili, rappresentate in maniera ritrattistica. Anche il modo di delineare i panneggi è davvero simile: dilatato ad amplificare la composizione.

Il sodalizio con Ciro Ferri consente a Lucatelli di partecipare a una delle imprese più prestigiose della seconda metà del Seicento: la realizzazione dei cartoni per gli arazzi Barberini aventi come soggetto la *Vita di Urbano VIII*, condotti tra il 1663 e il 1679¹². Ciro Ferri. Fu Ciro Ferri a ingaggiare il Lucatelli, cui spetta uno dei più im-



Pietro Lucatelli, *Concezione, San Giacomo Apostolo, San Pietro martire e la beata Salomea*. Roma, Collegio Massimiliano Kolbe, già Chiesa dei Santi Apostoli



Pietro Lucatelli, *Urbano VIII riconosciuto papa dalle potenze straniere*, cartone per arazzo. Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Barberini

portanti cartoni della serie, quello raffigurante *Urbano VIII riconosciuto papa dalle potenze straniere*, conservato con gli altri presso la Galleria nazionale di arte antica di palazzo Barberini, come attesta il mandato di pagamento all'artista che risale al 1667, anche se l'arazzo venne terminato solo una decina d'anni dopo, nel 1678¹³.

Il cartone di Lucatelli esprime una grandiosità scenografica che dilata lo spazio. La raffigurazione è divisa in due parti: sulla sinistra Urbano VIII benedicente in trono, alla sua destra il cardinale Antonio Barberini. Sul lato opposto del cartone sono raffigurate le potenze che rendono omaggio al pontefice, tra cui la Francia col mantello decorato dal giglio, inginocchiata in primo piano a sinistra, e l'impero asburgico nella figura femminile con scettro e corona d'alloro ai piedi del papa¹⁴.

Ritroviamo la grande capacità descrittiva che avevamo apprezzato nella *Santa Galla*. Ma non solo: i volti di queste figure femminili, di una bellezza levigata, sono davvero vicinissimi a quello della santa, senza ombre e dall'ovale perfetto.

Ma forse a questo punto possiamo indagare anche il contesto in cui la pala è stata eseguita e il suo possibile committente. Manieri Elia osservava come la vita di Lucatelli si svolgesse attorno alla zona dove risiedeva e dov'era nato, non lontano quindi dalla chiesa di Santa Galla. Anche la sua produzione, nei suoi anni più felici, come abbiamo visto, era destinata a committenti e luoghi prossimi ai suoi interessi. Le notizie storiche sulla chiesa ci ricordano che nel 1683 monsignor Tomaso Odescalchi fa demolire l'antico edificio per ricostruirlo

nuovo e il sacerdote Marco Antonio Odescalchi vi ha già fondato l'ospizio per i poveri¹⁵. Sappiamo che gli Odescalchi risiedono nel palazzo di famiglia in piazza Santi Apostoli, di fronte alla chiesa per cui Lucatelli ha dipinto proprio nel 1686 la pala dell'*Immacolata*, ma anche non lontano dalla chiesa di Santa Galla. Se aggiungiamo che disegni di Lucatelli erano tra quelli collezionati dagli Odescalchi, dobbiamo riconoscere

come godesse di apprezzamento da parte di questa famiglia¹⁶. A questo punto è del tutto verosimile che proprio Tomaso Odescalchi, magari su suggerimento di Ciro Ferri, abbia ingaggiato l'artista per la grande pala che doveva celebrare in maniera grandiosa la santa e il luogo dove aveva vissuto e operato, con lo stesso impegno di carità per il prossimo evocato dal dipinto e rivissuto dalla nobile famiglia.

¹ Sul fenomeno degli sventramenti avvenuti nel periodo fascista a Roma si rimanda a I. Insolera, *Roma moderna. Un secolo di storia urbanistica*, Torino 1971; e dello stesso autore, *Roma fascista nelle fotografie dell'Istituto Luce*, Roma 2001.

² Nel 1994 la mostra *Quadri dal silenzio. Dipinti di conventi e istituti religiosi romani. Selezione da una schedatura* (Roma, Palazzo Venezia), organizzata dall'allora Soprintendenza per i beni artistici di Roma, mise in luce importanti realtà pochissimo note.

³ Don Giovanni B. Proja, *S. Galla Patrizia romana del secolo VI (504-550)*, Roma 1951; G.B. Piazza, *Emerologio di Roma cristiana e gentile*, Roma 1690, pp. 333-334. Si veda anche P. Luigi Pasquali, *Memorie insigni di S. Maria in Portico in Campitelli illustrate e corredate da nuovi documenti*, Roma 1924.

⁴ Archivio Segreto Vaticano, *Inventario del Ven. Ospizio e chiesa di S. Galla*, Indici 1130, coll. 118/12.

⁵ Sulla storia del miracolo si veda P. Francesco Ferraroni, *S. Maria in Campitelli*, Roma 1935, p. 21.

⁶ Un profilo esaustivo su Pietro da Cortona è stato pubblicato a cura della scrivente nel catalogo della mostra *Pietro da Cortona 1597-1669* (Roma, Palazzo Venezia, 1997), Milano 1997. Ma sui primi passi di Pietro da Cortona a Roma e sul suo alunno si rimanda anche ad A. Lo Bianco, *Pietro da Cortona e gli oratoriani*, in *La Regola e la fama San Filippo Neri nell'arte*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 1997), Milano 1997, pp. 174-193.

⁷ Vedi nota precedente.

⁸ Giovan Francesco Romanelli (Viterbo 1610-1662), Giovanni Maria Bottalla (Savona 1613-Milano 1644) Giacinto Gimignani (Pistoia 1606-Roma 1681) collaborano con il maestro nella cappella di palazzo Barberini, immediatamente precedente ai lavori sulla volta del salone e poi, i primi due, anche negli affreschi della volta. Sono allievi di poco più giovani del maestro e sicuramente hanno dato il loro apporto d'idee nel corso della complessa realizzazione degli affreschi, condividendo così dall'inizio del suo germogliare quello stile accattivante che interpretava il mondo classico con un nuovo e intenso pathos.

⁹ Sulla casa che Pietro da Cortona acquista al suo rientro da

Firenze si veda il bel volume di Donatella Spati, *La Casa di Pietro da Cortona. Architettura, accademia, atelier e officina*, Roma 1997. Il volume è corredato da una nutrita e utilissima appendice documentaria.

¹⁰ G. Manieri Elia, *Pietro Lucatelli*, in *Pietro da Cortona 1597-1669*, cit., pp. 265-274. Si tratta del primo profilo sul pittore che ne ripercorra la vicenda artistica e di vita. Successivamente Claudio Lucatelli, stesso cognome dell'artista, ha pubblicato due brevi saggi sulla produzione del pittore in alcuni centri del Lazio, quando la sua fama era evidentemente alquanto affievolita e le committenze più centrali e prestigiose non gli venivano più affidate: *Pietro Lucatelli pittore romano ancora da riscoprire*, in "Lazio ieri e oggi", 46, 2010, pp. 146-148 e 171-173.

¹¹ La scheda del dipinto è pubblicata nel citato catalogo della mostra del 1997, p. 434.

¹² Sulla serie degli arazzi e i cartoni si veda Urbano Barberini, *Gli arazzi e i cartoni della serie "Vita di Urbano VIII" della arazzeria Barberini*, in "Bollettino d'Arte", 1968, 45, ser. 53, pp. 92-100.

¹³ A p. 98 del testo sopra citato, a proposito del cartone di Pietro Lucatelli, Urbano Barberini indica le dimensioni: 427 x 407 cm. E poi scrive: "Di questo cartone si conserva anche il mandato [comunicazione della signorina Montagu]: 'Pagherete a Pietro Lucatelli pittore scudi 20 moneta, sono a buonconto del cartone che fa per l'arazzo rappresentante l'istoria della Santa Memoria di Papa Urbano VIII quando gl'ambasciatori li rendono obediienza li 18 giugno 1667' (mandato 1516)".

¹⁴ Per l'identificazione dei personaggi rimando al più recente saggio di J. Gordon Arper, *War & Peace in the Barberini Tapestries*, in *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, atti del Convegno (Roma 7-11 dicembre 2004), Roma 2007, pp. 431-446

¹⁵ P. Luigi Pasquali, cit., p. 67.

¹⁶ Per la collezione di disegni di Lucatelli in casa Odescalchi si rimanda a G. Manieri Elia, cit., p. 265.

Pietre figurate e altre minime storie¹

Roberto Giovannelli

La tavola prospettica della villa di Bellavista, incisa da un raffinato disegno di Giuseppe Zocchi, impressa a Firenze nel 1744 da Giuseppe Allegrini per la serie delle *Vedute delle ville e d'altri luoghi della Toscana*, replicata nell'edizione di Bollchard nel 1757, ci offre una nitida visione di quella che fu la dimora dei marchesi Feroni, edificata tra Sei e Settecento nel cuore della Valdinevole presso Borgo a Buggiano, su progetto di Anton Maria Ferri.

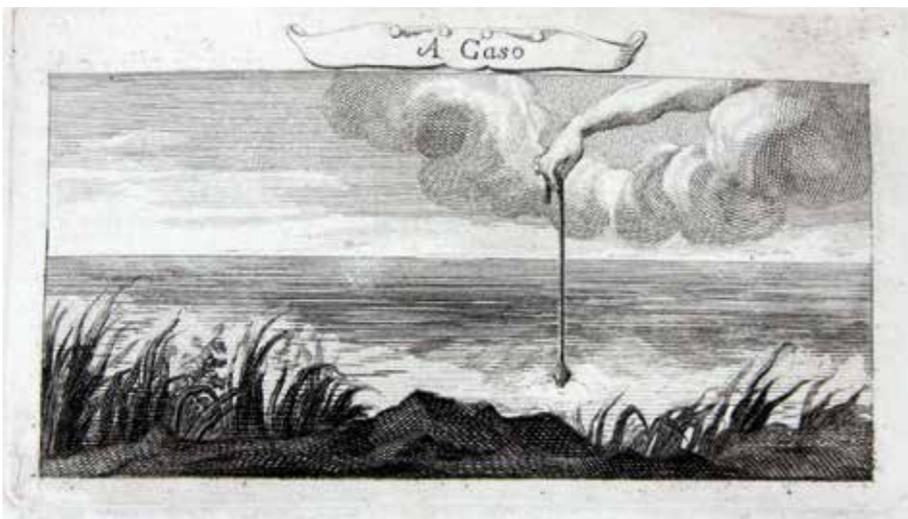
In una luminosa ora di mezzo mattino una carrozza à *bateau* o *calèche* da gala a sei cavalli sta per lasciare l'ingresso del superbo palazzo, ove contrapposte su alti plinti giganteggiano le statue in travertino di *Cerere* e di *Pomona*, per immettersi nella strada maestra in direzione del monastero di Santa Maria in Selva e del vicino paese. Nell'*aureo cocchio* un'elegante dama, affiancata a un giovane signore (immaginiamo si tratti di Fabio secondo marchese di Bellavista con la consorte



1 – Giuseppe Zocchi, *Veduta della Villa di Bellavista presso Borgo a Buggiano*, 1757, incisione calcografica (Courtesy Collezione M. Lucarelli, Pistoia)



2 – Medaglione con *Trionfo di Bacco*, decorazione murale. Borgo a Buggiano, Villa di Bellavista (© Archivio Roberto Giovannelli)



3 – Testatina allegorica, *A caso*, incisione calcografica, in *Ragionamenti intorno allo stato del fiume Arno...*, 1732

Costanza Lotterighi della Stufa), dispiega leggiadramente un ventaglio, mentre a cassetta il guidatore dalla schioccante frusta è assistito al passaggio da palafrenieri in livrea, e scorta di lacchè.

Presso le lapidee, prosperose dive, protettrici dell'Agricoltura e della vita campestre, ai piedi delle quali gorgoglianti fontane riversano, in pile e nicchie di travertino, l'acqua del torrentello di Capofico, varie figure s'intrattengono come non curanti della coreografica uscita. A sinistra, seguita da un cagnolino, vedi un'ortolana recante in capo un ricolmo cesto di frutta, mentre due bambine giocano in compagnia di due giovinette adagate sul prato, intente a scegliere i pomi e i fiori tratti da un vicino canestro. Sull'altro lato un uomo si toglie il cappello in deferente saluto verso l'illustre carovana (ed è l'unica figura in scena che sembra porvi attenzione), invece un suo compagno, indifferente all'evento, si china girando le spalle per bere alla fontana lì appresso². In codesta virtuale terra d'Arcadia sembrano risuonare dai poderi vicini (quarantacinque ne contava la villa), dalle vigne e dal mulino, le voci dei coloni all'opre, e nell'aria credi di ritrovare i volti di coloro che il satirico Paolo Francesco Carli da Monsummano³, ospite dei Feroni a Bellavista, ove trascorse "gran parte della sua vita" tra facezie e ameni studi di lingua toscana, chiamò a raccolta nella *Svinatura*. Egli compose quel ditirambo sotto il nome di "Barbugi Mezzabarba" in burla al supponente prete Giovan Paolo Lucardesi, locale maestro di Belle Lettere, che in un suo *Sonetto* aveva bizzarramente coniato un "Cristo crocefisso e trino", guadagnandosi in virtù di quell'eroica uscita il soprannome di "Bietolone". Cantava quindi il Carli in rusticale poesia, di un certo "Compar Menghino Gran Contadino", che usava far feste e simposi ai quali, pur non chiamato, in mezzo ad allegre, notturne brigate, s'introduceva il saccente prete al tempo della svinatura per tracannare a sbafo "il buon liquor di Bacco" e divorare intingoli e stufati. E poi (come avvenne una volta memorabile) passar da sguaiato zimbello, novello Dioniso in giaccone verde e turchino in groppa a un asino, fino a cacciarsi brillo a capofitto in un pagliaio da cui, fra burle e lazzi, fu tratto dai festaioli, suoi involontari compagni:

Venner poi Lello, Drea, Meo, Gosto, e Nencio,
Nanni con Bobbi, Mon, Nardo e Batino,
Maso, Pippo, e Ciapino,
E Bista, e Goro, e Betto, e Geppe, e Cencio,
Insieme con molt'altri
Veloci arditi e scaltri:

E sopraggiunser pur la Cia, la Sandra,
La Lena, la Cassandra,
La Menica, La Piera,
La Crezia, la Catera,
E delle donne infin tutta la mandra.
Chi pigliò Bietolon per una coscia,
Chi per un braccio, e chi per una spalla,
Chi per un fianco, insomma ognun facea
Quel più, che far potea...

E Bietolone:

Se non mi date ber sto per morire.

Però quella fu una terra solo apparentemente gioiosa o d'Arcadia, che vide molti dei suoi fruttiferi poderi dai nomi singolari come *Rotaccia, Gentile, Giglio, Segà, Pantera, Falcone, Ragnaja, Giardino, Albinatico...*, rimanere incolti o, in gran parte, inondati a causa delle insidiose acque del Padule.⁴

Il corteo che sfila nella nostra stampa è ancora assai lontano dall'avvertire il vento rivoluzionario che spirerà dalla Francia, e lontano è il giacobinismo dei borghigiani,



4 – Concio figurato, "Ruota e vomere". Borgo a Buggiano, Villa di Bellavista (© Archivio Roberto Giovannelli)

foriero d'incerto subbuglio popolare, e soprattutto d'inconfessabili invidie, delazioni e vendette private, come s'intuì quando, all'alba del 2 ottobre 1796, una manina anonima attaccò alla loggia del Mercato paesano una scritta, composta con lettere ritagliate da varie stampe incollate su un foglio, che diceva:

O ricchi Borghigiani guardatevi no da francesi ma da' paesani perché perché.

E poi non tutti considereranno salutare il liberatore venuto d'oltralpe, un vento che certo non piacque a quel giovane valdinievolino, ricordato come "il monco della Puccia", che con un colpo d'accetta si tagliò una mano per non servire sotto le bandiere francesi.⁵

Alle statue di *Cerere* e di *Pomona* seguono, in fuga verso la semicurva facciata della villa, intercalate da grandi vasi in terracotta con riccioli e sirene bicaudate in

rilievo (vicine ai disegni e *Capricci* di Stefano della Bella), altre statue raffiguranti le quattro stagioni (la *Primavera*, ultima a sinistra, sostituita in un tempo imprecisato con la *Giustizia*), scolpite tutte da Gioacchino Fortini nei primi anni del Settecento.

Passeggiando intorno alla villa, noto come i quattro padiglioni dalle frastagliate pietre angolari, raccordate nel giro dell'aggettante ballatoio all'altezza del piano nobile, conferiscano all'edificio un semblante di castello o d'ingentilita fortezza. Un carattere il cui fascino è accentuato da alcuni inserti figurati, sbalzati qua e là nelle conce d'arenaria, come fossero scolpiti, forse furtivamente o per gioco, da un estroso lapicida che lasciò liberi l'occhio e la mano di correr dietro le similitudini di cose e forme animali via via suggerite dalle rudezze e dai chiaroscuri della nascente sbazzatura. Un picchia-pietre forse non immemore dei repertori di simboli e di



5 – Concio figurato, "Mascherone". Borgo a Buggiano, Villa di Bellavista (© Archivio Roberto Giovannelli)

esseri fantastici che ornano le pareti esterne della vicina pieve di San Gennaro o della chiesa di Castelvecchio in Valleriana, autore di un gioco che potrebbe farsi anche più sottile, quale segno di una gergale emblematica, evocativa della natura, degli umori e forse dei misteri dell'ambiente circostante.

Alcune di quelle figure potrebbero trovare qualche consonanza con le vignette allegoriche impresse in testa ai capitoli degli incertamente attribuiti a Francesco Silvio Feroni *Ragionamenti intorno allo stato del fiume Arno, e all'acque della Valdinevole*, stampato in Toscana, sotto la falsa nominazione di Colonia, nel 1732. Ricordo fra queste un'incisione raffigurante il tronco sradicato di un albero, come fosse un essere umano travolto dalle acque in piena; o quella, accompagnata dalla scritta – "A CASO" –, ove una mano sbucante da una nuvola tiene un filo a piombo interrogativamente sospeso su

una malefica colmata di padule, o un'altra ancora, ove ciuffi di sarellino agitati dal vento emergono dalle acque di un solitario laghetto, simile allo specchio di Sibolla, adagiato come un mutevole pezzo di cielo nella pianura tra i boschi delle Cerbaie.

Nel primo ordine di pietrame, incastrato negli angoli dei padiglioni del palazzo, vedi alcune conce sbazzate con motivi di nuvole affastellate, altre simili a una ruvida scorza di pino o a squame cerulee di draghi o d'altri fantastici animali. In un concio della torre a destra della facciata, indovini le forme di una ruota a stella, congiunta a una sorta di falce o a una rovescia lama di vomere. Un bozzo più sotto puoi trovare una freccia massicciamente squadrata, contrapposta a un adunco becco aquilino. Più spiccate sono le figure ricavate nel padiglione di ponente ove, un accigliato mascherone dalle gote rigonfie, come fosse una nuvola gravida di



6 – Concio figurato, "Luccio". Borgo a Buggiano, Villa di Bellavista (© Archivio Roberto Giovannelli)

grandine e di tempesta, ci schernisce dall'alto con una linguaccia. Due bugne più in basso un luccio enorme addenta un govonchiello di padule, mentre, più in basso ancora, una solitaria anguilla s'involuppa nel limaccio. Ma puoi cercare in altri concii del castello anche foglie di vite o di felce, e petali pietrificati di fiori; e ancora trovare uno snodato saettone, una solitaria testuggine, o, come fosse un "grillo" o demone o un embrione di Chimera sfuggito a un repertorio gotico, un pesce con gambe e testa d'uccello.

Postillina

Prima di lasciare Bietolone e l'anonomo lapicida di Bellavista, colgo l'occasione per ricordare come qualche tempo fa, durante la visione di un "Giornale Luce" del dicembre 1940, girato nel corso dell'inaugurazione della Casa del Vigile del Fuoco, funzione a cui era

stata adibita la villa⁶, mi capitò di scorgere, seguendo la veloce ripresa effettuata all'interno del piano nobile, una delle due grandi tele che vi furono trafugate alla fine degli anni Sessanta del secolo scorso. Bella sorpresa, finalmente potevo dar corpo, benché in definizione un po'incerta e sfocata, alla vivace narrazione che in particolare di una di quelle opere ci lascia l'intagliatore e scrittore pesciatino Secondo Ricciarelli nella sua *Storia artistica della Valdnievole e note umoristiche*⁷.

Il Ricciarelli, forse sulla scorta della memoria orale, di una firma autografa o di altra testimonianza, indicò quale autore di tali dipinti, generalmente creduti del Dandini, il "francese Richard" (il cui nome proprio risulta essere Antonio, come è stato in seguito accertato), con il quale Fabio Feroni nell'aprile 1698 stipulò il contratto che prevedeva due tele raffiguranti *La liberazione di Vienna* (1683) e *La presa di Buda* (1686)⁸.



7 – Concio figurato, "Testuggine". Borgo a Buggiano, Villa di Bellavista (© Archivio Roberto Giovannelli)

"Non vidi mai dipinti di simili dimensioni" esordisce il Ricciarelli davanti a quelle tragiche scene "sconfinate di episodi e di sorprese", realizzate da un artista che egli giudica fecondo di immaginazione. Quindi continua osservando come *La liberazione di Vienna* sia «una miniera di fatti d'arme che stanno dinanzi all'osservatore. Fra turchi e cristiani un macello di carne umana! Si contendono il terreno a palmo a palmo. Rivi di sangue sgorgano dalle loro profonde ferite. Di uomini e di cavalli una carneficina. I combattenti cadono avvitichati fra loro sotto le zampe di focosi destrieri, vere trebbiatrici di soldati sul teatro della guerra! Non ho bastevoli parole per encomiare la fantasia del pittore francese che immaginò simili composizioni». Lode che egli (ammiratore del meditato naturalismo del coetaneo Stefano Ussi) sente di dover comunque stemperare, osservando subito dopo come l'autore di quella pittura non sia stato capace di sottomettere il proprio talento alla ragione,

lasciandosi prendere la mano da una sfrenata fantasia: "Qui si avvertono pose impossibili, azioni esagerate, una rivoluzione d'insieme. L'arte pittorica è posta in caricatura, e altrettanto possiamo dire del colorito". Finalmente possiamo comparare la descrizione del Ricciarelli con un'immagine reale (forse corrispondente proprio alla *Liberazione di Vienna*), la quale – benché virata in un fantasmatico bianco e nero – mi appare di grande bellezza, virtualmente ricollocabile in una delle due imponenti, mute cornici di stucco campeggianti sulle pareti dei lati maggiori della gran sala, modellate da sagome combinate di listelli, gusci e gole. Queste, sormontate da un elaborato motivo a conchiglia e cornucopie, ripreso in foglia d'oro, sono animate al centro del lato sottostante da un aureo accigliato mascherone dalle narici bizzarramente dilatate (fratello nobile del "Mascherone" e delle ricordate figure sbalzate nelle



8 – Concio figurato, "Grillo". Borgo a Buggiano, Villa di Bellavista (© Archivio Roberto Giovannelli)



9 – Una delle due tele raffiguranti *La liberazione di Vienna* e *La presa di Buda*, documentate come opere commissionate ad Anton Riccard, trafugate alla fine degli anni Sessanta del Novecento dal salone centrale del piano nobile della Villa di Bellavista a Borgo a Buggiano

conce d'arenaria all'esterno del fabbricato). Al momento non ho notizia del pittore Antonio o Anton Riccard e di opere del suo pennello confrontabili con l'immagine della tela documentata nell'indicato "Giornale Luce", realizzata per Bellavista⁹, la quale, per la composizione e l'animata concitazione della battaglia,

mi ha fatto pensare ad artisti sulla scia del Borgognone e in particolare a Christian Reder detto Monsù Leandro (Lipsia 1656 – Roma 1792), del quale nella collezione Feroni sono conservate due tele raffiguranti uno *Scontro tra cavalieri cristiani e turchi* e una *Battaglia tra cristiani e turchi* (56 x 165 cm)¹⁰.

¹ Questa nota è in parte apparsa in R. Giovannelli, *Piccolo viaggio al centro della Toscana*, Pistoia, 2004. Ringrazio Francesco Bertini per la collaborazione all'ottimizzazione delle immagini fotografiche.

² In una precedente, rara versione, anche l'uomo che qui si toglie il cappello è, come il suo compare, effigiato di spalle.

³ Il Carli, tradizionalmente creduto nativo di Montecarlo in Valdinievole, dove aveva fondato l'Accademia dei Rassicurati, nacque a Monsummano il 10 novembre 1652 e vi morì il 7 maggio 1725.

⁴ Vedi *Osservazioni intorno alla palude di Fucecchio*, Lucca, per Sebastiano Domenico Cappari, 1721.

⁵ Vedi *Giornale di Vincenzio Fredianelli 1796*, in "Bollettino di ricerche e di studi per la storia di Pescia e di Valdinievole", II, fasc. I, 30 marzo 1928, p. 8.

⁶ *L'inaugurazione della Casa dei Vigili del Fuoco a Borgo a Buggiano presso Montecatini*, "Giornale Luce", 11 dicembre

1940, codice filmato C010006, archivio cinematografico.

⁷ Pescia, per i tipi Cipriani, 1911, II, pp. 208-211.

⁸ Autore più recentemente specificato in Antonio Riccard, vedi A. Rosati, *La fattoria di Bellavista*, in *Nel segno del Barocco. Monsummano e la Valdinievole nel XVII secolo: terre, paduli, ville e borghi*, a cura di G.C. Romby e L. Rombai, Pisa 1993, p. 97.

⁹ La cui conoscenza della pur dilavata immagine spero possa contribuire a una possibile individuazione e recupero dell'opera trafugata.

¹⁰ Vedi A. Rosati, *Precisazioni su Bellavista: le date, gli artisti*, in *La Collezione Feroni, dalle Province unite agli Uffizi*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, Salone delle Reali Poste, 9 luglio-11 ottobre), a cura di C. Caneva, Firenze 1998, pp. 55-62, 101, 131. Qui a p. 62, nota 37, si ricordano i nomi degli scalpellini Bastiano Cenci, Cambi, Ferroni e Brunelli, liquidati nel dicembre 1699 per i lavori già effettuati nella Villa.



10 – Dipinto murale con composizione floreale in vaso decorato a monocromia blu. Borgo a Buggiano, Villa di Bellavista (© Archivio Roberto Giovannelli)

Disegno in segno. Nuove acquisizioni

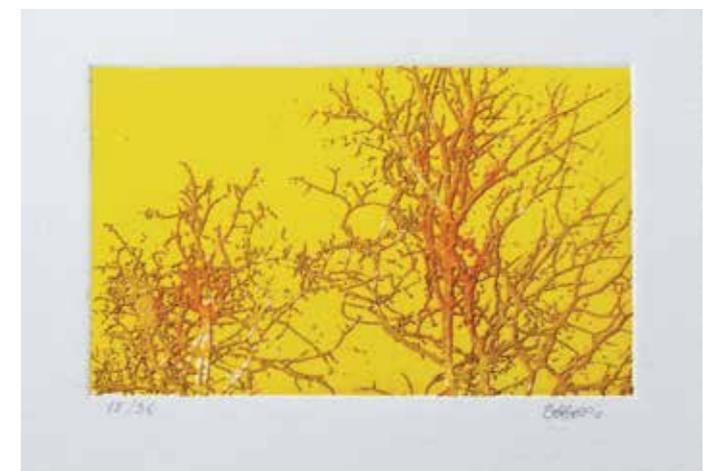
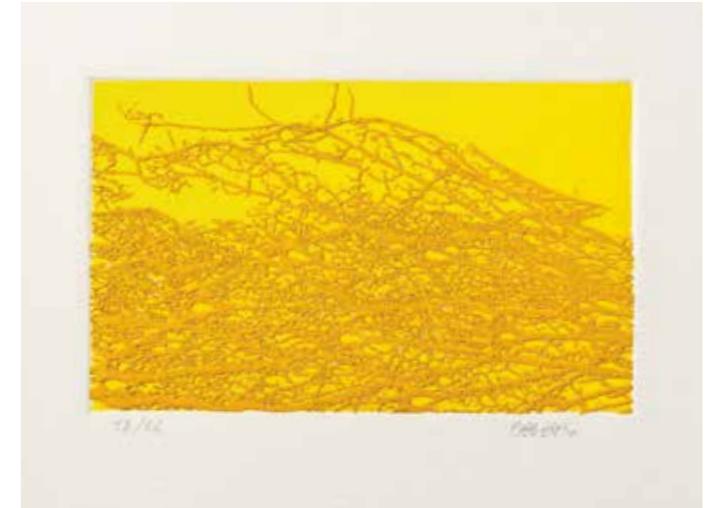
Alessandro Sartoni

Nel corso del 2022 la nostra Collezione dei disegni e delle stampe si è arricchita di 200 lavori, grazie ai quali entrano in collezione opere di 34 distinti autori, fra donazioni dirette degli artisti, donazioni private ed alcuni acquisti di opere di maestri dell'Ottocento e del Novecento (qui indicati con un asterisco); di questo nuovo nucleo tracciamo un panorama presentando una scelta di opere per ogni artista ed elencando inoltre le altre dello stesso conservate nella raccolta.

Alla selezione dei disegni e delle stampe facciamo seguire le opere raccolte nella Sezione Fotografia, che recentemente si è arricchita di immagini di Marcello Fara – pubblicate nel precedente numero di "Orizzonti", al quale rimandiamo per la documentazione – e di Carlo Antonio Rosellini che ha donato un interessante nucleo di immagini rappresentanti Pier Paolo Pasolini durante un soggiorno a Montecatini nel dicembre 1973.

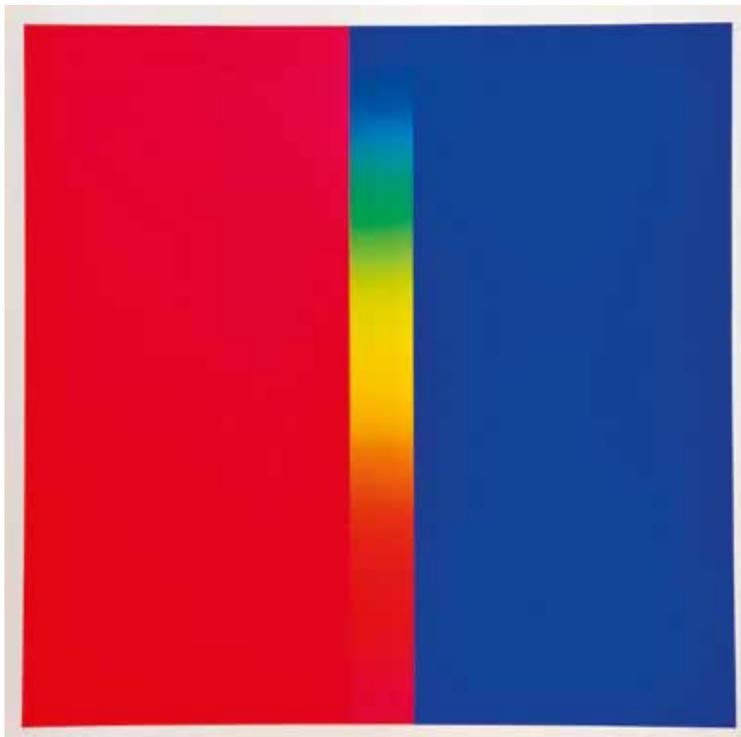
EDGARDO ABOZZO Perugia 1937-2004

- *Senza titolo*, 1978 circa, acquaforte e acquatinta in colori, 800 x 1300 mm
- *Senza titolo*, 1978 circa, acquaforte e acquatinta in colori, 800 x 1300 mm
- *Senza titolo*, 1978 circa, acquaforte e acquatinta in colori, 790 x 1250 mm



• *opera illustrata*





GETULIO **ALVIANI** (*)
Udine 1938 – Milano 2018

- *Cromia spettrologica*, 1972, litografia a sette colori, 650 × 650 mm, foglio 690 × 690 mm, firmata a matita in basso a destra e numerata in basso a sinistra. Es. 97/500. Edizioni Plura, Milano. Provenienza: Collezione privata milanese
- *Cromia spettrologica*, 1972, litografia a sette colori, 650 × 650 mm, foglio 690 × 690 mm, firmata a matita in basso a destra e numerata in basso a sinistra. Es. 18/500. Edizioni Plura, Milano. Provenienza: Collezione privata milanese



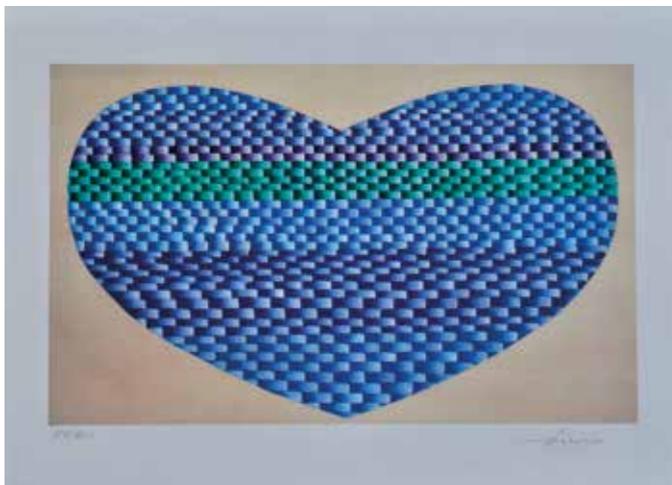
DAVIDE **BENATI** (*)
Reggio Emilia 1949, vive e lavora a Milano

- *Baja California*, 1982, litografia a sette colori, a doppia lastra con intervento a mano, 270 × 420 mm e 280 × 415 mm, foglio 700 × 500 mm

ANTONIO **BOBÒ**
Livorno 1948, vive e lavora ad Altopascio

- *Uccellino*, 1987, acquaforte e acquatinta su zinco, 200 × 200 mm. Es. 12/50
- *Pittore che veste una sirena*, 1992, puntasecca su zinco, 166 × 164 mm. Es. p.d.a. I/V
- *La cupola*, 1992, puntasecca su zinco, 144 × 181 mm. Es. 16/30
- *Suggerimento e nudo*, 1992, puntasecca su zinco, 170 × 180 mm. Es. 20/30
- *Sirena*, 1992, acquaforte e acquatinta su zinco, 169 × 176 mm. Es. 20/70



**FABRIZIO BRESCHI**

Livorno 1950, vive e lavora a Livorno

- *Il mare è nel cuore*, 2011, litografia, 245 x 395 mm
- *Omaggio a Leopardi*, 2022, acrilico su tavola, 446 x 142 mm
- *Love Story*, 2018, litografia, 475 x 330 mm

UMBERTO BRUNELLESCHI (*)

Montemurlo 1879 – Parigi 1949

- *La contadina*, prima metà del XX secolo, tempera su cartoncino, 300 x 250 mm

**GALILEO CHINI (*)**

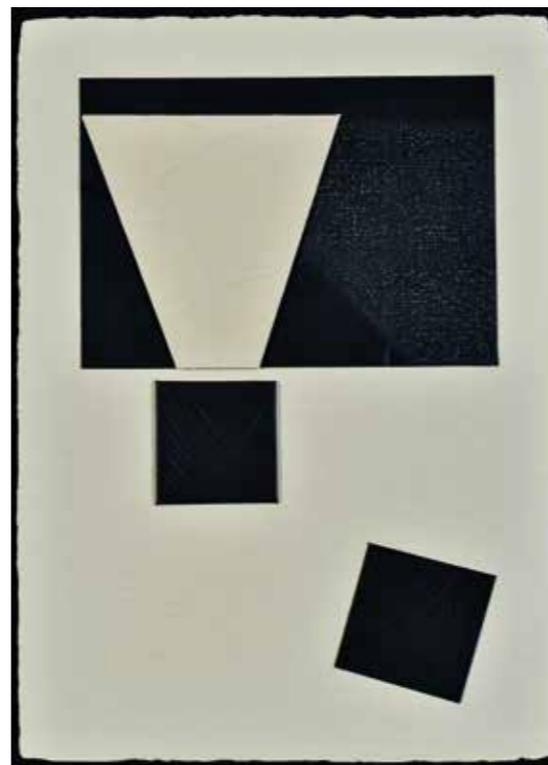
Firenze 1873-1956

- *Vaso decorativo*, inizio del XX secolo, ceramica invetriata, 16 x 14 x 9,5 cm. Timbro a griglia "Galileo Chini Firenze" sotto al piede. Esempio relativo alla produzione della Manifattura Fornaci di San Lorenzo

**MARIA CREDIDIO**

Terranova da Sibari 1957, vive e lavora a San Demetrio Corone

- *AcromaticoVIDet-01*, 2020, vernice acrilica e cera su carta cotone, Ø 300 mm
- *Untitled*, 2020, vernice acrilica su carta cotone, 430 x 310 mm

AcromaticoVIDet-02, 2020, vernice acrilica e cera su carta cotone, Ø 300 mm*Untitled*, 2020, vernice acrilica su carta cotone, 430 x 310 mm*Untitled*, 2020, vernice acrilica su carta cotone, 430 x 310 mm*Untitled*, 2020, vernice acrilica su carta cotone, 430 x 310 mm*Untitled*, 2020, vernice acrilica su carta cotone, 430 x 310 mm**VITALIANO DE ANGELIS**

Firenze 1916 – Livorno 2002

- *Figura e vaso*, 1945, china su carta, 160 x 245 mm
- *Studio di teste*, 1980, china su carta, 505 x 345 mm
- *Maternità*, s.d. (1945 circa), china su carta, 330 x 200 mm
- *Torso nudo*, 1998-1999, gesso patinato, alt. 105 cm
- *Franca*, 1984, china su carta, 410 x 305 mm



**OTELLO FABRI**

Terni 1919-2001

- *Bagnanti*, 1976, xilografia su linoleum, 178 x 270 mm (n. 76 catalogo generale)
- *Giardini*, 1980 circa, acquaforte e puntasecca su zinco, 235 x 155 mm (n. 107 catalogo generale)

Sul Tamigi, 1963, acquaforte e acquatinta su zinco, 362 x 254 mm (n. 163 catalogo generale)

Due figure, 1965, puntasecca su zinco, 151 x 200 mm (n. 14 catalogo generale)

Farfalla fossile su fiore inquinato, 1974, acquaforte su zinco, 203 x 260 mm (n. 57 catalogo generale)

Via di città, 1975, acquaforte su zinco, 130 x 205 mm (n. 69 catalogo generale)

Nudo, 1975, acquaforte su zinco, 366 x 235 mm (n. 70 catalogo generale, tre stampe in variazione di colore)

Ragazza, fiori e casa, 1976, acquaforte, acquatinta e puntasecca su quattro lastre di zinco, 212 x 279 mm (n. 79 catalogo generale, si depositano anche le quattro lastre)

Naiadi, 1980, acquaforte, acquatinta e puntasecca su zinco, 361 x 250 mm (n. 108 catalogo generale)

Ricordando mia madre giovane, 1981, acquaforte, acquatinta e puntasecca su zinco, 102 x 152 mm (n. 113 catalogo generale)

Figura, 1988, puntasecca su zinco, 221 x 151 mm (n. 147 catalogo generale)

Bar, 1990, puntasecca su zinco, 390 x 241 mm (n. 143 catalogo generale)

Volto, 1992 circa, puntasecca su rame, 118 x 119 mm (n. 154 catalogo generale)

GIOVANNI FATTORI (*)

Livorno 1825 – Firenze 1908

• *Costumi toscani (barroccio)*, seconda metà del XIX secolo, acquaforte, 210 x 138 mm, foglio 320 x 186 mm. Baboni, XXVI. Esemplare in tiratura coeva.

• *Contadino toscano*, 1900, acquaforte su rame, 150 x 80 mm, foglio 240 x 150 mm. Baboni-Malesci, v. Esemplare in tiratura coeva

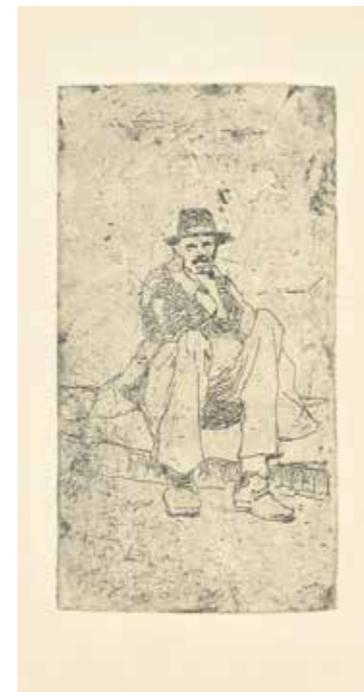
Giunio Valerio **GACCI**

Pistoia 1951, vive e lavora a Pistoia

• *Archeologia industriale*, 2021, acrilico su cartone, 103 x 72 cm

• *La cava*, 2021, acrilico su cartone, 103 x 72 cm

Scorcio cittadino, 2020, acrilico su cartone, 103 x 72 cm



**RENZO GALARDINI**

Pisa 1946, vive e lavora a Montescudaio

- *Lillatro*, 1986, ver.m su rame 88 × 80 mm, stato unico, es. 15/100 (50 es. color nero, 50 es. color seppia alternati nella numerazione) in numeri arabi + 10 p.d.a. color nero su carta Magnani di Pescia, stampati dall'Autore
- *Pungitopo*, 1986, ver.m su rame 88 × 80 mm, stato unico, es. 15/100 (50 es. color nero, 50 es. color seppia alternati nella numerazione) in numeri arabi + 10 p.d.a. color nero su carta Magnani di Pescia, stampati dall'Autore
- *Corbezzolo*, 1986, ver.m su rame 88 × 80 mm, stato unico, es. 15/100 (50 es. color nero, 50 es. color seppia alternati nella numerazione) in numeri arabi + 10 p.d.a. color nero su carta Magnani di Pescia, stampati dall'Autore
- *Legnolano*, 1986, ver.m su rame 88 × 80 mm, stato unico, es. 15/100 (50 es. color nero, 50 es. color seppia alternati nella numerazione) in numeri arabi + 10 p.d.a. color nero su carta Magnani di Pescia, stampati dall'Autore

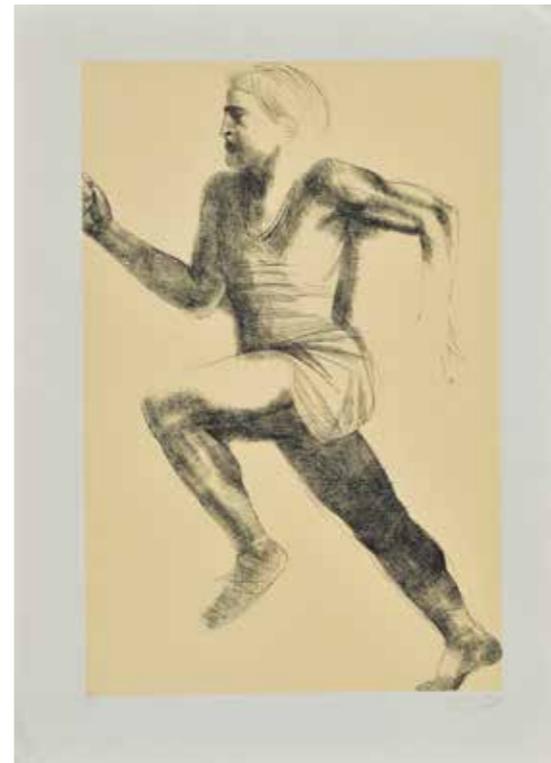


- *Mortella*, 1986, ver.m su rame 88 × 80 mm, stato unico, es. 15/100 (50 es. color nero, 50 es. color seppia alternati nella numerazione) in numeri arabi + 10 p.d.a. color nero su carta Magnani di Pescia, stampati dall'Autore
- *Rovo-razzo*, 1986 ver.m su rame 88 × 80 mm, stato unico, es. 15/100 (50 es. color nero, 50 es. color seppia alternati nella numerazione) in numeri arabi + 10 p.d.a. color nero su carta Magnani di Pescia, stampati dall'Autore
- *Viva Cecco!* 1991, ver.m e acq.f. su rame 314 × 226 mm, stato unico, riprodotto es. p.d.a. Tiratura 50 es. in numeri arabi + 4 p.d.a. su carta Magnani di Pescia. Stamperia Il Triangolo, Livorno
- *Il Cavallo di Orfeo*, 1997, ver.m e acq.f su rame 225 × 220 mm, 3 stati, riprodotto es. p.d.a., tiratura 99 es. in numeri arabi + XV in cifre romane + 3 p.d.a. + 4 p.d.st (delle quali due del 2° stato) su carta Magnani di Pescia. Stamperia Il Triangolo, Livorno

**LUCA GIACOBBE**

Venezia 1966, vive e lavora a Firenze

- *Senza titolo*, 2017, acrilico e pastello su carta Fabriano, 350 × 250 mm
- *Senza titolo*, 2018, acrilico, china acquarellata e oro su carta Fabriano, 295 × 233 mm
- *Senza titolo*, 2017, acrilico, pastello e china acquarellata su carta Fabriano, 350 × 250 mm
- *Senza titolo*, 2018, acrilico e oro su carta Fabriano, 286 × 233 mm
- *Senza titolo*, 2018, acrilico, biro e oro su carta Fabriano, 300 × 210 mm
- *Senza titolo*, 2018, acrilico e oro su carta Fabriano, 300 × 210 mm
- *Senza titolo*, 2018, acrilico, biro e oro su carta Fabriano, 30 × 21 mm
- *Senza titolo*, 2018, acrilico, china acquarellata e oro su carta Fabriano, 295 × 210 mm
- *Senza titolo*, 2018, tecnica mista e oro su carta Fabriano, 230 × 295 mm
- *Senza titolo*, 2018, acrilico, china acquarellata e oro su carta Fabriano, 300 × 210 mm

**EMILIO GRECO (*)**

Catania 1913 – Roma 1995

- *Il corridore*, 1980, acquaforte su fondino crema, 575 × 375 mm, foglio 700 × 500 mm. Opera firmata e datata in basso a destra e iscritto "Roma", numerata in basso a sinistra e sotto timbro a secco "Espolito Torino". Es. 30/99
- *Nudo femminile*, 1981, acquaforte su fondino crema, 185 × 250 mm, foglio 470 × 500 mm. Opera firmata e datata a matita in basso a destra e iscritto: "Roma", tiratura a numeri romani in basso a sinistra, in basso a destra timbro a secco "gg". Es. V/XX. Provenienza: Collezione Luciano Catarzi



**PAOLO LAPÌ**

Pisa 1935-2016

- *Africa. Viaggio immaginario*, 2006, acrilico su carta a mano di riso, 565 x 400 mm
- *Savana*, 2002, tecnica mista su carta, 490 x 500 mm

Paesaggio alla Lima, 1956, olio su tavola, 21,5 x 29,5 cm
Paesaggio, 1962, olio su tavola, 22 x 34,5 cm
Vaso con fiori nel paesaggio, 1965, olio su tela, 35 x 25 cm
Genesi, 1968, tempera su cartone, 60 x 50 cm
Frutti nel paesaggio, 1975, olio su tavola, 50 x 70 cm
Fiori nel paesaggio, 1987, olio su tavola, 50 x 70 cm
TV sul prato, 1989, olio su tavola, 60 x 50 cm
La discarica, 1990, tecnica mista su tavola, 80 x 60 cm
Siepe, 1988, olio su tela, 30 x 40 cm
Siepe, 1988, olio su tela, 35 x 40 cm
La terra aggredita, 1990, acrilico su tavola, 50 x 62 cm
Siepe, 1990, acrilico su tavola, 70 x 50 cm
Giardino, 1990, acrilico su tavola, 50 x 62 cm
Giardino, 1993, acrilico su tavola, 61,5 x 61 cm
Stele, 1997, olio su tela, 50 x 40,5 cm
Fiori, 1997, olio su tavola, 30 x 25 cm
Fiori, 1997, olio su tavola, 30 x 25 cm
Siepe, 1998, acrilico su tela, 40 x 50 cm
Giardino, 1992, pastelli su cartone, 1100 x 815 mm
Giardino, 1992, pastelli su cartone, 1100 x 815 mm
Giardino, 1992, pastelli su cartone, 1100 x 815 mm
Fontana, 1986, tecnica mista su carta, 500 x 700 mm
Tralcio, 1983, tempera su carta, 500 x 700 mm
Tralcio fiorito, 1983, tempera guazzata su carta, 500 x 700 mm
Fiori, 1986, tempera su carta, 500 x 350 mm
Fiori, 1986, tempera su carta, 500 x 350 mm



Fiori, 1986, tempera su carta, 500 x 350 mm
Giardino, 1991, tempera guazzata su carta, 500 x 350 mm
Notte di luna, 1992, tempera su carta, 700 x 500 mm
Nido, 1992, tempera su carta, 500 x 350 mm
Alberi, 1993, tempera su carta, 700 x 500 mm
Stele, 1993, tempera su carta, 700 x 500 mm
Tappeto rumeno, 1993, tempera su carta, 700 x 500 mm
Siepe, 1993, tempera su carta, 700 x 500 mm
Siepe, 1993, tempera su carta, 350 x 500 mm
Siepe, 1993, tempera su carta, 700 x 500 mm
Siepe, 1993, tempera su garza su carta, 350 x 500 mm
Siepe, 1993, tempera su garza su carta, 350 x 500 mm
Siepe, 1993, tempera su carta, 700 x 500 mm
Siepe, 1993, tempera su carta, 560 x 380 mm
Siepe, 1993, tempera su carta, 560 x 380 mm
Siepe, 1993, tempera su carta, 560 x 380 mm
Donne, 2001, tempera su garza su carta, 700 x 500 mm
Melograni, 2002, acrilico su carta, 500 x 700 mm
Siepe, 2002, tecnica mista su carta, 500 x 400 mm
Finestra, 2004, tempera su garza su carta, 700 x 500 mm
La colomba, 2004, tempera su carta, 700 x 500 mm
Appunti di un viaggio immaginario, 2006, acrilico su carta a mano di riso, 530 x 795 mm
Appunti di un viaggio immaginario, 2007, tecnica mista su carta, 500 x 505 mm
Colori di terre lontane, 2008, tecnica mista su carta, 700 x 500 mm
Colori di terre lontane, 2008, tecnica mista su carta, 500 x 350 mm
Leggere sulle antiche pietre, 2008, acrilico su carta a mano di riso, 560 x 400 mm
Antica cattedrale, 2008, tecnica mista su carta, 500 x 350 mm
Soprano, 2010, tecnica mista su carta, 700 x 500 mm

**FULVIO LEONCINI**

Empoli 1960, vive e lavora a Santa Croce sull'Arno

- *La bestia dentro III*, 2002, acquaforte su rame 178 x 127 mm, es. 1/20, tiratura 20 es in numeri arabi, stampata su carta Hahnemüle dall'Autore
- *La bestia dentro IV*, 2002, acquaforte su rame, 178 x 127 mm, es. 1/20, tiratura 20 es in numeri arabi, stampata su carta Hahnemüle dall'Autore

Solitaria, 1998, acquaforte su rame, 160 x 112 mm, es. IV/VII, tiratura VII es. siglati in cifre romane, stampata su carta Hahnemüle dall'Autore.

La bestia dentro I, 2002, acquaforte su rame, 178 x 127 mm, es. 1/20, tiratura 20 es in numeri arabi, stampata su carta Hahnemüle dall'Autore

La bestia dentro II, 2002, acquaforte su rame, 178 x 127 mm, es. 1/20, tiratura 20 es in numeri arabi, stampata su carta Hahnemüle dall'Autore

**LUCA MACCHI**

San Miniato, 1961, Vive e Lavora A San Miniato

- *Cavaliere di ventura*, 1999, incisione a due colori su linoleum, 400 x 500 mm (matrice), es. II/XXXV, tiratura XXXV es. in cifre romane su carta Magnani di Pescia (per il manifesto del dramma *Cavaliere di ventura* di Roberto Cavoso, regia di Beppe Menegatti, Istituto del Dramma Popolare di San Miniato, 1999, allegato manifesto)
- *Paradiso. Dalle tenebre alla luce*, 2021, incisione a due colori su linoleum, 350 x 520 mm (matrice), es. 3/4, tiratura quattro es. giallo e nero in numeri arabi + due es. rosso e nero in numeri arabi su carta Magnani di Pescia (per il manifesto del dramma *Paradiso. Dalle tenebre alla luce*, dalla *Divina Commedia* di Dante Alighieri, di Simone Cisticchi, regia di Carmelo Rifici, Istituto del Dramma Popolare di San Miniato, 2021, allegato manifesto)

Il canto della vita, 2015, grafite su carta, 500 x 350 mm

Dove sei Arte? Chi sei?, 2015, grafite su carta, 500 x 350 mm

Poeta del Tempo del Sogno I, 2017, grafite su carta, 700 x 500 mm

Poeta del Tempo del Sogno II, 2017, grafite su carta, 700 x 500 mm

Il sogno di Orfeo, 2005, acquaforte su zinco, 393 x 297 mm (lastra), es. p.d.a., tiratura cinque es. in numeri arabi + 1 p.d.a. su carta Magnani di Pescia
Nella notte che comincia, 2005, acquaforte su zinco, 294 x 237 mm (lastra), es. 5/5, tiratura cinque es. in numeri arabi su carta Magnani di Pescia
Anima errante, 2012, incisione a due colori su linoleum, 390 x 540 mm (matrice), es. 3/3, tiratura tre es. in numeri arabi su carta Magnani di Pescia (per il manifesto del dramma *Anima errante* di Roberto Cavoso, regia di Carmelo Rifici, Istituto del Dramma Popolare di San Miniato, 2012, allegato manifesto)

L'ombra di Antigone, 2013, incisione a due colori su linoleum, 340 x 490 mm (matrice), es. 8/10, tiratura dieci es. in numeri arabi su carta Magnani di Pescia (per il manifesto del dramma *L'ombra di Antigone*, di Maria Zambrano, regia di Roberto Guicciardini, Istituto del Dramma Popolare di San Miniato, 2013)





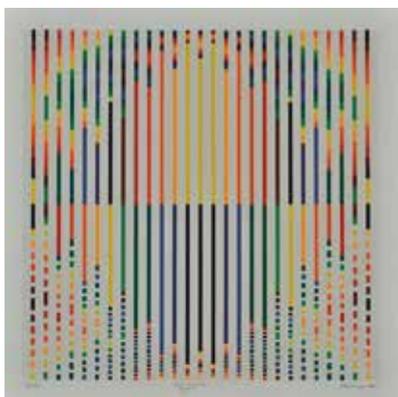
Massimiliano **MAGGI**
Camaione 1968, vive e lavora a
Camaione

- *Lotulo hossico*, 2021, inchiostro su carta, 450 × 300 mm
- *Sufflezio*, 2021, inchiostro su carta, 450x300 mm
- *Shatraska okulare*, 2021, inchiostro su carta, 600 × 420 mm
- *Hidrossie*, 2021, inchiostro su carta, 600 × 420 mm
- *Iskyrini*, 2021, inchiostro su carta, 450 × 300 mm
- *Sinapsi*, 2021, inchiostro su carta, 450 × 300 mm



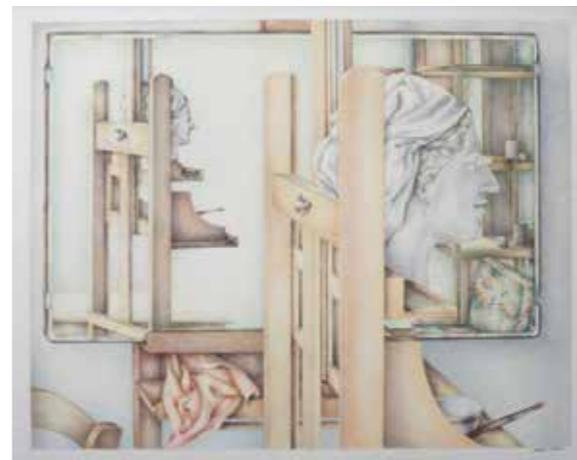
ANTONIO **MARAINI** (*)
Roma 1886 – Firenze 1963

- *Profilo femminile*, 1939, matita, carboncino e pastello su carta, 405x300 mm



PAOLO **MINOLI** (*)
Cantù 1942-2004

- *Canoni e fughe. Dittico A. e Canoni e fughe. Dittico B.*, 2004, serigrafie, 440 × 440 mm ciascuna, fogli 500 × 500 mm. Firmate e datate a matita in basso a destra, titolate al centro e tiratura a sinistra. Entrambi es. X/XXX. Entro cartella editoriale originale di Casa per l'Arte, Paolo Minoli



ARDELIO **MUCCI**

Marliana 1945, vive e lavora a Marliana

- *La Pittura*, 1983, matite colorate su carta Magnani Corona, 400 × 500 mm (parte disegnata) su foglio di 500 × 630 mm
- *Amore ritrova Psiche*, 1984, matite colorate su carta Fabriano Palladio, 300 × 410 mm (parte disegnata), su foglio di 500 × 630 mm

Studio per grande passe-partout, 1981, matite colorate su carta sottile, 210 × 260 mm



GALEAZZO **NARDINI**

Pescia 1938 – Massa e Cozzile 2016

- *Cava grigia*, 1990, disegno a matite colorate su carta, 24 × 33 cm
- *Cava rossa*, 1990, disegno a matite colorate su carta, 240 × 330 mm

Cava rossa, part., 1990, disegno a matite colorate su carta, 240 × 330 mm



SERGIO **NARDONI**

Firenze 1947, vive e lavora a Sambuca Val di Pesa

- *For You Raffaello – Omaggio a Raffaello Sanzio per i 500 anni dalla sua morte*, 2020, disegno a grafite e carboncino su cartone, 560 × 510 mm
- *Lezione su Dante e il suo cantore Doré – Dante e Beatrice all'ingresso del sesto Cielo del Paradiso*, 2021, disegno a grafite e carboncino su cartone, 560 × 510 mm

Sotto il peso di Leonardo – Omaggio a Leonardo da Vinci per i 500 anni dalla sua morte, 2019, disegno a grafite e carboncino su cartone, 560 × 510 mm

**MINO ROSI**

Volterra 1913 – Siena 1995

- *Alberi abbattuti*, 1942, china su carta, 210 × 310 mm
- *Fanciulla*, 1942, penna su carta, 310 × 210 mm

Veduta di paese, 1929-30 ca., matita su carta, 333 × 243 mm

Fanciulla, 1939, matita su carta, 320 × 220 mm

Donna con fiori, 1941, penna su carta, 295 × 236 mm

Veduta urbana, 1942, china su carta, 210 × 310 mm

Paesaggio alpestre, 1948, tempera su carta su tela, 400 × 500 mm

L. Russo, *Il noviziato letterario di Luigi Pirandello*, con una xilografia di Mino Rosi, Quaderni di Paesaggio, Pisa 1947

MATTEO PAOLANTONIO

Manfredonia 1970, vive e lavora a Reggello

- *Terra rossa*, 2021, acquerello su carta, 330 × 200 mm
- *Ulivi*, 2021, acquerello su carta, 340 × 165 mm
- *Smeraldi*, 2021, acquerello su carta, 290 × 205 mm

**MIMMO ROTELLA**

Catanzaro 1918 – Milano 2006

- *La benzinara*, 1974, litografia offset su carta cotone Fabriano, 870 × 678 mm. Firmata e numerata in basso a sinistra. Es. 322/500. Plura Edizioni, Milano. Provenienza: Collezione privata milanese



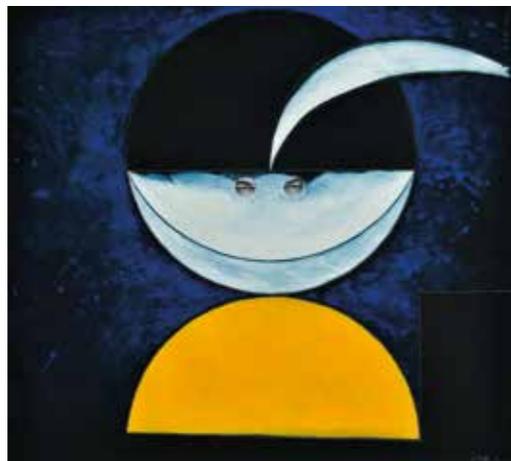
GIANFRANCO TOGNARELLI
Pontedera 1949, vive e lavora a Pontedera

- *Transiti*, 2018, acquaforte e acquatinta su zinco, 500 × 380 mm, es. 5/33
- *Tempo sospeso I*, 2020, acquaforte e acquatinta su rame, 390 × 280 mm, es. 5/33

Attesa, 2021, acquaforte e acquatinta su rame, 390 × 320 mm, es. 5/33

Tempo sospeso II, 2020, acquaforte e acquatinta su zinco, 500 × 385 mm, es. 5/33

Luci e ombre, 2018, acquaforte e acquatinta su rame, 265 × 380 mm, es. 5/33



VITTORIO TOLU

Atzara 1937, vive e lavora a Firenze

- *Lady Moon*, 1985, olio e tempera su carta, 34 × 31,5 cm
- *Route*, 2021, tempera e lapis su carta, 290 × 195 mm

Senza titolo, 1960, tempera su carta, 300 × 200 mm

L'obesa, 1982, olio su carta, 28 × 38,5 cm

Precipitazione, 2001, grafica + ago, 180 × 130 mm



STEFANIA VALENTINI

Firenze 1963, vive e lavora a Reggello

- *Altalena immaginaria*, 2020, tempera a uovo e carboncino su carta tinta, 500 × 700 mm
- *Niobe e Antinoo*, 2021, disegno a grafite e punta d'argento su carta tinta, 500 × 350 mm

Labirinti, 2021, disegno a grafite e punta d'argento su carta tinta, 500 × 350 mm



ROBERTO VENTURI

Orsigna 1944, vive e lavora a Pistoia

- *E Pinocchio a nuotare più lesto che mai*, 2018, disegno su carta giallina, 240 × 325 mm

- *Questo spettacolo era commovente ...*, 2018, disegno su carta giallina, 240 × 325 mm

... un branco infinito di pesci, ..., 2018, disegno su carta giallina, 325 × 240 mm



CORRADO ZANZOTTO (*)

Pieve di Soligo 1903 – Pistoia 1980

- *Figure femminili*, 1952, acquerello e pastello su carta, 240 × 338 mm



FOTOGRAFIA CONTEMPORANEA

MARCELLO FARA

Bari Sardo 1964, vive e lavora a Pescia

- *L'“Aurora” di Michelangelo*, 2011, Firenze, Museo delle Cappelle Medicee, foto 30 x 40 cm
- *Gambe dell'“Aurora” di Michelangelo*, 2011, Firenze, Museo delle Cappelle Medicee, foto 30 x 40 cm

Gambe di “Giuliano de’ Medici” di Michelangelo, 2011, Firenze, Museo delle Cappelle Medicee, foto 30 x 40 cm

Gambe del “Giorno” di Michelangelo, 2011, Firenze, Museo delle Cappelle Medicee, foto 30 x 40 cm

Dettaglio di spalla e viso del “Crepuscolo” di Michelangelo, 2011, Firenze, Museo delle Cappelle Medicee, foto 30 x 40 cm

“Lo schiavo che si ridesta” di Michelangelo, 2007, Firenze, Museo dell'Accademia, foto 30 x 40 cm

Disegno di testa del “Laocoonte di Agesandro” di Michelangelo, 2011, Firenze, Complesso museale delle Cappelle Medicee, foto 30 x 40 cm

Disegno di figura virile in piedi di Michelangelo, 2011, Firenze, Complesso museale delle Cappelle Medicee, foto 30 x 40 cm

Disegno per le gambe di “Apollo” di Michelangelo, 2011, Firenze, Complesso museale delle Cappelle Medicee, foto 30 x 40 cm

Disegno di gambe e ginocchia di “Giuliano duca di Nemours” di Michelangelo, 2011, Firenze, complesso museale delle Cappelle Medicee, foto 30 x 40 cm

**CARLO ANTONIO ROSELLINI**

Montecatini Terme 1943, vive e lavora a Montecatini Terme

- *Pier Paolo Pasolini a Montecatini Terme nel 1973 – Pasolini durante il “Processo allo scrittore”*, 1973, foto b/n, 80 x 80 cm

- *Pier Paolo Pasolini a Montecatini Terme nel 1973 – Pasolini su Viale Verdi*, 1973, foto b/n, 80 x 80 cm

Pier Paolo Pasolini a Montecatini Terme nel 1973 – Pasolini nei locali dell'Ex APT, 1973, foto b/n, 80 x 80 cm

Pier Paolo Pasolini a Montecatini Terme nel 1973 – Pasolini durante il “Processo allo scrittore” – Particolare, 1973, foto b/n, 80 x 80 cm

Pier Paolo Pasolini a Montecatini Terme nel 1973 – Pubblico durante il “Processo allo scrittore”, 1973, foto b/n, 80 x 80 cm



- 1 – Il poeta Dylan Thomas alle Giubbe Rosse
- 2 – Eugenio Montale e Arturo Loria
- 3 – Da sinistra, Gino Pini, Onofrio Martinelli, Ugo Capocchini, Mario Luzi, Alessandro Parronchi, Ottone Rosai, Giuseppe Ungaretti, Nino Tirinnanzi
- 4 – Arnaldo Pini in un disegno di Francesco Gurrieri
- 5 – Il primo numero di "Lacerba", 1° gennaio 1913

Incontri alle Giubbe Rosse

Francesco Gurrieri

La testimonianza più autentica del caffè letterario di Firenze in un libro di Arnaldo Pini che ne fa rivivere i personaggi. L'intellettualità del Dopoguerra ai tavolini di piazza della Repubblica. Landolfi, Loffredo, Luzi, Malaparte, Montale, Parronchi, Traverso. Le riviste letterarie, da "Lacerba" al "Portolano".

Nel gennaio del 2000, a Firenze, in palazzo Vivarelli-Colonna, allora sede dell'assessorato alla Cultura, presentavamo il libro di Arnaldo Pini, che se n'era andato da pochi giorni, investito da un adolescente in motorino davanti alla sua libreria antiquaria di corso Tintori. Teneva molto a quel libro, a cui lo incoraggiai con insistenza. Lo presentammo Sergio Givone, Giorgio Luti ed io, con la presenza affettuosa di Piergiovanni Permoli. Arnaldo abitava in piazza della Repubblica, esattamente sopra alle Giubbe Rosse che suo padre Gino aveva condotto per decenni, concorrendo a fare di quel caffè letterario la residenza di una famiglia di intellettuali; la sua presenza restava come l'ultimo lievito civile, capace di pervasione culturale in una geografia urbana che aveva i suoi capisaldi fra la Biblioteca nazionale, le Giubbe Rosse, San Gaetano e la sua libreria di sempre, la Seeber di via Tornabuoni. Ci aveva dato nell'83 un importante testo di poesia, *Il riso di Adamo*, accompagnato da due testimonianze di Ferruccio Masini e Luigi Testaferatta; più tardi, anche a seguito dell'impegno sempre trepido e appassionato per "il Portolano", si convinse a pubblicare quel *journal intime* che è *Marginalia. Diario senza data*, prefato da Giancarlo Pontiggia. Così, se davvero la riapertura delle Giubbe Rosse sarà celebrata entro l'anno, mette conto riaprire una riflessione sul ruolo e sulle prospettive di questo storico "caffè letterario" fra i più noti d'Europa, evitando banalizzazioni o riproposizioni folkloristiche, sempre pericolosamente dietro l'uscio. Concorre a questo fine il volume di Arnaldo Pini, poco noto ma assai importante, *Incontri alle Giubbe Rosse* (Polistampa). L'autore era, come detto, figlio del

"sor Gino", proprietario delle Giubbe Rosse e amico e "soccorritore" (all'occorrenza) dei letterati e artisti che frequentavano il locale, dagli anni Trenta fino agli anni Settanta, la generazione che coincise con quella di Alessandro Bonsanti e di Eugenio Montale, capisaldi culturali della intellettualità delle Giubbe Rosse. Il locale, fondato nel 1897, in uno dei nuovi stabili che conseguirono alla grande trasformazione del centro "da secolare squallore a vita nuova restituito", fu avviato dai fratelli Reininghaus, produttori di birra; secondo la moda viennese del tempo, i camerieri indossavano giacche rosse e così fu fatale che i fiorentini, di fronte a quell'impronunciabile cognome tedesco, ribattezzassero il locale come le "Giubbe Rosse". In una vetrinetta a muro, accanto all'ingresso, si leggeva ancora "Restaurant Le Giubbe Rosse / Light-Lunch / Tea Room / American Breakfast". Ma questa è storia già ben descritta da Alberto Viviani nel 1933, col libro pubblicato da Barbèra e poi riproposto da Vallecchi nel 1983. Cosa fossero le Giubbe Rosse nell'immaginario degli intellettuali è affidato a una frase di Gianni Stuparich: "per vedere gli amici, quando non avevo il tempo di cercarli separatamente, andavo verso sera al Caffè delle Giubbe Rosse...". Più volte è stato ricordato che all'inizio vi ebbe sede il circolo scacchistico, frequentato da Lenin, Gordon Craig, André Gide, Medardo Rosso. Che da quelle sale transitò la prima stagione del futurismo, che vi furono di casa Soffici, Papini, Prezolini, Campana; e poi una seconda stagione, quella dell'ermetismo (e siamo agli anni Trenta) con Luzi, Parronchi, Montale, Palazzeschi, Rosai. Una fase che traversò la guerra e che rivide ancora tanti intellettuali ai tavolini delle Giubbe Rosse, che facevan cenacolo con palazzo Strozzi dov'era

il Vieuxseux guidato da Bonsanti (che scriverà il bel saggio *Al Caffè con i Solariani*). Sono questi gli anni in cui il nostro Arnaldo Pini, fra il liceo e la facoltà di lettere, è costantemente presente alle Giubbe Rosse, prendendo confidenza con i prestigiosi frequentatori di quei lunghi pomeriggi. È qui, appunto, su questo territorio intellettuale che si costruisce il profilo di Arnaldo, bravissimo nel mestiere di uomo e di cristiano, come ebbero a dire Cristina Campo, Ferruccio Masini e Francesco Marcucci, suoi carissimi fraterni amici, sodali negli studi e nella poesia. Da qui nasce il suo libro dove appaiono, soprattutto nel loro profilo umano, Tommaso Landolfi (il “bel tenebroso”), Silvio Loffredo (dall'*esprit* francese), Mario Luzi (un “poeta fedele alla vita”), Curzio Malaparte (che ordinava la banana flambé), Eugenio Montale (che raggiunto in vacanza gli chiedeva notizia degli amici delle Giubbe), Alessandro Parronchi (tra classicismo e romanticismo), Dylan Thomas (che beveva quattro o cinque birre, come fossero acqua fresca), Leone Traverso (umile e amante della perfezione).

Si tratta, all'evidenza dell'intero flusso del Novecento ripercorso con acribia umanistica. Sentite questa: “Landolfi amava anche esercitare la critica verso i suoi amici, spesso benevolmente e sempre da grande distanza. Chi più di altri ne fece le spese fu il povero e grande Gadda, timidissimo e nevrotico, vittima dei suoi strali più acuti: ‘Caro Gadda, ingegnere mio, tu non sai l'italiano. Tu non conosci bene la vera e pura lingua italiana. Sei e resti un barbaro, scrivi come quei letterati del nord, lurchi e selvaggi, cui appartieni, per nascita e per vocazione’”. Singolare l'incontro con Malaparte, una sera umida e afosa del settembre 1956, arrivato da Capri con un suo compagno che aveva parcheggiato a pochi metri una MG decappottabile, a due posti, con la carrozzeria verde scuro. “Era seduto all'aperto, vicino all'ingresso principale. Ricordo che indossava una camicia blu, di seta grezza, dal taglio impeccabile. Mi presentò il suo compagno e poi disse ‘Siamo arrivati a Firenze nel primo pomeriggio e, prima di ripartire, volevo rivedere la vecchia Piazza Vittorio, Pardon, Piazza della Repubblica e le Giubbe. Mi dica – mi domandò – cosa accade ora di bello in questo glorioso caffè? Chi lo frequenta ancora dei miei vecchi amici? Montale non più, lo so bene, da qualche anno è a Milano, al *Corriere*. Ma gli altri? Luzi, Parronchi, Landolfi, Traverso? Lo sa che – in certo modo – li ho tenuti

tutti a battesimo sulla mia rivista romana *Prospettive*?”. “Montale – scrive Arnaldo Pini in questo suo libro – parlava affabilmente, pacatamente, facendo lunghe pause fra un discorso e l'altro [...]. Quando vinse il Nobel e fu intervistato da Radio Firenze, ricordò gli anni del Vieuxseux, le sue lunghe soste a “Le Giubbe Rosse”, mio padre e anche me – ‘un giovane che attendeva ai suoi studi’ –. In un incontro particolare, ad un tratto, guardandomi con maggiore intensità, mi domandò: ‘Lei ama la poesia?’. Annuii timidamente: ‘Oh, sì certo, amo la poesia’. ‘Bene, allora mi permetta un consiglio. Frequenti pochissimo i poeti’. Disse queste parole senza ironia, con una perfetta convinzione, senza alzare minimamente il tono di voce, quasi enunciasse una verità sapienziale”.

Di Leone Traverso Pini ricorderà che “sedeva alle Giubbe con gli amici Landolfi, Luzi, Bigongiari, Macrì, Montale, Leoni ed amava dialogare con loro, con un entusiasmo sincero [...], la sua erudizione era vastissima, come la conoscenza della letteratura tedesca, francese, spagnola e inglese”. Fin qui le preziose testimonianze ‘autentiche’ di Arnaldo Pini. Poi, l'aprirsi di una quarta stagione, l'aprirsi di nuove prospettive, che vide presenti le iniziative di Massimo Mori con *Ottovolante* e gl'*Incontri letterari* (dagli anni Ottanta fino al 2013), di Stefano Lanuzza, di Franco Manescalchi col *Pianeta Poesia* e altri che, durante la proprietà del bravo Fiorenzo Smalzi, hanno traghettato le Giubbe Rosse ai nostri giorni. Sui tavoli delle Giubbe, a cavallo del secolo, sono nate nuove iniziative e nuove riviste. Qui, proprio con Arnaldo Pini, vide la luce “il Portolano”, rivista di letteratura oggi al suo trentesimo anno di vita. Ferruccio Masini, suo grande fraterno amico, grande e apprezzato germanista, tra i primi a lasciarci, soleva dire che Arnaldo viveva “in statu contemplationis”, capace di mutare i confini tra giorno e tenebra.

* Parte di questo testo è apparsa sul “*Corriere Fiorentino*” del “*Corriere della Sera*” che qui si ringrazia.

Le immagini di corredo sono tratte dal volume di Arnaldo Pini, *Incontri alle Giubbe Rosse*, Firenze, Ed. Polistampa, 2000



6 – La birreria dei fratelli Reininghaus: nei locali subentrò il Caffè delle Giubbe Rosse

7 – Ottone Rosai, Arturo Loria, Eugenio Montale e Mario Luzi

8 – Foto di gruppo alle Giubbe Rosse: si riconoscono al centro Ottone Rosai, Arturo Loria, Eugenio Montale, Mario Luzi, all'estrema destra Ugo Capocchini

9 – La copertina del volume dedicato da Alberto Viviani alle Giubbe Rosse nell'edizione per i tipi di Barbèra, 1933



Libri d'artiste

Donne ad arte



Maria Cristina Antonini

Cercando la leggerezza

l'ibiscus forse fiorirà
i boccioli stanno crescendo e mostrano la loro parte colorata rosa aranciato –

ci sono stati molti tentativi
gemme che crescevano un poco e poi, tristemente, si staccavano dal ramo e cadevano senza sbocciare –

c'è voluto affetto, speranza, cura ed un trapianto in un vaso più grande con terriccio buono –

trepidare
innaffiare regolarmente

cercando la leggerezza
come nasce un progetto:

TARLATANA

GARZA

COTONE

SANGALLO

MUSSOLA

MUSSOLINA, ROBERTO (I VIAGGI, LA FRANCIA, LA CAMICETTA ANNODATA, I TUOI OCCHI)

UN PEZZO DI TOVAGLIA AZZURRA

ORA LE STOFFE SONO AD ASCIUGARE AL SOLE

DELLA TERRAZZA CON CASA

IL SIGNIFICATO VIENE DAL MATERIALE, SCRIVE KENTRIDGE IN *SEI LEZIONI DI DISEGNO*

IL FILO DI COTONE DA RICAMO GRIGIO PERLA DEL NEGOZIO DI STOFFE E MERCERIA DI PIANO

L'AGO CHE PUNGE ED UNISCE

IL PUNTO CATENELLA DI ZIA BICE

UN POCO DI ACQUERELLO

I GESTI LEGGERI, APPUNTO

IL TULLE PER TENERE INSIEME TUTTO

(voleva solo un'attenzione più mirata
solo più spazio
terra buona
acqua)



Maria Cristina Antonini,
Cercando la leggerezza,
2022-2023, tarlatana,
garza, mussola, sangallo,
lino, cotone da ricamo,
acquerello, tulle

il rosa che era sotto

abitudine
singolare femminile
dal latino habitudo-dñis, derivato di habitus-us "abito"
disposizione o costituzione naturale, struttura: del corpo, dell'anima
tendenza a ripetere atti, a rinnovare esperienze

abitudine a nuotare oltre gli scogli per vedere comparire il Vesuvio

terrazza con casa
arc-en-ciel
un cuore così bianco¹
presa/perse/prese

un ricordo infedele, o un sogno frammentario
di colpo nel pomeriggio il finestrino si è riempito di mare
sarei rimasta così fino al mattino, sveglia in un luogo sicuro²

perle
la marinella
lidopop

le forme del rosa
carnicino, rose doré, venetian red (potter's pink)

la vita nuova arriva taciturna³ –
la semplicità di stare qui, la pienezza di dire mia –

la strada per il mare, il vestito blu a fiori, i piedi nei sandali

primi piani / visioni di insieme

per caso per gioco per vocazione

forse sui fogli
forse nel fine settimana
proteggere
oppure no
a seconda
a momenti
due tentativi, forse tre

velature, strati, sovrapposizioni, pazienti veline - eco echi
qualche segno di matita a sottolineare cose che ci sono già
sono i materiali, il loro uso, il loro aspetto metaforico (metafora che hanno in sé e non attribuisco io)
fragili, vulnerabili
aggregazioni sonore insolite

molto tempo è richiesto
per spiegare i silenzi come panni,
per abitarli, mettendomi comoda
come su di una poltrona lì da sempre
gli abiti da casa
entra il sole o la sera
fa un poco male la ferita al dito

c'è la luce e lo spazio per creare le cose
e poi, forse, perfino per la spesa

¹ *Un cuore così bianco*, Javier Marías

² *Borgo sud*, Donatella Di Pietrantonio

³ *La bambina pugile ovvero la precisione dell'amore*, Chandra Livia Candiani



Maria Cristina Antonini, *Il rosa che era sotto*, 2020, veline, carta lucido, acquerelli, matite, stampe fotografiche elaborate al computer

Agnese Fornito

fioritura

fioritura – delle piante, dei fiori: schiudersi del bocciolo, scoprire il centro, mostrare i colori e gli odori – della carta: ricoprirsi di macchie e punti colorati, di bruno, giallo, ocre, arancio, con disposizione casuale, contorni irregolari, dimensioni variabili, sbocciatura spontanea, involontaria, indeterminata – del tempo: nascita, o rinascita, degradazione, trasformazione, evoluzione; raccolta: dei fiori sbocciati, dei fiori caduti, dei fiori coltivati, dei fiori trovati, delle lettere ricevute, dei capelli tagliati, dei nomi ricercati o (e) inventati, delle parole scritte e mai inviate, di un francobollo dai contorni di un fiore immaginato; possibilità: di conservare, di custodire, di fermare, di legittimare, di invecchiare, di ritornare ad essere alla prossima fioritura, come un fiore che torna a fiorire

ma non vivi come lo si spiega ai bimbi, ma vive come lo siamo io e te; si spostano simultaneamente, e non sai se è ad opera di un insetto o di un uccello o di un vento.

e non ti importa.

camelia

e restare in fondo a destra mi andava bene, così quel giorno, con i fermagli nei capelli metà intrecciati, indossai il mio bel vestito con le margherite e ricoprii al meglio il mio ruolo ciliegio



Agnese Fornito, *Fioritura*, 2022-2023, buste da lettera, fiori, matita, macchina da scrivere

oppure, per avvicinarmi alla superficie
il viola da sotto

e pare che al ritorno di zefiro tutto sarà ancora come ora
guardinsù

ed il suo guardare ed il suo sorridere e il suo aspettare
alstroemeria bianca

vorrei che fosse così anche per te
gialli vicini

eppure possono volare
il ramo di troppo

e il loro profumo mi ricorderà di non essere sola
testa rossa e piedi di colla

se potessi avvicinare il viso, sono sicura che riuscirei a guardare il cielo attraverso
le fresie (alla mia povera fragilità)

se fossi un fiore, forse saresti un fiore di campo. senza colori squillanti, un profumo moderato, ma che sa di primavera
terzo giorno di primavera

in quelle occasioni, come in altre poi, accanto alla consapevolezza sorgeva il bocciolo della considerazione
alstroemeria arancione

1. utilizza un vaso con un foro di drenaggio sul fondo (forse potrebbero)

Trovo i semi. Avrei voluto piantarli, aspettare la loro fioritura. Avrebbero avuto uno scopo, e un significato. Aspettando il periodo della semina, li ho riposti nel vaso vuoto sulla mensola sotto l'orologio, al sicuro, in attesa del loro tempo. Il loro tempo è passato, e altri mesi ancora. Non posso più piantarli (forse potrei), non riuscirebbero a fiorire (forse potrebbero).

Trovo la paraffina. Avrei voluto usarla per sigillare gli strati di un percorso. Avrebbe accolto parte di una memoria che volevo si chiudesse, e che sembrasse chiusa. In modo definitivo (forse). Quel percorso non era concluso, la mappa si arricchisce di nuovi strati. Servirebbe un'altra chiusura, non così definitiva.

Taglio la paraffina. Non funziona, non è come pensavo. Sciolgo la paraffina, la verso nello stampo. Aspetto che si asciughi. Verso i semi. Vedo i semi. Galleggiano. Affondano. Raggiungono i bordi. Navigano. Aspetto che asciughi. Sciolgo la paraffina, la verso nello stampo. I semi svaniscono man mano. Aspetto. Verso i semi. Li rivedo. Aspetto. Sciolgo. Verso. Aspetto. Verso. Aspetto. Semino. Aspetto.

libro – leggere – oggetto
pagine – sfogliare – strati
paraffina – sciogliere – contenitore
semi – piantare – stelle

Caratteristiche: piante nane, da 30 a 50 cm. Impiego: mazzi, quaderni bassi, giardiniere e balconi. Semina: da aprile a giugno. Cultura: direttamente sopra il terreno definitivo. Fioritura: da giugno a ottobre.

Caratteristiche: 100% pura. Colore: biancastro. Finitura: satinata, setosa. Utilizzo: interno.
Specifiche: inodore, oleosa al tatto, insolubile in acqua.



Agnese Fornito, 1. utilizza un vaso con un foro di drenaggio sul fondo (forse potrebbero): semi, paraffina, carta lucido, macchina da scrivere, 2023

1. utilizza un vaso con un foro di drenaggio sul fondo. mettilo in un sottovaso e riempilo con un buon terriccio. 2. non troppo in profondità, il terreno copre solo la capsula del seme. 3. esponi il vaso alla luce naturale ma evita la luce diretta del sole. la temperatura ideale è di 20°C. 4. lascia regolarmente l'acqua nel sottovaso. i primi germogli compariranno dopo qualche settimana. 5. innaffia il terreno in modo che sia umido ma non inzuppato. 1. utilizza un vaso con un foro di drenaggio sul fondo. mettilo in un sottovaso e riempilo con un buon terriccio. 2. non troppo in profondità, il terreno copre solo la capsula del seme. 3. esponi il vaso alla luce naturale ma evita la luce diretta del sole. la temperatura ideale è di 20°C. 4. lascia regolarmente l'acqua nel sottovaso. i primi germogli compariranno dopo qualche settimana. 5. innaffia il terreno in modo che sia umido ma non inzuppato. 1. utilizza un vaso con un foro di drenaggio sul fondo. mettilo in un sottovaso e riempilo con un buon terriccio. 2. non troppo in profondità, il terreno copre solo la capsula del seme. 3. esponi il vaso alla luce naturale ma evita la luce diretta del sole. la temperatura ideale è di 20°C. 4. lascia regolarmente l'acqua nel sottovaso. i primi germogli compariranno dopo qualche settimana. 5. innaffia il terreno in modo che sia umido ma non inzuppato. 1. utilizza un vaso con un foro di drenaggio sul fondo. mettilo in un sottovaso e riempilo con un buon terriccio. 2. non troppo in profondità, il terreno copre solo la capsula del seme. 3. esponi il vaso alla luce naturale ma evita la luce diretta del sole. la temperatura ideale è di 20°C. 4. lascia regolarmente l'acqua nel sottovaso. i primi germogli compariranno dopo qualche settimana. 5. innaffia il terreno in modo che sia umido ma non inzuppato.

Marta Perroni

*dall'inizio, Vivissimi Auguri di Buon Natale e Felice Anno Nuovo
Quello che mi ricordi/o*

Tredici febbraio

Sereno – sole – finalmente

Molto favorevole per il lavoro di cimatura delle piante – è stato bene non aver fatto il lavoro in novembre.

Ora le giornate sono più lunghe e il tempo più adatto –

Non si può però andare oltre altrimenti è tutto in fiore, le piante sentono la primavera –

Il sig. S. ci ha mandato una squadretta molto attiva. L'Emilio alla piattaforma, anche se solo da 12 metri riesce a cimare anche a 13/14 metri, dura dover chiamare gru di eccezionale lunghezza – oggi ha lavorato fino alle 18, mozzato il cedro argentato, due tuie e il vecchio abete tagliato a 1/2 altezza perché morto a metà.

Anche le piante non sfuggono al tempo.

Poi pulizia dei rami secchi, e quanti su tutte le piante! Ne ha guadagnato il giardino e la circolazione d'aria. lo avrei accorciato, e molto, anche la tuia ** conica anche se no pericolosa.

31 – 1 – 99

Ore 16



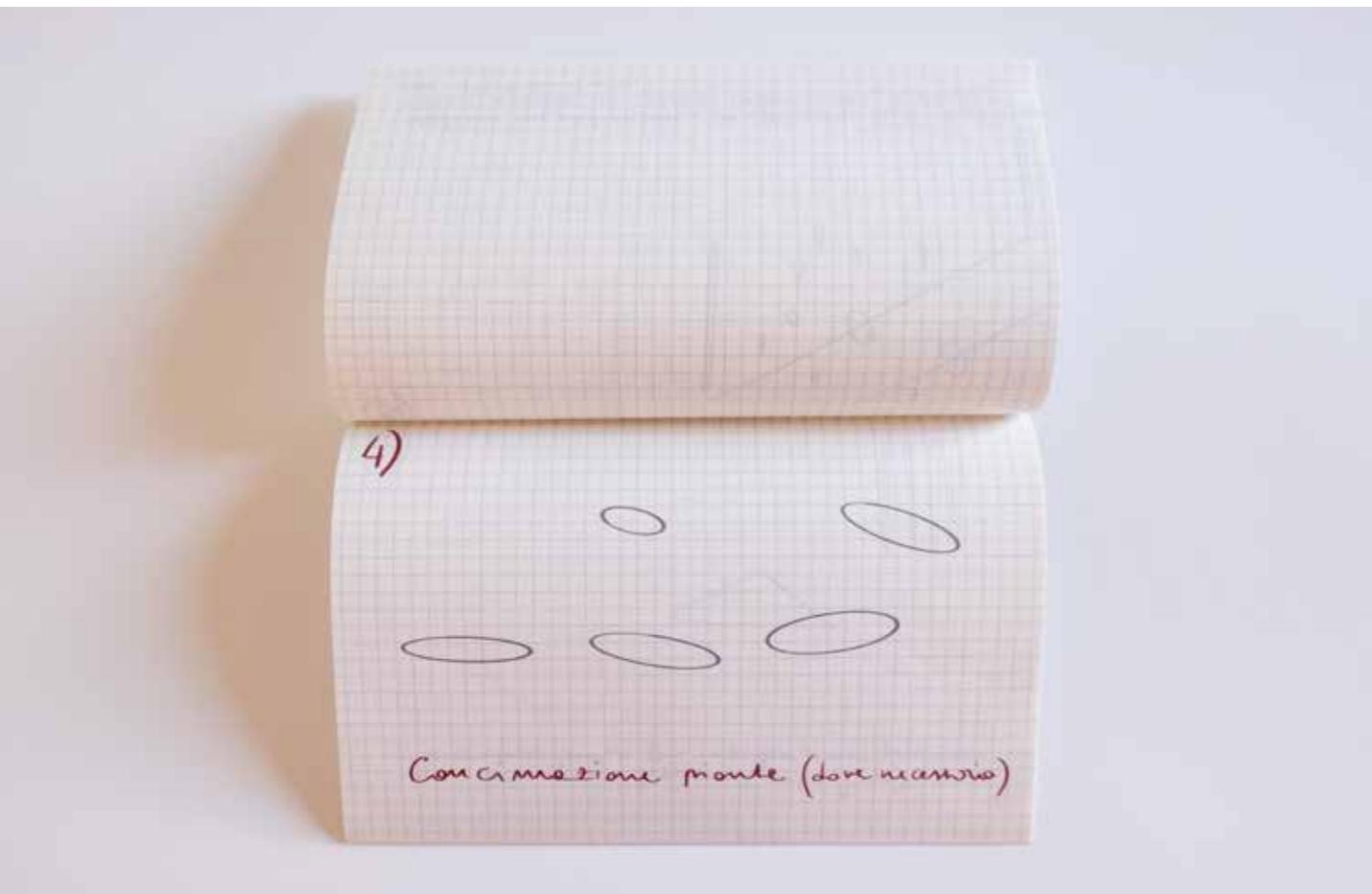
Marta Perroni, Dall'inizio, Vivissimi Auguri di Buon Natale e Felice Anno Nuovo, 2023, cartoline, matita

Promemoria Sig. S.:

- 1 – Ulivo necessita concimazione?
- 2 – Sostituire kiwi perché dopo 5 anni ancora infruttiferi – piantare piante adulte (in primavera) che producano a breve – si è perso molto tempo per i frutti (innestare ** da frutto luglio/agosto)
- 3 – mettere in calendario trattamento antiparassitario vite e alberi da frutta (albicocche, ciliegie) da febbraio ecc.
- 4 – concimazione piante (dove necessario)
- 5 – concimazione prato B // integrazione terriccio seme concime (febbraio dopo gelo)
- 6 – innesto fico – luglio agosto con kiwi
- 7 – lamponi integrare con piante nuove
- 8 – taglio cime 3 piante fiorite a casa causa forte vento (annullato – non ci piacciono le piante mozzate)

(Vite

- Apice
- Fioritura
- Grappolo)



Marta Perroni, *Quello che mi ricordo/i*, 2023, carta a quadretti, stampa digitale

Telefonare quando in fiore

Recupero ricordi tra i tuoi // propagazione, tecnica mediante la quale una porzione vegetativa di pianta posta in adatte condizioni ambientali origina una nuova pianta.

Quell'Ulivo, ha la corteccia più bella che io abbia mai visto, ai kiwi dobbiamo dire "basta, davvero ne abbiamo". E sotto la vite restavo appesa e ambientavo favole famose, l'amico sasso sta bene, forse più solo. Avrei davvero voluto dipingerli io, quel bianco morbido, e dei lamponi sento zucchero rosso di graffi golosi se ci penso. E tutte loro le hai sempre ascoltate – anche quando non lo credevano.

(scegliendo con cura) Mi prendo una parte specifica di te. Selezione pagine e le inaffio, leggo pezzetti della vita che non ho mai scritto. Ricordo tutto ma mi sorprende. Disegno // innesto, l'operazione consiste nell'inserire in una pianta una parte di un'altra pianta di specie o varietà diversa, allo scopo di ottenerne una nuova. Delicatamente.

LIBRI D'ARTISTE

è la preziosa raccolta di *donne ad arte*: libri donati al fondo o elaborati a più mani, luoghi d'incontro e testimonianza delle relazioni tessute durante il lavoro.

DONNE AD ARTE

è il fondo dedicato alle donne artiste ed alla cultura di genere nella biblioteca "Anna Caputi" dell'accademia di belle arti di Napoli; è una realtà da dieci anni e cresce costantemente grazie al contributo di tante donne, librerie, musei che donano le loro pubblicazioni, video, film di e su artiste – ma *donne ad arte* è soprattutto un gruppo di donne che ha cura di far conoscere la cultura e l'arte delle donne organizzando con passione eventi, mostre, proiezioni, incontri, concerti, progetti a misura delle donne, per farne sentire voci, pensieri, espressioni artistiche, aprendosi alla città: "porta un libro, porta un fiore" è l'invito che facciamo alle persone che partecipano alle nostre iniziative.

www.donneadarte.net
donnaadarte@abana.it

MARIA CRISTINA ANTONINI

Nata a Napoli il 18 febbraio 1956 dopo studi classici, laurea in lettere moderne presso l'Università Federico II di Napoli diploma in pittura presso l'accademia di belle arti di Firenze docente di pittura e tecniche performative presso l'accademia di belle arti di Napoli ideatrice e curatrice di *donne ad arte* | vive e lavora a Napoli e Sant'Agnello

AGNESE FORNITO

Nata a Frattamaggiore, Napoli, dopo gli studi scientifici, ha conseguito il diploma accademico di II livello in Pittura presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli. Quale componente di *donne ad arte*, si occupa di ideazione e realizzazione di eventi, meeting e mostre, web design e gestione della newsletter. Per *donne ad arte* ha condotto il workshop *pagine di donna – libri d'artiste*, presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli. È cultrice della materia nei corsi di *laboratorio di Pittura* nella stessa Accademia

MARTA PERRONI

Nata sul Lago di Lecco tra le montagne, i concerti e gli scheletri delle fabbriche, dopo un percorso di@ tra studi classici, Lettere e giornalismo, ha lavorato nella comunicazione giornalistica, musicale e teatrale. Spostandosi in varie città ha però man mano seguito attitudini e passioni e da qualche anno vive stabilmente a Napoli, sta terminando gli studi specialistici di pittura all'Accademia di Belle Arti, lavora come guida turistica, grafica e artista visiva, illustratrice e scrittrice freelance, co-organizza un festival di autoproduzione e illustrazione e, insieme a *donne ad arte*, si occupa di incontri, eventi e mostre dedicate alla cultura di genere

Parole nate dal nulla: il Galempio, le Manconelle e il Far del seco

Carlo Lapucci

Pare strano che in un sistema come la lingua, fatto per capirsi, non poche parole siano nate da equivoci, a volte addirittura dal nulla come pare sia avvenuto per il termine *Quiz*, ora comunissimo e ignoto fino agli anni del dopoguerra. La sua origine più probabile, come segnala il Menarini in *Profili di vita italiana nelle parole nuove*, è una scommessa che qualcosa come settant'anni fa' un certo Dalay, impresario teatrale di Lublino, fece sul potere della pubblicità con alcuni amici d'introdurre nel giro di 24 ore una parola sconosciuta e senza un significato nella lingua parlata comune della città. Preso dunque un termine di fantasia coniato a proposito: *Quiz*, lo fece scrivere durante la notte dal suo servizio d'attacchini a grandi lettere con vernice rossa sui muri delle strade, la mattina seguente in città era tutto un domandarsi cosa significasse la parola e chi diceva una cosa e chi un'altra tanto che divenne un tormentone. La cosa non si fermò, anzi, dilagando, la parola prese da sola spontaneamente il significato naturale col quale si era presentata, domanda, quesito posto in particolare per gioco, esame, verifica.

FRUTTI DELL'IGNORANZA

In un melodramma cantavano tutti in coro: *Col galempio l'estremo furor*, e un giorno uno dei coristi chiese: - Cos'è, maestro, questo *galempio*? La frase diceva: *Colga l'empio l'estremo furor*, ma tutti inneggiavano al *galempio* e continuarono così.

La parola *manconelle* è diventata una citazione per rimarcare una grossa ignoranza. Nacque da un granchio preso da una rapa che, sostenendo un'interrogazione

s'imbatté nel passo del III canto dell'*Inferno*:

*Diverse lingue, orribili favelle
parole di dolore, accenti d'ira,
voci alte e fioche e suon di [man con elle].*

Commentando l'ultimo verso (v. 27) disse che le *manconelle* erano particolari strumenti musicali, in uso presso le popolazioni medievali, dette così perché si suonano con le mani, e che Dante, dopo aver varcato con Virgilio la fatale porta, immagina nelle mani dei dannati, risuonare miste a voci alte e fioche, urla e clamori infernali.

L'ultimo nato è un tale *Biperio*, concepito e venuto alla luce a scuola dove è entrato l'uso, peraltro antichissimo, trovandosi anche nei manoscritti cinquecenteschi, di abbreviare il gruppo di lettere PER con il segno della moltiplicazione X. La non molta dottrina in uso oggi nelle aule scolastiche ha fatto il resto e il giovane, allevato sui messaggini dei telefonini dove tale moda dilaga, legge ormai la lettera dell'alfabeto X come un PER, ribattezzando il nome del garibaldino *Bixio* con *Biperio*.

Si potrebbe pensare a un fenomeno tipico degli analfabeti che non dispongono per la comprensione esatta delle parole della verifica della lettura, invece anche i dotti ci cascano vittime di altre trappole. Migliorini (*Che cos'è un vocabolario?* pag. 79) cita la svista del padre Cesari il quale lesse nella commedia cinquecentesca *Cofanaria* di Francesco d'Ambra la frase "col far del seco" e la spiegò nel suo rifacimento della Crusca come una locuzione verbale: *parlando da se solo*. Era invece una normale espressione: *col fardel seco*, con il suo fardello.

Il *busillis* invece, a quanto si racconta, ha un'origine semidotta. Uno scolaro traducendo un brano del Vangelo trovò le parole *in diebus illis* (in quei giorni)

Roberto Giovannelli, *Piccolo Fuoco*, 2019, affresco su tabella in cotto, 43 x 34 cm



divise alla fine del rigo in questo modo: *in die busillis*. Tradusse le prime due: “nel giorno...” poi si trovò davanti al *busillis* insolubile con qualunque vocabolario, e la parola passò a indicare un punto oscuro che non si comprende.

Il repulisti ha origini popolari. Qui probabilmente sono i fedeli senza dottrina che sentivano le preghiere ai piedi dell'altare in cui un versetto del salmo 43 nella messa in latino diceva: *Deus, fortitudo mea, quare me repulisti*: “Dio, mia fortezza, perché mi hai respinto?” Invece i fedeli, orecchiando la somiglianza tra il verbo latino *repello* e quello italiano *ripulire*, fecero due più due e crearono un nuovo termine che indica una situazione in cui si porta via tutto senza lasciare nulla. *Andare in visibilio* (trasecolare per la contentezza) viene dalle parole del Credo: *visibillum omnium et invisibillum*: di tutte le cose visibili ed invisibili. Ha suggerito alla gente l'idea di una moltitudine infinita di cui non si vede la fine o di felicità per cui uno perde i sensi. Dal grande patrimonio delle Scritture e della liturgia, della letteratura devota sono nate innumerevoli espressioni, spesso utili, spesso curiose, non dirado eterodosse come un tempo in chiesa, per Natale, si sentiva comunemente cantare il celebre *Tu scendi dalle stelle*, che si dice composto da S. Alfonso de' Liguori, con una leggera variante che il Bambinello avrà preso certo con indulgenza: *O Dio beato, / ahi quanto ti costò / l'averci amato!* diventava sulla bocca innocente dei fedeli: *O Dio beato, / ahi quanto ci costò / l'averti amato!*

I canti di devozione erano spesso fraintesi, come la nota: *Santa Madre, deh voi fate che le piaghe del Signore siano impresse nel mio cuore*, che veniva cantata dai sempliciotti: *Santa Madre, deh voi fate che le piaghe del Signore sian cipressi nel mio cuore*. Le preghiere comuni che si recitavano sia in latino che in italiano, per l'ignoranza della lingua antica e per l'analfabetismo, subivano deragliamenti interpretativi e una delle più bersagliate era il *Pater noster*. Da questo è venuta fuori una figura strana quanto sconcertante e diffusa. Dalle parole: *Et ne non inducas in tentazione* (E non induci in tentazione) è nata la traslitterazione “E Tene-nosse in due casse avanza una porzione”. *Tene-nosse* è diventata una figura fantastica imprecisata, ma di grandi dimensioni, qualcosa come il gigante Golia, tanto che per la sepoltura ci vollero due casse. Difficile sapere se chi fosse mai stato, ma s'immaginava una

figura antichissima, un eroe come Sansone, un profeta, un patriarca, un tiranno come Nabuccodonosor, comunque l'unico nella storia dell'umanità ad avere un funerale doppio, con due casse.

Altra creazione favolosa è Donna Bisodia uscita dalle parole del *Pater noster*: *Da nobis hodie*. Di questo spauracchio favoleggia anche il Boccaccio, ma la sua identità è misteriosa. I più pensavano che fosse una figura dell'Antico Testamento: un'eroina, una regina, una donna malvagia, la moglie d'un profeta.

FRUTTI DELL'IRONIA

È regola ferrea che quando una parola entra nell'uso con una funzione e un significato, giusta o sbagliata, come la gramigna si radica ed è inestirpabile. Non c'è barba di Galileo che possa correggere un termine che resiste anche all'evidenza del dato scientifico. Una volta stabilito che la terra si muove mentre il sole è immobile si continua a dire che il sole si alza e tramonta anche se si sa che sta fermo; peggio ancora: sia che sparisca al crinale dei monti che all'orizzonte del mare, tramonta.

Un'altra curiosa e ostinata espressione è in contraddizione col nostro modo di pensare: per dire tra una settimana diciamo oggi a otto (mentre sono sette) e tra due settimane oggi a quindici (sono quattordici) per il fatto che un tempo era uso nel computo dei giorni includere sia quello di partenza che quello d'arrivo. È morto il fatto, sopravvive il detto.

La pertinacia dell'abitudine appartiene anche a quelle parole che si coniano per ironia, perfino ai soprannomi che divengono i veri nomi e anche le qualifiche di diletto che finiscono per connotare ufficialmente una cosa, come è successo per Romanticismo, Decadentismo e altri movimenti culturali. Sono molti di più coloro che invece di chiamare *marziani* i virtuali abitanti di Marte li chiamano omini verdi, cosa destituita da ogni fondamento.

Comunque sono entrate nell'uso comune, con funzioni e significati propri o metaforici, espressioni nate con intenzione tutt'altro che seria. L'inesistente *latte di gallina* voleva indicare una cosa ricercata quando impossibile a trovarsi per deridere coloro che chiedono la luna e non si contentano mai, oltre ad essere il nome d'una pianta, indica alcuni piatti della cucina e liquori. Lo stesso si può dire delle rarissime e costose lingue

di pappagallo che vorrebbero essere un cibo squisito. A ben guardare la stessa cosa è successa anche per la tavola degli dèi. Il nettare e l'ambrosia, nati da ben più nobili intenti, sono passati indicare o denotare elementi comuni di natura tutt'altro che divina. Il brodo di giugiole invece esiste e chiunque può ottenerlo con poca spesa acquistando il quantitativo di giugiole che gli necessita, ma, a dispetto di quanto si dice, è andarci e, una volta andatici, trarne il profitto che ci si aspetta. Delle cose che si raccontano ai bambini avviene spesso la stessa cosa. *Arrivano i Pisani* si dice ai bambini quando sono presi dal sonno e si chiudono loro gli occhi. Il termine deriva da pisolo, pisolare, e oltre alla frase di è inserita nel linguaggio uno schema che il sonno lo porti qualche essere misterioso: i pisani, ma anche l'omino del sonno, l'omino della sabbia, tutte figure che rendono l'idea dell'insonnolimento. Mentre sappiamo, e insegniamo ai bambini i nomi delle dita delle mani, di quelle dei piedi ci limitiamo a dire come si chiama il più grosso, ma il linguaggio della puericultura ha provveduto coniando i nomi secondo lo schema dell'alfabeto: Alluce, Billuce, Cilluce, Dilluce, Elluce, e siamo a posto. Altrettanto si può dire dell'Erba voglio e di tante altre fantasie delle quali, almeno una volta, era popolato il mondo dei bambini. Potremmo mettere nel conto dell'ironia (se non altro a posteriori) anche quei nomi dati dagli autori a certi personaggi di narrazioni o poemi che sono passati come termini proverbiali al modo di certi soprannomi: Masticabrodo, Tartaglia, Cacadubbi. In realtà i grandi autori sono tali anche nel battezzare le loro creature

I FRUTTI DELLA FANTASIA

Si può dire che tutto quello che nasce dal nulla viene dalla fantasia, ma questa facoltà agisce con particolare efficacia, libertà ed evanescenza. Questo si percepisce particolarmente nell'indicare il nome dei luoghi che si ipotizzano senza aver prova della loro esistenza. A cominciare dall'isola di *Utopia* inventata da Tommaso Moro (1516) divenuta una parola di uso comune, si possono elencare molti luoghi simili, soprattutto isole: *l'Isola dei Beati*, *l'Isola misteriosa*, *l'Isola che non c'è*, e poi posti lontani: Oga magoga, espressione che si trova in *Ezechiele*: “Figlio dell'uomo, volgi la faccia verso Gog, della terra di Magog” e ritorna anche nell'*Apocalisse* e nel *Corano* e vale come paese

lontanissimo e sconosciuto.

Non sono identificabili le France Maremme come Culus Mundi, gli Antipodi, dove gli uccelli legano le uova nei nidi; i paesi della felicità: Bengodi, Cuccagna, e quelli della morte: Babboriveggoli, Terracavolini, Maravalle (dal *Dies irae*: dies magna et amara valde), a Patrasso (da *Ire ad patres*: andare ai padri), a Moriondo, a Mortara.

Copiosa è la messe nel campo dell'espressioni fantastiche per denotare tempi antichissimi o favolosi, senza alcun riferimento a eventi o esseri reali: i Tempi delle Mummie, del Primo Topo, di Marco Cacco, del Re Cucuzza, di Carlo Cotica, di Cencio Pignatta, di Checco e Nina, dei Canonici di legno, nell'Uno quando non c'era nessuno.

Innumerevoli sono i personaggi che, nati dalla fantasia d'un autore si sono incarnati in figure, spesso ben definite anche nell'aspetto, che hanno preso un posto nella lingua e che pare sarà difficile che se ne vadano, dato che indicano efficacemente quello che rappresentano.

Molte figure dei poemi omerici sono passate a indicare funzioni da loro esercitate come Automedonte, colui che guida un mezzo di trasporto; Nestore, il vecchio e saggio consigliere, Cassandra, la profetessa inascoltata; Mentore, il pedagogo, ma non sono pochi neanche i nomi di opere più vicine a noi che hanno avuto la stessa sorte di passare da figura fantastica a nomi di reali professioni, mestieri, funzioni. Vero è che gli scrittori ci si son messi d'impegno nel creare o nello scegliere termini tali che o indicassero il personaggio: Azzecagarbugli; oppure lo disegnassero sonoramente: Capitan Fracassa. Così sono venuti fuori nomi talmente indovinati che si sono identificati col personaggio: Perpetua, Smargiasso, Sacripante, Dongiovanni, Arpagone, Rodomonte.

La barca che naviga, che cammina e che vola

Carlo Lapucci

C'era una volta dalle parti di Dicomano¹ un re che aveva una figlia bella, ma così bella che tutti i giorni davanti alla reggia c'era una fila lunga di principi, duchi, marchesi e sarpedonti² a far domanda per avere la mano della principessa e spesso tornavano e ritornavano. Non potendone più di quella solfa e non volendo ancora maritare la ragazza che era troppo giovane il re, conosciuto per essere scorbutico e bislacco, promulgò quest'editto:

Avrà la mano di mia figlia
Tormalina
e nei tempi venienti sarà mio erede alla corona
colui che costruirà una nave
che naviga, che cammina e che vola.

Il giorno dopo sotto le finestre della reggia non c'era un'anima. A tutti era passato lo sfizio, tranne a qualche matto che era già in mezzo a barcaioli e falegnami a dar di mano all'ascia, alla sega e alla pialla.

Si dette il caso che il banditore del proclama passasse proprio davanti alla stalla d'un vetturale³ che, con i suoi tre figli stava governando le sue bestie: un cavallo un mulo e un asino. Intesa questa storia il figlio più grande chiese al banditore come stavano le cose e da lì non ebbe più pace. Cominciò a smaniare che voleva costruire lui quella nave, perché sapeva bene come si faceva, bastava mettere un coso lì e un coso là, e con questo e con quello, col legname e col cordame, le vele, gli alberi, il timone... insomma bisognava vendere il cavallo e con quei soldi comprare gli arnesi, e con gli arnesi lavorare il legno, e col legno fare una barca che non s'era mai vista, e con la barca solcare i campi, i mari e i cieli per andare dal re, che gli avrebbe concesso la figlia, con la quale avrebbe regnato nei secoli dei secoli.

Al povero vetturale, se volle continuare a vivere in pace i suoi giorni, convenne vendere il cavallo e il figlio, comprati gli arnesi, una bella mattina andò nella foresta a costruirsi il bastimento.

Si mise di buzzo buono a dar di scure, d'ascia e di sega tutto il santo giorno per preparare il legname. Come calò il sole, si sedette a riposare e a mangiare qualcosa, prima di tornare a casa e, tra un boccone e l'altro, sentì nel folto muoversi le frasche e poi vide venir fuori una vecchietta vestita di nero, alta quanto un soldo di cacio, tutta grinzosa e secca, che curiosa gli s'avvicinò. Il ragazzo la guardò appena e disse:

– Chi siete voi? La vecchia del malanno?

– No, rispose quella, sono la signora della selva, e voi chi siete?

– Sono chi mi pare.

– Avete un gran bel nome e sentite: avreste per caso anche qualcosa da darmi, un boccone per levarmi la fame?

– Bella signora della foresta che siete! Bella signora davvero: avete tutto questo bosco e non avete un veleno da mettere sotto i denti! Io non vi do proprio nulla!

– E nulla avrete, rispose la vecchietta stizzita, e sparì infrascandosi tra i cespugli.

Al mattino il giovane, appena si svegliò, tornò al bosco, e quando arrivò dove aveva preparato la legna, trovò tutto com'era all'alba del giorno prima: il legname era sparito, gli alberi che aveva tagliato erano tornati in piedi, sani, vivi e vegeti, gli arnesi erano scomparsi e di tutto il suo lavoro non era rimasto neanche un truciolo in giro.

– Possibile? si domandò, possibile che sia stata quella maledetta vecchietta e farmi questo incantesimo? E chi altro può essere stato?

Non avendo più nemmeno un temperino, non gli rimase che tornare a casa e raccontare questa prodezza, ma non disse nulla della vecchia.

– Bene, disse il babbo, si doveva avere una nave in più e ora abbiamo un cavallo in meno! Sono questi gli acquisti che si fanno coi re, colle regine e coi figlioli mammalucchi... questi sono gli acquisti che si fanno! Ma il pover'omo non sapeva ancora cosa l'aspettava: anche al secondo figlio era venuto lo stesso pizzicore

Roberto Giovannelli, *Euridice*, 1997, olio su tela, 120 x 100 cm



del maggiore ed era sicuro che avrebbe costruito il veliero ad occhi chiusi. Non ci furono santi né beati: il vetturale dovette vendere anche il mulo per mandare il secondo figliolo nella selva a fabbricarsi la nave che naviga, cammina e vola.

Tutto andò come al primo fratello, solo che quando venne la sera la vecchietta arrivò con una cesta sul capo dicendogli:

– Bel giovanottino, cosa facciamo di bello? Come vi chiamate? Mi dareste una mano a portare questa cesta di panni fino al fosso, che li devo sciacquare? È qui, solo a pochi passi.

– Io, cara signora, mi chiamo come mi chiamo e non vi conosco. Sono stanco morto e non vi porterò proprio nulla!

– E nulla avrai, rispose la vecchietta, giovane maleducato e screanzato!

Anche lui andò a dormire e, quando all'alba ritornò per continuare il lavoro, trovò tutto pulito e ordinato come se non ci fossero mai stati né gli arnesi, né il legname, né i trucioli, né lui, né la vecchina e tornò a casa a maledire il caso e a rifarsela con destino, ma anche lui non disse nulla di nulla della vecchia. Disse però abbastanza da mettere la pulce in culo anche all'ultimo fratello, che volle provare anche lui, perché lui sapeva bene come si facevano quelle barche e ci sarebbe riuscito sicuramente. Anche l'asino così prese il volo per comprare altri arnesi e il vetturale rimase senza lavoro e senza pane.

Il figlio minore, che si chiamava Cipollino, andò alla selva e lavorò come gli altri. Anche a lui apparve quella donnina che pareva la moglie d'Aronne: la vide frugare tra l'erba e i cespugli con un bastone come se cercasse funghi. S'avvicinò e le disse:

– Che cercate, nonna?

– Ecco anche il terzo, disse quella tra i denti. Certo sarà screanzato come i suoi fratelli!

Il ragazzo mangiò subito la foglia e pensò:

– Questa cosa della vecchina non me l'hanno raccontata. Occhio! Meglio stare a orecchi rititi!

Quando la donna gli domandò chi fosse rispose:

– Sono Cipollino, il figlio minore del vetturale, e voi chi siete?

– Io sono la signora della foresta.

– Complimenti, avete un bel bosco!

– Da ieri sera mi manca la gallina nera e non riesco a trovarla: se arriva la volpe me la mangia in un boccone

e non la vedrò più. M'aiuteresti a cercarla?

– Ci vuole poco, signora, non può essere andata lontano.

Cipollino frugò bene qua e là e in poco tempo la trovò a covò nel buco d'una quercia.

– Bravo figliolo, gli disse la donna, sei proprio un ragazzo sveglio e a modo. Che ci fai con tutto questo legname?

– Voglio costruire un bastimento che naviga, cammina e vola.

– Bravo, mi pare una cosa di gran comodità, e quello che vuoi sia fatto!

S'infrascò nella boscaglia e sparì.

Quando all'alba seguente Cipollino tornò nella foresta per rimettersi al lavoro, trovò una grande nave che era una meraviglia, con gli alberi, il timone, la polena, le vele, l'ancora: non mancava proprio nulla. Salì, cercò, guardò: la nave era attrezzata e fornita di tutto: viveri, acqua, vele, cordame. C'era da viaggiare cent'anni senza fermarsi. Allora andò a prua e disse:

– Barca mia, vai per terra!

La barca aprì le vele, prese il vento, si sollevò, si mosse e in un baleno lo portò a casa sua, proprio davanti alla stalla dove il babbo coi due figlioli erano a grattarsi i sonagli, non sapendo che santo baciare e lo aspettavano che tornasse a mani vuote da un momento all'altro.

Quando lo videro al timone di quell'arsenale nessuno credeva ai suoi occhi e se li stropicciarono un bel pezzo. Poi tutti a chiedere e domandare, chi diceva una cosa, chi ne diceva un'altra, e non era possibile e invece sì, perché in Cina ci sono delle barche simili, mentre i due fratelli guardavano torto. Tutti si complimentarono per come aveva fatto bene e come aveva fatto presto e anche con una certa maestria. Cipollino, che aveva fretta di presentarsi al re, salutò amici e parenti, salì a bordo e disse:

– Barca mia, vai per terra! e la barca si mosse, spalancò le vele, prese il vento e andò liscia liscia per campi e per prati come se fosse sull'acqua. Siccome la reggia si trovava molto distante il viaggio fu un po' lungo e dovette attraversare fiumi, laghi, montagne, deserti, ma la nave dove non camminava, navigava; e dove non poteva camminare, né navigare, volava.⁴ Nel mentre che passavano una montagna, incontrarono un gigante che beveva a una sorgente e quando s'attaccava al getto d'acqua, ne tracannava tanta e tanta ne succhiava, da seccare il fiume.

A veder quella cosa Cipollino disse:

– Barca mia, fermati!

La barca si fermò e il ragazzo disse al gigante:

– Ehi voi, che chiamerò Seccafonti, quando vi siete levato l'arsura, ve la sentite di venire con me alla reggia a fare quattro chiacchiere col rege⁵? Lui ha parecchio vino buono e vi leverete la sete!

– Ho già bevuto, capitano: vengo subito con voi, e saltò sulla nave.

Fecero un bel pezzo di cammino quando in lontananza videro un gran fumo salire da un bosco.

– Andiamo a vedere che succede, disse Cipollino, può darsi che qualcuno abbia bisogno di noi.

– Bravo, andiamo a vedere disse Seccafonti.

Arrivati in mezzo al bosco, in una grande radura, c'era un altro gigantone che in mezzo a uno spiazzo aveva acceso qualcosa come un incendio e, intorno al rogo, infilzati con pali per di sopra e per di sotto,



Roberto Giovannelli, *Girotondo*, 2020, olio su tela, 150 × 160 cm

aveva messo ad arrostitire dei bufali, tanti quanti ce ne entravano e, via via che erano cotti, se li mangiava come fossero gnocchi.

Fermata la nave il ragazzo scese e s'avvicinò al gigante dicendo:

– Ehi voi, che chiamerò Succhiabufali! Quando vi sarete levato la fame, ve la sentite di venire con me alla reggia a fare quattro chiacchiere col rege? Lui ha degli arrosti che vi leveranno il languore e lo struggimento dalle budella!

– Aspettate un po', capitano, che rosolino bene le mie bestiole, e quando avrò finito di mangiare questi passerotti, andremo a trovare il rege.

In un poco tempo sparcchiò il suo desco, saltò sulla nave e partirono. Passarono mari, varcarono monti e, percorrendo il fondo d'una vallata, trovarono un gigante che, facendo forza sui piedi, puntava le spalle contro la parete d'una montagna, sudato fradicio, a denti stretti e sbuffando nuvole di fiato.

Cipollino fermò il suo bastimento e chiese al gigante: – Cosa fate di bello, compare? Volete per caso spostare questa montagna?

– Non vedete? la reggo altrimenti casca.

– Vi chiamerò Reggimonti. Ma perché non la lasciate cascare? Non è mica roba vostra e a voi che ve ne importa?

– Già, avete ragione. Non ci avevo pensato. *Arrosto che non ti tocca, lascialo bruciare!* Sono vent'anni che faccio questa fatica e nessuno mi ha dato neanche un ventino!

– Sentite un po': vi piacerebbe venire con me alla reggia a fare quattro chiacchiere col rege? Lui deve reggere lo scettro e son sicuro che gli potreste dare una mano.

– Ma certo, corro subito, capitano.

Reggimonti lasciò il costone e saltò sulla nave: s'erano appena allontanati d'un breve tratto che la montagna franò andando in mille pezzi e in diecimila bricioli.

In breve arrivarono alla reggia e il re, quando vide la nave ancorata nel cortile del suo palazzo cominciò a ridere di gusto, credendo fosse uno scherzo, ma quando la vide navigare nel lago e volare come un fringuello sulla pineta del parco, capì che per lui le cose si mettevano male, perché quel ragazzotto rustico, malvestito, che stava al timone, doveva diventare suo genero, e davanti a tutta la corte e al suo popolo non poteva rimangiarsi la parola.

Interrogò gl'intendenti e i sapientoni, poi, data udienza ai visitatori, disse:

– Chi siete voi che chiedete la mano di mia figlia?

– Serenissima Altezza, io sono Cipollino, terzo figlio di Cipollo, nipote di Cipollone, vetturale di Roccafredda, e presento la barca che avete chiesto per maritare vostra figlia Tormalina.

– Bene, questa è la barca che naviga, cammina e vola, ma si tratta solo una condizione per avere quello che chiedete. Quali sono i vostri meriti per avere la figlia d'un re? Siete voi nobile?

– I miei meriti, sire, sono questi miei amici: Seccafonti, Succhiabufali e Reggimonti! Noi facciamo insieme cose sbalorditive.

– Un po' poco, disse il re, per le vostre pretese, ma vediamo cosa sanno fare questi vostri compari.

– Questo, disse Cipollino, è Seccafonti che beve cantine, vuota cisterne e asciuga i pozzi in un baleno; quest'altro è Succhiabufali, che mangia tutto prima ancora che gli altri vedano qualcosa e il terzo è Reggimonti che lavora, facendo in un'ora quello che cento non fanno in un secolo.

Il giorno dopo, il re consultò i suoi intendenti e sapientoni e poi, seduto in udienza, sentenziò:

– I vostri meriti mi sembrano esagerati, ma se le cose stanno come voi dite, forse potrete avere quello che chiedete. Se invece si tratta d'una menzogna, vi farò tagliare la testa a tutti e quattro. Proviamo questo Seccafonti: ho giusto una grande cantina che voglio rinnovare: scendiamo e vediamo se riesce a bersela tutta. Altrimenti il boia vi aspetta.

Scesero nelle cantine e Seccafonti cominciò subito con un paio di botticelle di malvasia, poi su su, passò al barbera, al chianti, al barolo, al lambrusco, al dolcetto, al verdicchio: asciugava botti e barili e li buttava via come fossero bicchierini di rosolio.

– Ohi ohi, diceva tra i denti il sovrano, ohi ohi, questo non solo mi mette male con il matrimonio, ma mi asciuga tutta la cantina!

Infatti non era finita la mattinata che il gigante aveva seccato botti, bariglioni, tini, damigiane, lasciando ogni recipiente senza neanche una goccia nel fondo e il re, sudando freddo, dovette escogitare un'altra trappola e disse:

– Ho visto che il vostro amico è assai valente, ma dubito che gli altri lo siano altrettanto. Guardiamo se anche questo Succhiabufali corrisponde a quanto ci

avete detto. Domani verrà preparato un pranzo che basti a tutta la corte, la guarnigione militare e gli opranti del regno: se il vostro amico non mangerà tutto quanto fino all'ultima mollica e all'ultimo minuzzolo, vi aspetta il boia.

Fin dalla mezzanotte cuochi, cuccinieri, sguatter, prepararono un visibilio di vivande, portate, intingoli, antipasti, sformati, contorni, arrosti, salsiccioni, lessi, stufati dolci, torte, crostate da sfamare la città e i paesi vicini. Le frittate le portavano coi barrocci, l'ova sode le trasportavano a barili, il pane coi carri, i funghi con le tregge,⁶ i tartufi con le carriole, gli gnocchi coi carrettoni, e tutto fu apparecchiato nella sala d'equitazione. A mezzogiorno in punto Succhiabufali fu fatto entrare e, cominciando dalle salse, che trangugiò in un baleno, vuotò un piatto dopo l'altro fritti, umidi, ciotole su ciotole e arrosti, poi passò ai vassoi e li leccò uno per uno, quindi si bevve a garganella pentole su pentole di tortelli, tortellini e tortelloni, lasagne; trangugiò le zuppe di brodi e di minestre e dette fondo a quel che c'era nei tegami, nelle padelle, nelle pentole e nei paioli di polli, anatre, tacchini, agnelli, porchette, capretti, quarti di vitello, castroni; spazzolò le guantiere, le fruttiere e, non trovando più nulla nella sala, passò nelle cucine dove ripulì tutti i tegami destinati al pranzo dei cuochi, delle fantesche e della servitù. Per ultimo fece tabula rasa nelle dispense e nei magazzini e piazza pulita di tutte le riserve nelle madie e alla fine prese dalle mani d'un lavapiatti l'ultimo ciambellone che cercava di salvare e chiuse bottega.

Verso le cinque il re, se volle cenare, dovette mandare le dispensiere a far la spesa, perché nella reggia non c'era rimasto neanche una lenticchia.

– Vedo, disse il sovrano masticando amaro, che i requisiti più o meno ci sono: allora non vi resta che sposare Tormalina e prendere dal mio regno tutto quello che quel gigante Reggimonti può portare sulle sue spalle, andandovene ad abitare nel Ducato d'Oriente, che assegno a voi e alla vostra sposa come duchi e signori.

Cipollino sapeva che il Ducato d'Oriente molti anni prima era stato devastato dalla peste nera, e poi saccheggiato dai predoni. La popolazione era fuggita tutta e non c'era rimasto né un buco, né uno stecco. Tuttavia, senza obiettare nulla, disse a Reggimonti: – Su, andiamo, prepara le spalle e porta più che puoi portare, perché quello che potrai reggere sul groppone

sarà tutto il nostro avere.

I servi misero sulla schiena del gigante un basto e cominciarono a caricarci sopra seggiole, tavole, cante-rani, ma Reggimonti si scrollò tutto di dosso, dicendo: – Non è il caso di fare tutto questo trasloco: guardate un po' come si fa al mio paese.

Scese in cantina e poco dopo tutta la reggia cominciò a traballare, e poi, staccandosi da terra, si sollevò e sotto apparve il gigante, che, salendo le scale, se la stava portando tutta sulle spalle, con cortili, rimesse, serre, stalle e giardini, urlando:

– Largo, gente, che devo passare io, largo, largo, passa Reggimonti! Se mi casca questo carico son dolori per tutti... Ditemi, capitano, dove ve la devo portare!

– Portala nel Ducato d'Oriente, dove non c'è più nessuno e si troverà facilmente il posto! rispose Cipollino.

– Con la Principessa Tormalina?

– Con la Principessa Tormalina.

– Con il tesoro e le ricchezze?

– Con il tesoro e le ricchezze.

– Con tutta la corte e le masserizie?

– Con tutta la corte e le masserizie.

– Col re, la regina e tutto?

– Col re, la regina e tutto, che ci devono venire anche loro, siccome tutto quello che del regno porta Reggimonti sulle spalle è nostro.

– Allora andiamo, disse Reggimonti.

Il gigante s'incamminò con la reggia sulle spalle verso oriente, mentre il re, la regina, i cortigiani traballavano, cascavano in terra, s'inginocchiavano pregando il cielo, vedendosi già morti e sotterrati e scongiuravano il re perché ponesse termine a quel finimondo, accordandosi col giovane pretendente.

Il sovrano, tutto ammaccato e sanguinante, si strap-pava la barba e i capelli e aveva una tremarella che sembrava una gelatina col parletico.⁷ Finalmente si decise a scongiurare il genero, dicendo che facesse tornare in dietro quell'indemoniato.

– E poi? chiese Cipollino.

– Avrete la mano di mia figlia Tormalina, rispose tra i denti il sovrano.

– E poi?

– E poi la reggia sta bene dov'era e voi potete restare nella reggia con la principessa...

– E poi?

– E poi vivremo tutti insieme felici e contenti.

– E poi?

La reggia traballava come se ci fosse il terremoto, i mobili andavano da una parete all'altra, i quadri saltavano ai muri, gli specchi finivano in pezzi e il re, tremando come un fuscello e balbettando come una foca, disse: – E poi... E poi... benedetto figliolo, poi si vedrà... Intanto fermate quell'ossesso, altrimenti qui si finisce tutti all'inferno!

– E poi?

– E poi voi sarete il mio erede e, a tempo debito, regnerete con la principessa Tormalina.

– Ecco, finalmente avete detto quello che c'era da dire, perché stava nel bando. Ci vuole tanto a un re per mantenere una parola data?

Cipollino disse al gigante di rimettere la reggia al suo posto e poi, come tutti s'aspettavano, vennero celebrate le nozze che furono solenni e fastose. Il ragazzo imparò presto regnare e, quando fu il suo momento, fu un re buono, giusto, capace e credo che regni ancora con la sua Tormalina nel reame, dalle parti di Dicomano.

Ogni tanto, perché non s'arrugginisca, prende la nave e va per terra, per mare e per aria alla sua vecchia casa e fa qualche trasporto per Corno alle Scale, per le Foci dell'Orinoco o per le Molucche, dando una mano al babbo e ai due fratelli, che hanno impiantato una grossa azienda di trasporti e si sono messi in grande.

Nota

È una narrazione particolare, che presenta elementi comuni del materiale fiabesco: giganti dalle straordinarie prestazioni, veicoli fatati, re, regine, principesse, vecchiette magiche, ma ha la singolarità di usare il magico quasi sfacciatamente e unirlo disinvoltamente al quotidiano, con una naturalezza insolita, se non rara, riguardo alle misure, le proporzioni, le possibilità, sfidando ogni logica e trascurando le contraddizioni. È tipo di un mondo fantastico tutto toscano con la giusta dose d'ironia. Tuttavia la noncuranza e la giocosità la rendono un unicum, un fiabesco sui generis, forse anche più vero o magari antico, qualcosa che ricorda Teofilo Folengo, o Giambattista Basile, e più rimanda ai Titani figli della Terra, con materiale e spirito non ancora contaminati da secoli di logica e di tecnica a noi vicini. Per una narrazione vicina a questa, vedi *La bbarca*, XXI, in G. Zanazzo, *Tradizioni popolari romane, Novelle, favole e leggende romanesche*, Torino-Roma 1907-1910, p. 123.

La capacità d'inghiottire, far sparire quantità smisurate di cibo o bevande, di smuovere masse inconcepibili in rapporto all'entità dell'agente, rimandano a realtà telluriche o cosmiche, conosciute solo attraverso l'inconscio o altre facoltà, di cui l'uomo dispone senza averne coscienza. Un barlume di questo mondo virtuale può darlo la misteriosa immagine del *Sacco dell'Orco*, dove può entrare e trovare posto ogni cosa, anche smisurata, che è figurazione del mondo della morte, come indica il significato del nome greco *orco*: morte. Questa figurazione della fine, che annienta anche le realtà più grandi, ha come legge che, una volta annientato il suo padrone, l'Orco, da quel sacco escono per tornare a vivere tutte le creature e le cose che ha inghiottito, metafora d'un ciclo onnipotente e imperituro, v.: C. Lapucci, *L'arte di fare il cattivo – Ovvero, origine, epifanie e metamorfosi dell'Orco*, Graphe.it Edizioni, Perugia 2019.



Roberto Giovannelli, *La grotta di Trofonio*, 2021, piccolo allestimento scenografico, legno, pietre, affresco, 80 x 100 x 60 cm



Roberto Giovannelli, *Animula vagula blandula*, 2020, olio su tavola e foglia oro, 70 x 50 cm

¹ Ironico. Paese del Mugello lungo la Sieve.

² Non è certo un titolo nobiliare, se non nella mente di chi racconta. Sarà probabilmente un fraintendimento per *conti* o *arconti*, più facilmente una *variante* di pretendenti. Sarpedonte è un eroe dell'Iliade, detto da Omero figlio di Zeus e Laodamia. Combatté valorosamente in difesa di Troia e cadde vinto da Patrolo.

³ Era colui che *dava a vettura* (noleggiava) bestie e attrezzature per il trasporto; oppure provvedeva lui stesso, con animali da soma, da sella o da tiro, al trasporto di merci, colli, bagagli e altro.

⁴ Sarebbe stato più semplice volare continuamente, ma le barche, disse la narratrice, hanno fatto sempre come gli pare.

⁵ Forma antica per re. Evidentemente con i giganti bisogna parlare un po' scelto.

⁶ Carro rudimentale a strascico, senza ruote, elementare e primitivo, trainato da bovini per trasporto in un cassone di vimini procedendo in luoghi scoscesi e sassosi.

⁷ Tremore delle mani o delle dita dovuto a disturbi della circolazione. È termine desueto, come paralisi agitante, tremito, con cui s'indicava quello che oggi si dice il *parkinsonismo*.



Andare in bianco...

Il confetto riccio di Pistoia: una chicca coll'anima

Paolo Piazzesi

La Fata Confetto – No, no e poi no! Non farò un altro passo...

Il Principe Coqueluche – (*a mezza bocca*) Che arpia! (*normale*) Ma cara...

FC – Ti ho sentito, sai! Villanzone! Sono affranta, distrutta e debbo anche sentirmi insultare! Maleducato!

PC – Ma cara...

FC – Cara un accidente! Non ne posso più, mi sento orribile, mi duole la schiena, quei sedili! E i sobbalzi! Ma insomma, in che razza di posto siamo? Possibile che non si possa trovare un po' di conforto?

PC – Non saprei...

FC – Ecco, non sai mai niente...

PC – (*alza gli occhi al cielo*) Non mi sono spiegato. Topograficamente, voglio dire, siamo nella stazione ferroviaria di Pistoia, ai piedi dell'Appennino, sulla strada per Montecatini e le sue acque, visto che hai fatto il diavolo a quattro perché avevi tanto bisogno di rinfrancarti e disintossicarti. Ma sotto il profilo dimensionale, se così posso esprimermi, oserei dire – poiché siamo creature di fantasia – che ci troviamo, mi pare, nel sogno di qualcuno, come lo siamo stati in quello della piccola Clara... Non vedi come i contorni delle cose sono incerti, sfocati? E i colori...

FC – Colori confetto!... Proprio! L'unica cosa che mi fa sentire a mio agio...

PC – Bah, a me paiono un po' pacchiani.

FC – Perché non sai apprezzare il bello! Non apprezzi mai nulla! Hai avuto da ridire anche sui confetti del mio costume di scena! Basta! Sono spossata, vorrei rinfrescarmi

1 – Georg Flegel, *Natura morta con confetti e pappagallo*, 1620-1630 circa, olio su tela. Monaco di Baviera, Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Alte Pinakothek

2 – I costumi della Fata Confetto e del Principe Coqueluche, 1891, bozzetto di Ivan Aleksandrovič Vsevoložskij per la prima rappresentazione del balletto *Lo Schiaccianoci* sulle musiche di Pëtr Il'ič Čajkovskij al teatro Mariinskij di San Pietroburgo

un po' e soprattutto gusterei con piacere qualcosa di buono. Di dolce...

Una voce – Posso garantirle, gentile signora, che si trova nel posto adatto!

FC – (*sorpresa*) Come ha detto?

Gherardo Nerucci – Buongiorno, cari signori. Vogliano perdonare l'improntitudine. Mi presento: sono Gherardo Nerucci, avvocato, grecista, filologo, cultore del nostro ameno vernacolo pistoiese e soprattutto amante delle favole e delle belle storie fantastiche...

FC – Piacer mio, signor Nerucci. E dunque lei saprebbe...?

GN – Col permesso di lor signori, potrei condurli ove soddisfare i desideri di siffatta dama. La Farmacia dei Ferri, nella piazza del Vescovado, rinomata per i suoi confetti.

PC – Una farmacia?

GN – Certo il signore non ignorerà che le farmacie di tradizione ancor oggi, all'alba del Novecento, oltre alle medicine, vendono anche dolciumi. E che dolciumi!

FC – (*entusiasta*) E allora che si aspetta? Andiamo!

PC – (*accondiscendente*) E sia! Lei però, signor Nerucci, dispone di un mezzo di trasporto? Non vorrà farci andare a piedi...

GN – Una vettura di piazza! Eccola lì. Prego, montino!



(*montano in carrozza*). Cocchiere, alla Farmacia dei Ferri! Piano e senza scosse... E durante il tragitto lascino che illustri loro i pregi del nostro confetto birignoccolato.

FC – Biri...?

GN – Mi perdoni, voglio dire bitorzoluto: o forse dovrei dire perlato. Il nostro dolcissimo confetto riccio, candido e squisito, è infatti ornato da minute bozze perlacee che lo rendono ancor più prezioso. E poi in bocca... Un sogno.

PC – (*provocatorio*) A proposito di sogni, siamo sicuri che la sua Farmacia si trovi anche in questa situazione onirica, per così dire?

GN – Ne sono certo, ci son passato avanti poco fa e l'ho vista aperta. Un tempo si chiamava Spezieria dei Ferri dell'Antico Episcopio. Sentirete!

FC – Che bella sorpresa! Adoro i confetti! Di ogni forma, qualità e colore, morbidi e duri... Sa, signor Nerucci, lei adesso mi vede in borghese, ma dovrebbe vedere il mio costume di scena, tutto adorno di confetti... (*dà un'occhiata in tralice a Coqueluche che fa lo gnorn*).

PC – (*tossicchia spazientito*) Ehm ehm! Signor Nerucci, ella loda sperticatamente questi suoi confetti, ma sappia che noi siamo gente di bocca fina! Nel reame di Konfitürenburg, donde veniamo, siamo abituati al meglio del meglio...

GN – (*conciliante*) Beh, provare per credere. Qui a Pistoia, se mi permette, coi dolci ci sappiamo fare: berlingozzi, brigidini, i pippi di San Bartolomeo... Un tempo, nelle fiere, si vendevano i confortini, volgarmente detti "mangia e béi", al grido di "Un quattrin mangiare e bere, senza mettersi a sedere". E soprattutto i nostri rinomatissimi confetti: Pistoia eccelle fra le città italiane, con Sulmona e Cava dei Tirreni! Il nostro, sappia, non è l'ordinario confetto da bomboniere, da distribuire in battesimi e

matrimoni, bensì una piccola opera d'arte che intreccia storia e bontà in una forma antica e aggraziata. Le dicevo della Spezieria dei Ferri dell'Antico Episcopio, l'antico nome della Farmacia, dove come in ogni esercizio del genere si preparavano sia droghe e medicinali che dolci e confetture. La Spezieria si avvantaggiò assai della contiguità al Vescovado pistoiese, ricevendo in occasione di solennità e feste, oltre alle normali forniture, importanti commesse di cera, incenso e dolciumi vari, fra cui quelle scatole di "anaci confecti" di cui sin dal Trecento si soleva far omaggio in tali occasioni a personaggi di riguardo. La vicenda della Spezieria è strettamente intrecciata altresì alla "colazione zuccherina" del 25 di luglio, ricorrenza di San Iacopo, il patrono di Pistoia, in concomitanza con la corsa dei barberi, il *mercatum sancti Iacubi* colla compravendita degli animali, le bancherelle, rappresentazioni teatrali, balli e refezioni. S'immagina lo spettacolo di tutta una città in festa, con i barberi di gran carriera per le vie?

PC – I barbari?

GN – No, Principe, i barberi, cavalli senza fantino lanciati al galoppo.

FC – Non sta mai attento, lo perdoni (*Coqueluche sbuffa ma abbozza*).

GN – Alla sontuosa colazione, dicevo, offerta al mattino dall'Opera di San Iacopo senza badare a spese sino al tardo Settecento, non senza qualche rimbrotto da parte dell'autorità granducale, erano invitati i pubblici ufficiali, i magistrati e la nobiltà cittadina e forestiera. I resoconti ci parlano di trionfi di confettura dorata, di pinocchiati argentati e dorati, di vini prelibati, malvasia e trebbiano, e naturalmente confetti in quantità. Un trattamento riservato ai personaggi di rango, dato l'alto costo delle materie prime e dello zucchero in particolare: nelle refezioni destinate a



3 – Candido, riccio, inimitabile: il confetto riccio di Pistoia (Courtesy Confetteria e Cioccolateria Bruno Corsini, Pistoia)

poveri e meno abbienti non compaiono a quanto so simili squisitezze, c'è un po' di zucchero, sì, e magari la "neve", il gelato, ma non certo scatole colme di confetti.

PC – Ma erano proprio dei confetti come ora? Lei sa il francese, immagino, e cosa voglia dire *confit*, ovvero messo in salamoia, macerato e, nel caso di dolci, candito. In Dordogne abbiamo gustato *confit de canard* e *tomates confites*, ad Apt, in Valchiusa, i celebri *fruits confits*. Un candito non è un confetto. È verosimile dunque che anche nella sua lingua in passato il termine "confetto" potesse avere un significato diverso da quello attuale?

GN – Mi fa piacere che anche lei si diletta di etimologia, Principe. Le dirò di più: "confettare", come sa, viene da "conficere", nel senso di preparare, confezionare, ove il "con" ha appunto valore perfettivo, talché insomma vale "fare a perfezione". Nel nostro caso, confettare significa più propriamente rivestire di zucchero frutti o altro oppure mischiarvi semi o aromi di vario genere, come già insegnava il famoso *Confetturiere piemontese*, pubblicato a Torino nel 1790. Dunque, è verosimile che quando nelle antiche cronache compare il vocabolo "confetto", o si parla di "confection", si possa indicare qualcosa che è stato cotto o candito nello zucchero: e che possa trattarsi addirittura di pastiglie d'uso farmacologico. Tanto per rimanere tra noi, il poeta burlesco Antonio Cammelli, detto il Pistoia, nei suoi sonetti quattrocenteschi nomina effettivamente spesso e volentieri i confetti, ma anche nel senso di cibi macerati o cotti nello zucchero, come "ovi confetti", "pere confette" e persino – se la gentilissima Fata mi perdona – certi misteriosi "stronzi di confetto"... Dunque, in ultima analisi, qualcosa di diverso dal confetto nel senso oggi da noi inteso.

4 – Bottega degli Zavattari, *Banchetto di nozze*, scena del ciclo delle *Storie di Teodolinda*, pittura murale, 1445 circa. Monza, Cattedrale, Cappella di Teodolinda. Sulla tavola, coppe colme di confetti che i commensali mostrano di apprezzare...



PC – Ecco, vede, proprio quel che le dicevo!

GN – Tuttavia, signor Principe, ella non ignora certo che sin dall'antichità la letteratura registra il consumo di una varietà di piccoli piaceri a coronamento del pasto: i τραγήματα nominati da Ateneo di Naucrati nel quattordicesimo libro dei *Deipnosophisti*, detti in latino *secundae mensae*. Da τραγήματα, citati anche da Platone nella *Repubblica*, latinizzati in età imperiale in *tragemata*, viene *dragée*, il nome del confetto in francese, tramite una corruzione in *tragèa*: e nelle cronache delle "colazioni zuccherine" di San Iacopo che le ricordavo, accanto a "confetti grossi", ricorre il vocabolo "triggea", a indicare verosimilmente confetteria minuta. Un vocabolo che, concorderà, somiglia parecchio a *dragée* e perciò a τραγήματα. E vi sono altri indizi che autorizzano a pensare che il confetto come lo intendiamo oggi abbia una propria tradizione e si sia imposto per la sua finezza e originalità in mezzo a una varietà di dolciumi.

PC – Come fa a dirlo?

GN – Diciamo innanzitutto per via deduttiva. Sappiamo che un tempo, per antica consuetudine, i confetti si

lanciavano per strada a Carnevale e altre feste, un po' come si lancia il riso nei matrimoni. Ed è difficile credere che si lanciassero frutti canditi o altri oggetti più voluminosi: doveva trattarsi di cose piccole, inoffensive, come appunto lo sono i confetti. Sono propenso a credere che già nel Trecento, a partire dal Boccaccio nel *Decameron*, che impiega il vocabolo nella decima novella della sesta giornata e un'altra quindicina di volte, s'intendesse il confetto nel senso moderno del termine, che ricorre un paio di volte anche nell'Ariosto. E penso anche che il confetto, inteso in questo senso, avesse ampia cittadinanza in banchetti e desinari, prodotto perlopiù in spezierie conventuali che vendevano i loro prodotti anche al pubblico, come quella rinomatissima delle benedettine di San Mercuriale, qui a Pistoia, presso le vecchie carceri delle Stinche, trasferita nell'Ottocento al convento della Sala. Inoltre sono numerose le

testimonianze iconografiche e soprattutto, visto il nostro tema, quelle che riguardano il confetto riccio o ruvido: in particolare le ricordo le pitture murali quattrocentesche degli Zavattari della cappella di Teodolinda, nel duomo di Monza. Confetti ricci o bitorzoluti che dir si voglia compaiono poi frequentemente in certi dipinti nordici del Seicento, e sono di particolare interesse, dato che in alcuni casi le loro forme portano a escludere che potessero essere creati col procedimento di bassinatura.

PC – Bassinatura? Di che si tratta?

GN – Del procedimento standard per produrre confetti, che prevede un'attrezzatura che probabilmente è stata definitivamente perfezionata e appropriatamente descritta nel Settecento.

PC – (*pedante*) Ecco, qua la volevo, caro signore! Se per il confetto ci voleva un'attrezzatura messa a punto nel diciottesimo secolo, come potevano farlo nel Medioevo come dice lei?

FC – Mio Dio, come sei pignolo! (*sbat-tendo gli occhioni*) Lascia che il signore racconti, è troppo interessante!

GN – (*lusingato, malgrado la non più di verde età*) Eh no, il Principe ha ragione. Ma andiamo per ordine. Dunque, per fare il confetto secondo il moderno procedimento è necessario disporre della bassina o mezzina, come la si chiama da noi. In origine si trattava di una caldaia in rame sospesa al soffitto, fatta oscillare manualmente, con fuoco sotto, intenso e costante, oggi meccanizzata con movimento rotatorio e inclinata per inserire un condotto di ventilazione con aria calda onde garantire la regolare evaporazione e la cristallizzazione del glucosio del rivestimento. Da notare che già la versione manuale era dotata di un gocciolatore per la perlinatura dei confetti.

5 – Georg Flegel, *Natura morta con pane e confetti*, 1633-1636 circa, olio su tavola. Francoforte sul Meno, Städel Museum (© bpk / Städel Museum)

6 – Georg Flegel, *Natura morta con vino, confetti, topo e pappagallo*, 1620-1630 circa, olio su tavola. Monaco di Baviera, Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Alte Pinakothek



FC – Mamma mia, non ci ho capito niente!

PC – Ecco, una volta tanto siamo d'accordo!

GN – (*paziente*) Per spiegarmi meglio, diciamo che la moderna bassinatura è il perfezionamento tecnologico di un procedimento che si trova descritto nelle sue linee essenziali nell'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert sotto la voce *Confiseur*, il confettiere, corredata di una *vignette*, una tavola che illustra la *Fabrique de la Dragée Lisse et Perlée*, che grazie alle fantasmagoriche risorse della dimensione onirica in cui ci troviamo posso mostrar loro nei particolari (*come per magia appare la tavola dell'Encyclopédie*). Ecco dunque. La bassina col calore sotto, fatta oscillare a mano da un addetto, produce il confetto liscio col rivestire roteando il ripieno di strati di sciroppo zuccherino alternato ad altro sciroppo addizionato di gomma arabica, prelevato dall'attiguo pentolone: l'anima del confetto, precisa la didascalica, può comporsi di mandorle, anice, coriandolo,

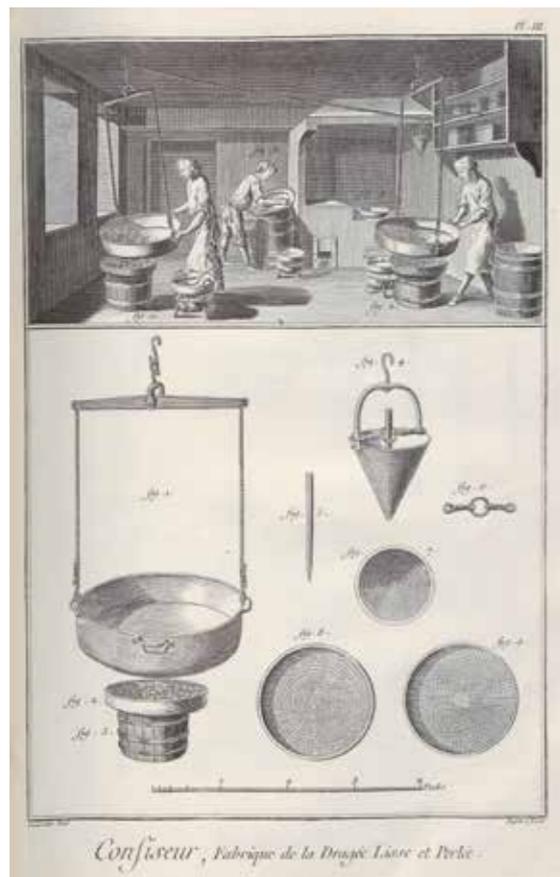
pistacchio, cannella, scorze d'arancia candite – veda dunque, la distinzione fra confetti e canditi! –, l'*épinevinette*, ovvero le bacche del crespino, grani e *pastilles de toutes sortes*. L'altro addetto, grazie al *perloir*, il gocciolatore di ferro sospeso in alto con un piccolo orifizio regolabile, produce il confetto riccio facendovi appunto gocciolare sopra sciroppo più denso. Il procedimento si trova già esposto nel trattato *Le Cuisinier françois* di François-Pierre de La Varenne, del 1651, e in un altro dal titolo magniloquente, *L'Escole parfaite des officiers de bouche*, del 1662, e ricorre sostanzialmente identico alla voce dell'*Encyclopédie*, i cui estensori debbono aver attinto a queste pubblicazioni, anche nel *Traité de confiture ou le nouveau et parfait confiturier*, dell'anno 1700. Nella traduzione italiana del libro del de La Varenne, pubblicata col titolo *Il cuoco francese* a Venezia nel 1781, la bassina diventa una familiare "concolina": e nel *Credenziera di buon gusto*, pubblicato nel



1778 da parte del famoso cuoco della nobiltà, Vincenzo Corrado, viene denominata “ciammello”, impiegato per confettare anici, mandorle, pinoli, pistacchi, ma anche caffè e cacao. Sebbene la maggior parte delle testimonianze risalga al Sei-Settecento, si può credere a mio sapere che il procedimento sia stato rudimentalmente aggiustato oltralpe a cavallo fra Tre e Quattrocento e deve aver passato il Monginevro abbastanza per tempo, poiché abbiamo un trattato italiano pubblicato a Venezia nel 1559, il *Luminare maggiore* di Pietro Lauro, che parla dell'uso di un “bacilone”, l'antenato della bassina, su fuoco arzillo.

PC – (*smarito*) Oh buon Dio, non la seguo più!

GN – (*trionfante, può assestare il colpo di grazia*) D'altronde, le dicevo poc'anzi delle raffigurazioni di confetti dalle forme alternative alla bassinatura, che indirettamente confermano, anche se non ve n'era bisogno, come il confetto fosse creato in precedenza con procedimento manuale: lo attesta un trattato del 1580



dello speziale parmigiano Girolamo Calestani, intitolato *Delle osservazioni*, dove si descrive la tecnica per ottenere, rullando boli di sciroppo su un marmo cosparso di zucchero, una sorta di pastiglia che può essere a piacimento impreziosita addirittura da perle macinate o foglia d'oro. La preparazione manuale è descritta anche nel ricordato *Credenziere di buon gusto*. Certo, in ogni caso, l'innovazione tecnologica, con la meccanizzazione delle bassine, ha permesso di ottenere risultati eccellenti a costi inferiori e prezzi alla portata di più tasche, diciamo.

FC – A ogni sua parola, caro signor Nerucci, monta il desiderio di gustare i suoi confetti!

PC – (*querulo*) Sì, certo, e dopo ci vuole il dentista... Lo zucchero guasta i denti! E fa male alla salute.

FC – Suvvia, suvvia Coqueluche, un po' di dolcezza non ha mai ucciso nessuno...

GN – Beh, certo, ci vuole moderazione, come in tutte le cose. Pensi che c'è stato un tempo in cui lo zucchero era ritenuto un medicinale, come affermava il medico persiano Avicenna, lodandone le qualità, e qualche secolo dopo Saladino d'Ascoli nel *Trattato della Peste* pubblicato a Foligno nel 1565 e a Venezia nel 1576. E l'*Antidotario romano* di Ippolito Ceccarelli, del 1612, spiega come preparare su un piano di marmo pastiglie medicinali e “morselli” di zucchero. Di canna, beninteso...

PC – Bah, checché ne pensassero costoro, caro signor Nerucci, a me lo zucchero sembra uno dei tanti doni discutibili del Nuovo Mondo...

GN – Mi spiace contraddirla, caro Principe, ma la canna da zucchero è migrata dall'Europa nelle Americhe passando per Madera e le Canarie: sono stati portoghesi e spagnoli a farle traversare l'Atlantico e inaugurare la storia moderna del saccarosio. E un italiano: a Santo Domingo la canna da zucchero ce l'ha portata Cristoforo Colombo nel 1493 dalle Canarie. La pianta era conosciuta nel Vecchio Continente almeno sin dai tempi di Dioscoride Pedanio, che nel I secolo la descrive nel *De Materia medica*. Prima di traversare l'Atlantico la coltivazione

7 – La Fabrique de la Dragée Lisse et Perlée: tavola III dalla serie a illustrazione della voce *Confiseur*, dal III tomo delle tavole a corredo dell'*Encyclopédie* di Denis Diderot e Jean-Baptiste Le Rond d'Alembert, 1753

8 – La batteria delle bassine inclinate meccanizzate della Confetteria Bruno Corsini in una foto d'epoca: si noti il gocciolatore installato nelle prime due a sinistra (Courtesy Confetteria e Cioccolateria Bruno Corsini, Pistoia)

della canna e la raffinazione dello zucchero si facevano anche in Italia, probabilmente addirittura sin dal VI secolo in Calabria, per merito dei bizantini.

PC – (*sorpreso*) Davvero?

GN – Sì: posso aggiungere anzi che oltre a Dioscoride, Plinio parla dello zucchero nella *Naturalis Historia*, sebbene come prodotto di essudazione delle foglie della canna. E Varrone, secondo Isidoro di Siviglia, la dice originaria dell'India e aggiunge che dalle sue radici si ottiene un “liquore” che per dolcezza non è secondo al miele. Qualche imprecisione, come vede, ma il concetto è quello. L'uso dello zucchero era certamente diffuso nell'Europa mediterranea già dall'VIII secolo e il consumo crebbe grazie all'introduzione della canna da zucchero in Sicilia e Spagna da parte degli arabi attorno al IX secolo: verso la metà del Quattrocento la produzione siciliana era ancora vitale, se nel suo trattato sulla mercatura Giovanni da Uzzano dedica un capitolo allo zucchero di Trinacria. La canna era coltivata estensivamente anche in Siria, in Palestina, in Egitto, a Cipro, in alcuni siti di Marocco e Barberia. Venezia divenne dal Mille il principale emporio commerciale europeo: se il saccarosio è arrivato nell'Europa settentrionale, dove si è diffuso solo nel Duecento, addolcendo alla buon'ora – se mi perdona la celia – l'umore di genti alquanto scorbutiche, bisogna ringraziare i soliti veneziani. Al principio del Seicento, nella Serenissima, l'arte di raffinare lo zucchero che giungeva in pani dalle Americhe toccò vette di perfezione grazie a nuove tecnologie e all'impiego di nuove materie come la calce per la depurazione dei succhi, imitata da Anversa, Bristol, Bordeaux e Londra.

PC – Lo zucchero è dolce, ma la schiavitù è amara: la produzione nelle Americhe si avvantaggiò del lavoro e della tratta degli schiavi.

GN – È vero purtroppo, ma se mi è lecito considerare la cosa da un altro punto di vista, forse un po' cinico e glaciale ma sostanziale, è stata proprio la fatica degli schiavi – e quindi l'incres-

mento della produzione e il suo minor costo – a determinare due fenomeni correlati e importanti mutamenti nelle diete e nel costume. Da un lato la decadenza della produzione di zucchero di canna in Sicilia e nell'Europa mediterranea: già nel 1534 il trattatello *Del governo della corte di un signore di Roma*, attribuito a Francesco Priscianese, cita zuccheri fini e comuni di Madera e del Portogallo. Dall'altro, appunto, a partire dalla fine del XVI secolo, il predominio commerciale dello zucchero coloniale, proveniente soprattutto dal Brasile. Ebbene, tutto ciò ha favorito altresì il passaggio dello zucchero da spezia di lusso a dolcificante d'uso comune e consumo popolare, accentuatosi da noi, è vero, quando alla canna si è definitivamente sostituita la barbabietola, a partire dalla metà circa dell'Ottocento. Prima di allora la canna è stata la principale fonte di saccarosio per oltre un millennio: e il sacrificio degli schiavi, potremmo dire, ha reso dunque più dolce l'esistenza di noi europei, o meglio dei nostri avi, per tre o quattro secoli. E mentre lo zucchero diventava man mano sostanza di uso quotidiano in strati sempre più vasti della popolazione, finiva col rappresentare una discreta voce erariale nel bilancio degli stati.

FC – Quindi in origine lo zucchero era appannaggio di noi aristocratici?

GN – (*nasconde un sorrisetto*) Direi di sì, e veniva usato non solo come ingrediente di pasticceria, ma come una sorta di lussuosa spezia su molte pietanze, una





9 – Nell'incisione (1651) l'assalto di armati portoghesi a un opificio zuccheriero olandese in Brasile difeso dagli schiavi: si notano l'impianto di molitura e i forni per la cottura del succo, sullo sfondo l'abitazione dei coloni (<https://www.inrap.fr/une-des-plus-anciennes-habitations-sucreries-decouvertes-en-guadeloupe-5069>)

10 – Dioscorides Pedanius, *Tractatus de herbis*, Modena, Biblioteca Estense, Ms Lat 993 L.9.28, c. 142r, "Zuccara". La pagina miniata illustra le proprietà della canna da zucchero, l'estrazione dello sciroppo con la formazione dei pani di zucchero e la preparazione di pani dolci. La descrizione botanica è tratta dal *De Materia medica*, II,104

sorta di dolce condimento: numerose le antiche ricette rifinite con "zucchero sopra". E anche come materiale decorativo. I grandi maestri di cucina rilavoravano e raffinarono ulteriormente lo zucchero di tre cotture che giungeva loro in pani o sacchi, come conferma il capitolo dedicato alla *Saccharologia* nel trattato del vicentino Angelo Sala, *Opera Medico-Chymica* del 1647, non solo per ammannire pietanze favolose, ma anche per farne composizioni meravigliose.

FC – Ah, immagino il candore purissimo dello zucchero su quelle tavole trionfali!

GN – È vero, il candore stesso, testimonia della più accurata raffinazione, era una sorta di *status symbol*, ma spesso le composizioni di zucchero o di marzapane sulle tavole rinascimentali e barocche, veri capolavori creati da artisti di grido, erano rivestite d'argento o dorate, un uso forse mutuato dagli arabi. Basta scorrere le bellissime "invenzioni" a corredo del trattato *Dello scalco* pubblicato a Ferrara nel 1583 da Giovan Battista Rossetti, cuoco di fiducia di Lucrezia d'Este, duchessa d'Urbino. Nelle memorie manoscritte di Giovanni del Maestro, maggiordomo di Ferdinando I de' Medici, si registra che per le nozze del granduca con Cristina di Lorena nel maggio 1589, nonché per i battesimi dei figli nel 1592, lo speziale Francesco di Stefano di Romolo Rosselli approntò dolci di ogni sorta, tra cui certe "mandorle ricciute" e "anici confetti", nonché "animali di zucchero", illustrando poi minutamente il metodo per creare figure grandi e piccole di pasta di zucchero con essenze aromatiche nelle sue memorie, raccolte nel 1593. E tanto per rimanere in casa Medici, nel 1608 Camillo Rinuccini, nella sua *Descrizione delle feste* per gli sponsali di Cosimo II e Maria Maddalena d'Austria, ricorda statue e altre figure allegoriche di zucchero a rallegrare il banchetto nuziale, con poesie e musiche.

FC – (civetta, per far rabbia a Coqueluche) Ma lei è un pozzo di scienza!

GN – (lusingato) Gli chef di regnanti e teste coronate, se così possiamo definirli, infatti, non si limitavano a imbandire sontuosi menu, ma si occupavano anche della scenografia dell'evento e della tavola: come Giovan Francesco Vasselli, nell'*Apicio, ovvero il maestro dei conviti*, pubblicato a Bologna nel 1647, che descrive tre trionfi di zucchero dorato raffiguranti Amore con arco e freccia, Imeneo con una face accesa da cui spira fumo odoroso e nel mezzo Venere che accarezza un leone e le tre Grazie che lo adornano di fiori. O come il

tedesco Mattia Giegher, cuoco della nazione tedesca a Padova, che nei suoi trattati seicenteschi illustrati da belle tavole, ove prescrive di servire ogni sorta di confetti, propone statue di zucchero raffiguranti il mitico cinghiale di Meleagro, un re moro sopra un cammello e un elefante che sulla groppa reca un castello pieno di uomini armati. Oppure il celebre Bartolomeo Stefani, il cuoco dei Gonzaga, che in un banchetto per il mese di gennaio propone tre trionfi di zucchero, con Sansone e Dalila, Armida e Rinaldo, Clorinda e Tancredi, e vuole un Nettuno del Giambologna di zucchero ad abbellire un banchetto felsineo, con marzapane in abbondanza. Nelle tavole che impreziosiscono i *Disegni del convito* di Francesco Ratta, del 1693, spiccano alzate, festoni

e fiori di zucchero colorato, ritoccati anche in oro. E nel secondo volume dello *Scalco alla moderna*, pubblicato a Napoli nel 1694 da Antonio Latini, c'è un vero e proprio campionario di figure decorative di pasta, marzapane e zucchero per varie occasioni conviviali, fra cui spicca per bellezza e complessità quella detta della *Chiarezza*, la Luce, col sole in mano su di un carro tirato da quattro leoni. O infine le stupende incisioni dei trionfi per il banchetto offerto dal conte Roger of Castlemaine, ambasciatore di Giacomo II Stuart, a papa Innocenzo XI, pubblicate a Londra da John Michael Wright nel 1688.

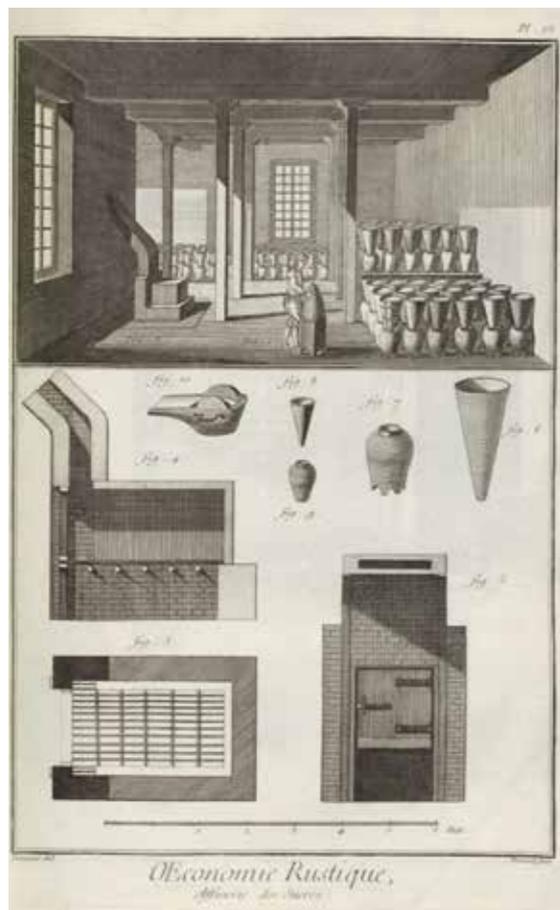
PC – (dispettoso, per cercare di far perdere il filo a Nerucci) Che duri questi sedili!

GN – (imperterrito) Come le dicevo, per ideare i trionfi



11 – La stupenda incisione, su disegno di Giovanni Stradano, illustra le attività di un "trappeto" siciliano, ovvero un opificio zuccheriero: si distinguono le fasi di spremitura della canna da zucchero, cottura del succo, raffinazione e formazione dei pani di zucchero, con la piantagione sullo sfondo. L'illustrazione compare in L. Alberti, *Descrittione di tutta l'Italia et Isole pertinenti ad essa...*, Venetia 1596, pp. 45 e ss. (<https://play.google.com/store/books/details?id=Pr9ZhdBg-dUC&rdid=book-Pr9ZhdBg->)

di zucchero non si ricorreva a modesti artigiani: si scomodavano gli artisti più in voga. Il passaggio di Enrico III di Valois a Venezia, ricevuto nel 1574 in Palazzo Ducale, fu salutato da trionfi in zucchero realizzati dallo speziale Niccolò della Cavaliera della Pigna su disegno del Sansovino. Per le nozze per procura di Maria de' Medici con Enrico IV, a Firenze, furono il Giambologna e Pietro Tacca a creare i modelli delle statue in zucchero. Lorenzo Bernini fu l'artefice delle sculture per il banchetto offerto da papa Alessandro VII Chigi in onore di Cristina di Svezia: e la nordica regina esule, in visita a Mantova, fu degnamente blandita nel palato e nella vista da Bartolomeo Stefani, con raffigurazioni allegoriche e mitologiche ad accompagnare pietanze sublimi. E poi naturalmente, per finire in bellezza, in tutti questi banchetti, confetti a josa, come suggerivano Bartolomeo Scappi, cuoco di papi e cardinali, e Cristoforo di



Messisbugo, che comandava "anesi confetti bianchi, con muschio, e senza".

FC – Che bellezza! Che bontà! Ahimè, cose perdute...

GN – In verità posso antivedere – nei sogni accade questo e altro – che lo zucchero non perderà del tutto la sua caratteristica di materia plastica. Nel nuovo millennio, precisamente nel 2014, l'artista Kara Walker realizzerà a Brooklyn un'opera colossale per ricordare il duro lavoro degli schiavi nelle piantagioni e nelle raffinerie di zucchero di canna. Il titolo della sua opera, *A Subtlety*, menzionerà appunto il nome con cui venivano chiamati in Inghilterra e nella cultura anglosassone i trionfi che intervallavano le portate dei banchetti, raffiguranti animali, oggetti, monumenti. Un lusso da monarchi e aristocratici di alto rango, che poi nel Settecento potrà permettersi anche la ricca borghesia, mentre lo zucchero, come dicevo, diviene man mano sostanza di uso quotidiano in strati sempre più vasti della popolazione. Dopo la Walker, nel 2017, Matthew Gray installerà in un cadente magazzino abbandonato di Baltimora un enorme monolite fatto di tre tonnellate di zucchero, una tonnellata di sciroppo di mais e oltre un ettolitro d'acqua.

PC – (seccatissimo) Ma non si arriva mai?

GN – No, no, eccoci a destinazione! Scendiamo (*paga la carrozza*). Pochi passi ancora! Ecco, entriamo. Dopo di loro, signori miei. Che meraviglia, che trionfo! E che profumi! Ed ecco i nostri candidi confetti! Perle di zucchero...

FC – (deliziata) A me, a me! (*si ficca un confetto in bocca con aria estasiata*).

PC – Piano, ti soffochi! (*la Fata non si dà per intesa e continua a ingozzarsi*).

FC – Un altro, un altro! Deliziosi!

Un rumore – *Scric, scrac!*

GN – (ridendo, a Coqueluche) Signor Principe! Vedo che anche lei apprezza i nostri confetti! Dunque, i temibili effetti dello zucchero...

PC – (masticando a bocca piena) Coss vuol scric gnam ero sfinit gnam scrac dal viagg scroc.

FC – Il solito! Parla parla e poi...

Di nuovo il rumore – *Scric, scrac!*

12 – Locale di raffinazione dello zucchero: tavola VI della serie a illustrazione della voce *Agriculture et Économie rustique, Sucrierie et Affinage des Sucres*, dal I tomo delle tavole a corredo dell'*Encyclopédie* di Denis Diderot e Jean-Baptiste Le Rond d'Alembert, 1751. Si notano i recipienti conici sovrapposti per la formazione dei pani di zucchero

FC – (ridendo) Ancora! Ingordo!

PC – Ma no, stavolta non ero io!

FC – Allora di cosa si tratta?

GN – Eh, probabilmente nel retrobottega un lavorante sta predisponendo nocchie e mandorle per il ripieno dei confetti...

PC – Posso dare un'occhiata?

GN – Col permesso degli esercenti... Ecco, là dentro...

PC – Ma... Ma... Voi! Principe!

Principe Schiaccianoci (*alquanto imbarazzato*) – Coqueluche! Ma che ci fate voi qui?

PC – (*altrettanto imbarazzato*) Siamo di passaggio con la Fata Confetto...

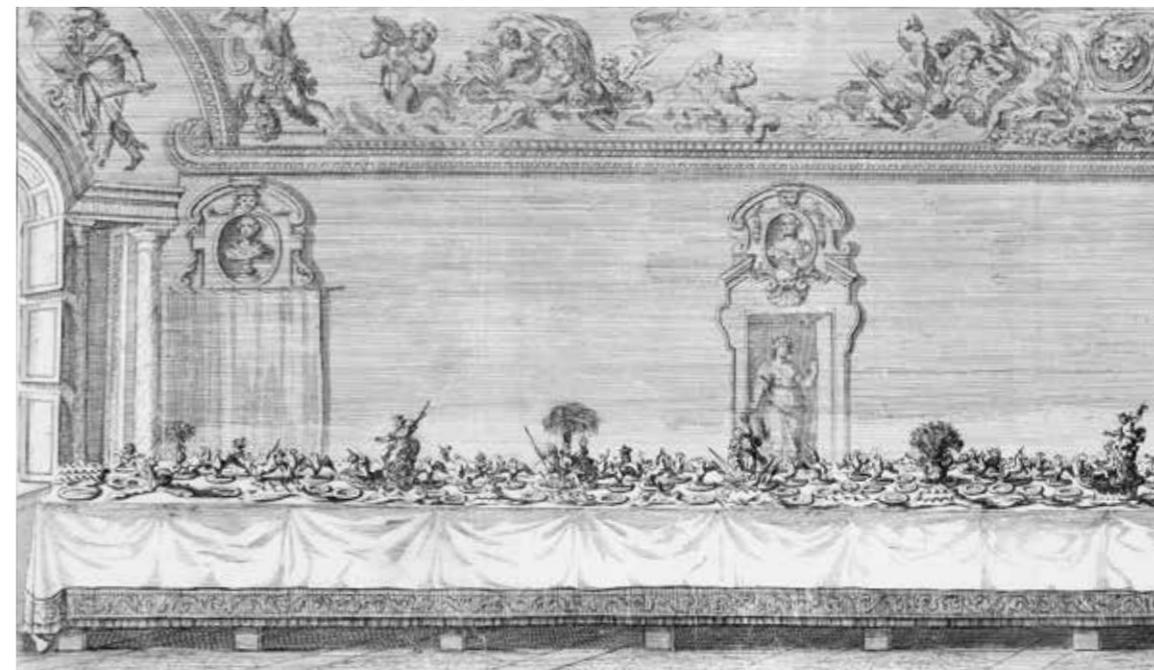
PS – Per carità, che non mi veda!

PC – Ma cosa vi è capitato, Principe?

PS – Cosa volete, caro Coqueluche, si deve pur campare... Gli ingaggi scarseggiano, qualche viziuetto... il gioco... E così per tirare avanti mi sono ridotto a schiacciare mandorle e nocchie. Si deve pur mettere qualcosa in tavola e togliersi qualche capriccio, altrimenti qui si rischia di... andare in bianco!

Noterella dell'Autore

Il Principe Coqueluche ha indovinato: si tratta proprio di un sogno dell'autore – alquanto scombiccherato peraltro: ma si sa, i sogni... –, addormentatosi al termine di un generoso spuntino di mezzanotte, dopo aver assistito a una rappresentazione del balletto *Lo Schiaccianoci* e aver gustato per soprappiù un paio di confetti pistoiesi. Per non appesantire il testo di note, darò qui alcune informazioni sui protagonisti del dialogo e sulle fonti impiegate. La Fata Confetto e il Principe Coqueluche (curioso nome, in francese significa pertosse) sono personaggi del celebre balletto *Lo Schiaccianoci*, il cui debutto avvenne nel dicembre 1892 al teatro Mariinskij di San Pietroburgo, diretto da Ivan Aleksandrovič Vsevoložskij, ideatore anche dei costumi. Com'è noto, la trama è tratta da una novella di E.T.A. Hoffmann, *Schiaccianoci e il re dei topi*, rimaneggiata da Alexandre Dumas per renderla meno gotica e corrusca: i due personaggi, interpreti di un celeberrimo *pas-de-deux* al suono della celesta, sono



13 – La sontuosa imbandizione del banchetto in onore di Innocenzo XI, con le sculture di zucchero in bella vista. L'incisione di Arnold van Westerhout, su disegno di Giovanni Battista Leonardi, appare in J.M. Wright, *An Account of His Excellence Roger Earl of Castlemaine's Embassy, from ... James the IIId ... to His Holiness Innocent XI*, London 1688. New York, The Metropolitan Museum of Art (The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1953)

parto della fantasia di Marius Petipa, il famoso tersicoreo francese che tanta fortuna ebbe in Russia e che coreografò diversi balletti di Pëtr Il'ič Čajkovskij, anche se questo fu poi completato da Lev Ivanov e riveduto da Aleksandr Gorskij, al quale si deve l'aver trasposto in sogno il viaggio di Clara, la piccola protagonista, e di Schiaccianoci, trasformatosi nel suo principe, nel reame di Konfitürenburg, il Regno dei Dolciumi, dove la coppia incontra la Fata e Coqueluche. Gherardo Nerucci (Pistoia 1828 – Montale 1906), nipote per parte di madre di Giovan Battista Niccolini, studente di giurisprudenza a Pisa, vi si laureò nel 1849 dopo aver combattuto a Curtatone e Montanara nel battaglione universitario toscano. Amante della cultura e della lingua greca, si dedicò all'insegnamento: ritiratosi, poté dedicarsi ai suoi vasti interessi, su tutti il folklore e la novellistica tradizionale. A lui si deve la raccolta *Sessanta novelle popolari montalesi* (1880), sedici delle quali adattate da Italo Calvino nella sua raccolta delle *Fiabe italiane* (1956): fra queste la celeberrima *Fanta-*

Ghirò, da cui è stata tratta la fortunata serie televisiva. I "pippi" sono i biscotti di pasta frolla che compongono la corona di San Bartolomeo, tradizionalmente donata ai bimbi pistoiesi per la ricorrenza dell'apostolo, il 24 agosto. Le notizie inerenti alle solennità pistoiesi, le spezierie cittadine e le specialità da queste confezionate sono tratte dalle seguenti pubblicazioni: A. Chiappelli, *Storia e costumanze delle antiche feste patronali di San Jacopo in Pistoia*, Pistoia 1920, in particolare le pp. 49 sgg.; A. Chiappelli, *Curiosità della vita pistoiese dell'età passate. Le spezierie della città e le loro preparazioni, in relazione alle costumanze*, in "Bullettino storico pistoiese", a. XXVI (1924), pp. 12-30 (cap. I), 95-106 (II), 143-163 (III-IV), in particolare le pp. 143 sgg.; *Prelibatezze della città di San Jacopo. La cucina a Pistoia fra storia e tradizione, ogni giorno e nei giorni di festa*, a cura di I. Cassigoli e F. Rafanelli, Pistoia 2013. La celebre Spezieria del Vescovado era così detta poiché sita al piano terreno dell'antico palazzo episcopale, poi palazzo Landini, sulla piazza della Cattedrale, e altresì



14 – Giovanni Paolo Schor, *Schizzo di scultura di zucchero per il banchetto in onore di Cristina di Svezia, con schizzi di volti e figure*, 1660 circa, penna su carta. Nell'iscrizione a penna si legge: "disegno di un trionfo / di zucaro per il pasto / de la Regina di Suecia / nel pasto de Sua Santità", New York, The Metropolitan Museum of Art (Purchase, David L. Klein Jr. Memorial Foundation Inc. Gift, Richard and Trude Krautheimer Gift, Van Day Truex Fund, 1985)

dei Ferri poiché stava "entro i limiti della giurisdizione dell'immunità vescovile, limiti che erano determinati da un recinto di una ringhiera in ferro". Avviata sul finire del XIV secolo, rinata nel 1455 dopo che il fondo era stato adibito ad altro commercio, divenne più grande, ricca e importante di altre di più antica fondazione, grazie anche alla collocazione attigua all'Episcopio. Oltre alle commesse per così dire istituzionali, la Spezieria era ricercata per fornire rinfreschi, cannelle, pistacchi, cialdoni e "confezioni bene confezionate e non mercantili" per le nozze di personaggi di rango, investiture di cavalieri e vestizioni monacali di nobili fanciulle. Nel 1924, quando il Chiappelli scriveva, la Farmacia dei Ferri era ancora aperta. Dopodiché la tradizione del confetto pistoiese si è perpetuata nella Confetteria e Cioccolateria di Bruno Corsini, aperta nel 1918 e tuttora fiorente in piazza San Francesco, cui va il ringraziamento per le immagini a corredo del testo (<http://www.brunocorsini.com/home.htm>). Per la storia della canna da zucchero e del confetto si è attinto a: *The Boke of Nurture*, a cura di F.J. Furnivall, Bungay, Suffolk 1867; J.C. Jeaffreson, *A Book about the Table*, 2 voll., London 1875; N.

Deer, *The History of Sugar*, 2 voll., London 1949-1950; G. Nocca, *Il confetto. Dolce della fede*, Galletta 2020, che fornisce dettagli di grande interesse sulle antiche tecniche di molitura, cottura e raffinazione. Per notizie sui trionfi nei banchetti: J. di Schino, *Il potere della dolcezza ovvero Saccharum triumphans*, in *I fasti del banchetto barocco*, a cura di J. di Schino, Roma, [2005], pp. 35-55. I trattati gastronomici rinascimentali e barocchi ricordati nel testo si trovano pressoché tutti facilmente on line; faremo un'eccezione per Giovanni di Bernardo di Antonio da Uzzano, *Libro di gabelle e pesi e misure di più e diversi luoghi e come pesi e misure tornano di un luogo ad un altro*, 1440, manoscritto trascritto, con l'erronea datazione del 1442, all'interno di: Giovan Francesco Pagnini del Ventura, *Della decima e di varie altre gravezze...*, Lisbona-Lucca 1766, II, 4. Per le opere di Kara Walker e Matthew Gray si veda: <https://creativetime.org/projects/karawalker/curatorial-statement/>; https://www.domusweb.it/arte/2014/05/21/kara_walker_a_new_york.html; <https://news.artnet.com/art-world/matthew-gray-sugar-sculpture-baltimore-898766>.



15 – Kara Walker, *A Subtlety, or the Marvelous Sugar Baby*, 2014, installazione in occasione della demolizione della Domino Sugar Refining Plant di Williamsburg, Brooklyn: una colossale sfinge di polistirolo rivestita di zucchero, con le fattezze di una donna afroamericana dai prosperosi seni, la testa avvolta in un fazzoletto, circondata da ometti neri dai grandi occhi

SCRAPPS



Poetiche del fare, meditati percorsi o improvvisate
 "incursioni" in officine reali o virtuali

A cura di Roberto Giovannelli

Sul mio disegno

Marcello Guasti

... ho scritto queste note autobiografiche sul mio modo di comporre il disegno e il rapporto che questo ha col mio lavoro di incisore e scultore.

È stata un'occasione per una mia riflessione sul problema, che forse in tanti anni non avevo fatto o quasi.

La foto [che ti invio] fa parte della serie di numerosi disegni che ho esposto pochissimo.

Sul mio disegno

In qualsiasi parte io mi trovi mi sfuggono dalle mani centinaia di disegni: mi nascono piccoli piccoli, mossi dalla mania di un dio antico, Dioniso, che muove la mia passione, la mia fantasia, il turbamento e anche la mia voglia di delinquere.

Sono eseguiti sempre su carta quadrettata, la falsariga mi aiuta ad andare più libero.

Quando inizio a disegnare sui piccoli fogli, sono all'oscuro di tutto: un'idea mi nasce non so come, la seguo per giorni e giorni, i disegni si formano volta volta e sembrano all'apparenza tutti uguali, come possono apparire uguali le foglie di una pianta con le loro sottili differenze.

Penso che il disegno, che è stato la prima scrittura dell'uomo e quindi uno dei primi mezzi di comunicazione, sia l'essenza stessa del mio lavoro, non so mettere in moto il mio pensiero senza che la mano ponga un segno su qualsiasi supporto. Appena la matita tocca una superficie, la mente mi si apre, i segni sgorgano fluidi e continui come da un'oscura polla sotterranea e si interrompono solo quando si è esaurita la vena che nasce chi sa dove.

Da questi piccoli disegni accumulati nel tempo che, rivisti a distanza, mi creano a volte meraviglia e che considero affatto materia grezza, nascono in seguito disegni più grandi, xilo, acqueforti e più raramente sculture che ricalcano con libertà l'idea primitiva, vivificata da rinnovate emozioni. Quando comincio a creare queste opere, Dioniso trascorre in Apollo, mi accarezza la ragione, la sensibilità si fa più sottile, il disegno acquista coscienza, diventando più chiaro e più sereno.

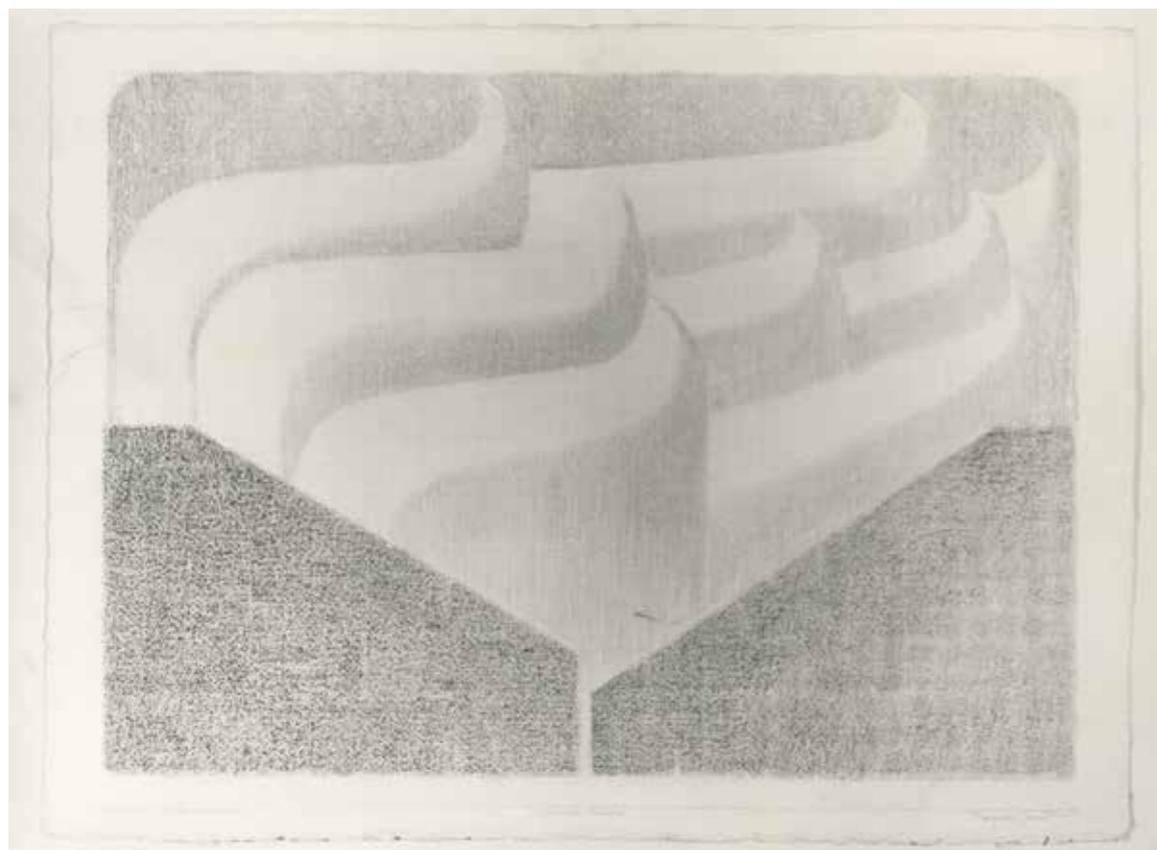
Nascono così i grandi disegni su raffinate carte-mano italiane e francesi fatti con delicati pastelli e acquerelli.

Quando penso di realizzare una scultura parto analizzando un piccolo o un grande disegno e comincio a lavorare sull'idea del volume, lo vedo, ne immagino le sue parti nascoste e mi appare l'oggetto nella sua interezza: la scultura, che prendendomi per mano mi costringe a girargli intorno. Certe volte però mi prendono forti dubbi e nasce in me il desiderio di incidere, modellare e scolpire direttamente e liberamente senza il continuo ausilio di questo antico mezzo; ma la mente mi si oscura e non riesco più a muovere le mani, allora a questo punto mi è di conforto una frase del Pontormo che, in risposta ad una lettera di Benedetto Varchi che gli chiedeva se fosse «più nobile la pittura o la scultura» rispondeva: «... La cosa in sé è tanto difficile che la non si può disputare e manco risolvere, perché una cosa sola c'è che è nobile, che è el suo fondamento: e questo è il disegno ...». E la fiducia ritorna.

Firenze, 30.9.1994 (© Archivio Roberto Giovannelli)

MARCELLO GUASTI (Firenze, 1925 – Bagno a Ripoli, 2019). Guasti “punto di riferimento della giovane scultura astratta toscana. Superato il periodo delle xilografie di gusto espressionista e delle sculture lignee di arcaica stilizzazione, giungeva [nel corso degli anni Sessanta del Novecento] a nuove forme severamente geometriche, realizzate con alta elaborazione tecnologica. Guasti studiava infatti il potenziale espressivo di materiali industriali e tecnologici – come acciaio inox e plexiglass – attraverso i quali ricercava l’origine della forma pura, ma senza rinunciare a suggestioni psicologicamente insinuanti, anzi lasciando filtrare, nell’incorruttibile razionalità meccanica, gli agguati sottili dell’emotività”; da M. Pratesi, G. Uzzani, *L’arte italiana del Novecento. La Toscana*, Venezia 1991.

1 – Francesco Gurrieri, *Ritratto di Marcello Guasti*, disegno in penna su carta, appunto di taccuino

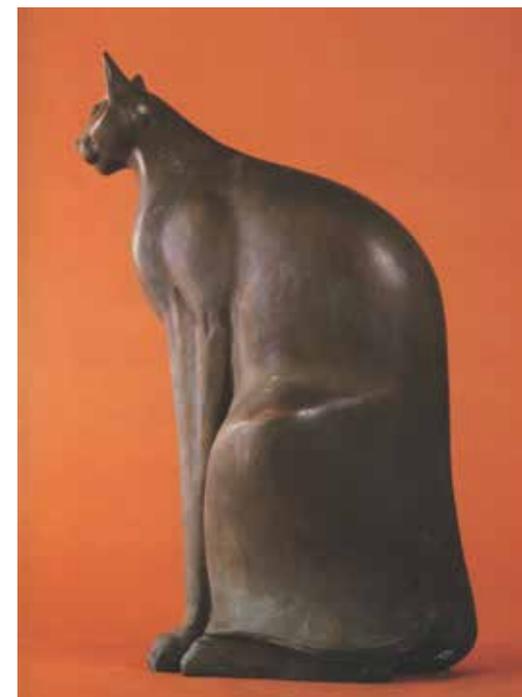
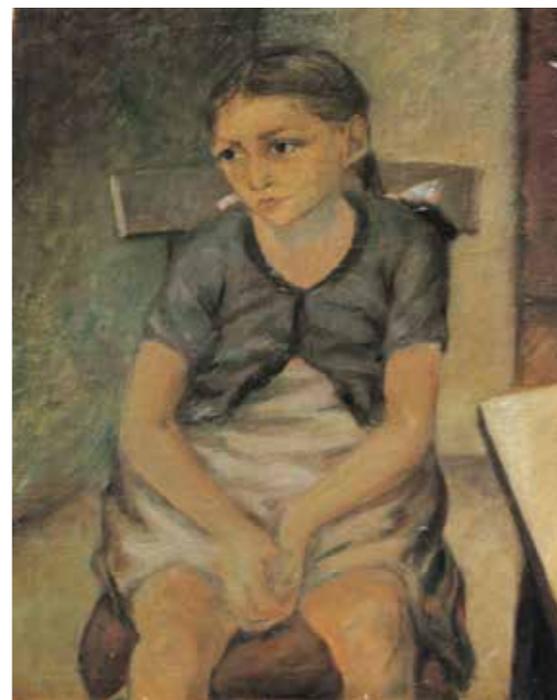


2 – Marcello Guasti, *Fiamme di ghiaccio*, 1989, disegno in pastello e acquarelli su carta, 56 × 80 cm

3 – Marcello Guasti, *Bambina seduta*, 1948, olio su tela, 25 × 35 cm. Collezione privata (da *Idiomi della scultura contemporanea 2*, a cura di G. Di Genova, Milano 1989, p. 94)

4 – Marcello Guasti, *Renaiole che si asciuga* (particolare), 1954-55, legno di mogano, 50 × 150 × 35 cm (da *Idiomi della scultura contemporanea 2*, a cura di G. Di Genova, Milano 1989, p. 185)

5 – Marcello Guasti, *Scultura n. 2*, 1959-1960, bronzo, 42 × 24 × 22 cm (da *Idiomi della scultura contemporanea 2*, a cura di G. Di Genova, Milano 1989, p. 184)



6 – Marcello Guasti, *Monumento in memoria dei tre carabinieri medaglia d'oro*, 1964, bronzo, 400 × 500 × 200 cm, (da *Idiomi della scultura contemporanea 2*, a cura di G. Di Genova, Milano 1989, p. 165)

7 – Marcello Guasti, *Gatto*, 1956, bronzo, 22 × 45 × 18 cm, Collezione privata (da *Idiomi della scultura contemporanea 2*, a cura di G. Di Genova, Milano 1989, p. 125)

Appunto sul disegno

Lettera di Gustavo Giulietti a Roberto Giovannelli, novembre 1994

Appunto sul disegno

Suggerire alla realtà il fantastico con immagini colorate che appaiono per scomparire e che alludono a forme disposte in una geometria invisibile; per variegati piani che compongono la materia nelle superfici di aurei rettangoli, di quadrati perfetti o circonferenze lunari.

Il disegno si articola a maggior rigore rigidamente sentito nei tre toni che si oppongono alla luce; il nero o grafite, il seppia o la sanguigna – fuori da schemi definiti. Non un'idea nel segno ma un gesto che manipola il foglio per accettare, dopo, il tono; uno dei tre che la tradizione afferma come i colori per scrivere il disegno; tono che traccia la profondità per una forma nella terza dimensione.

GUSTAVO GIULIETTI (1935-2003), nato a Petralia Sottana (PA), si trasferisce dal 1958 a Firenze, dove nel 1972 è nominato titolare della Cattedra di Pittura all'Accademia di Belle arti, Negli anni '60 ha partecipato all'attività della Galleria l'indiano e successivamente a quella della Galleria Michelucci. Ha collaborato dagli anni Settanta alla attività grafica delle Edizioni del "Bisonte". I suoi dipinti si trovano in raccolte pubbliche e private italiane e straniere.



1 – Gustavo Giulietti nello studio di via dei Della Robbia a Firenze, 1997 (© Archivio Roberto Giovannelli)

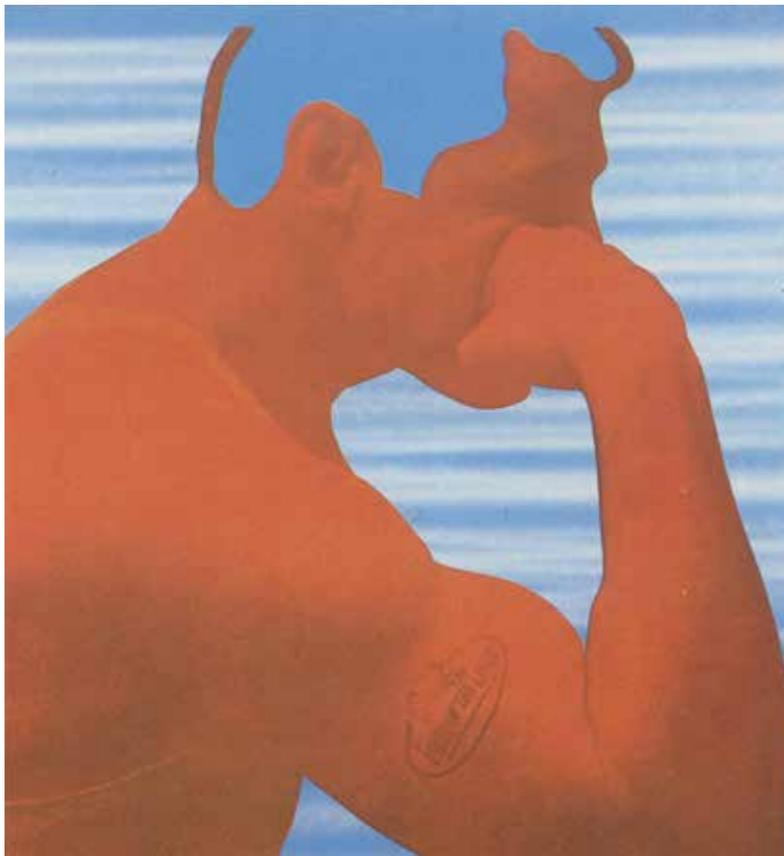


2 – Gustavo Giulietti, *mmobile nelle gabbie*, 1994, sanguigna su carta, 71 x 50 cm. Montecatini Terme, Collezione MO.C.A.



3 – Gustavo Giulietti, *Vegetazione*, 1958, disegno a carbone e seppia, 32 x 40 cm. Montecatini Terme, Collezione MO.C.A.

4 – Gustavo Giulietti, *Sulla base*, 1982, carbone e spray su carta, 38,8 x 50,4 cm. Montecatini Terme, Collezione MO.C.A.



5 – Gustavo Giulietti, *Adamo*, 1968, colori acrilici industriali su tela emulsionata, 120 x 110 cm (da Gustavo Giulietti, catalogo della mostra, Comune di Firenze, Assessorato alla Cultura, Firenze, Sala d'Arme di Palazzo Vecchio, 7 settembre-6 ottobre 1985, p. 31)



6 – Gustavo Giulietti, *Frammenti rifiutati*, 1984, colori acrilici industriali su carta intelata, 140 x 200 cm (da Gustavo Giulietti, catalogo della mostra, Comune di Firenze, Assessorato alla Cultura, Firenze, Sala d'Arme di Palazzo Vecchio, 7 settembre-6 ottobre 1985, p. 63)

Galileo Chini, in effigie

Roberto Giovannelli

Finalmente venne il Chini!...

Giulio Bernardini, 27 marzo 1905

Piace considerare Galileo Chini un montecatinese in effigie, artista in guisa di scultura vivente, i cui sembianti giovanili si ritrovano per tradizione e singolare somiglianza nella bella, pensosa figura dello Scultore, felicemente modellata nel 1902 da Domenico Trentacoste in un altorilievo in grès posto nella facciata del padiglione delle acque salse delle Tamerici, edificata a iniziare dal 1903 nell'attuale viale Verdi, già del Tettuccio.

Lo ritroveremo, Chini, anima e corpo, in città sul finire del 1904, operoso alla vasta decorazione pittorica nel soffitto del Salone delle feste del Grand Hotel La Pace. In riferimento alla commissionata impresa, l'architetto pesciatino Giulio Bernardini, progettista e coordinatore dei lavori, il 14 dicembre di quell'anno, aveva sollecitato con uno spiritoso foglio volante il nostro pittore a metter finalmente mano ai pennelli:

... Chini, ora è cessato lo sciocco,
E tira un ventolin di tramontana
Che farà rintanare anche il Marzocco.
Via, non lasci passar la settimana
Senza venire! Via, non sia infingardo!
Corra qua, l'attendiam senza ritardo...

Alla fine di marzo dell'anno successivo, l'architetto invierà a Chini una nuova paginetta in versi, ove, con divertita ironia, si lascia trasparire un entusiastico giudizio in merito all'opera compiuta: "Finalmente!"

Venne il Chini! Vivande, frutta e fiori
Dipinse egli in brev'ore di lavoro
Con tanta varietà, con tai colori
Da meritarsi laudi in pieno coro...¹

Le figure femminili, i centauri, i putti che volteggiano sospinti dal vento in un cielo turchino germinante di pianeti e di stelle sono risolti con pennello volante e con una sorta di ludica irriverenza, ove il colore puro e il gesto tendono a prevalere sulla forma, quasi si trattasse di un istintivo *action painting*, o come di un supremo verseggiare a orecchio, liberatorio viatico alla conquista della metrica più severa e sommamente elegante del

fregio che l'artista realizzerà nella Sala del Sogno della Biennale veneziana del 1907.

Seguiranno, a quelle, altre ardite e feconde imprese pittoriche e plastiche, come le composizioni ceramiche a gran fuoco prodotte per le Terme Tamerici nel 1910; e ancora,



1 – Galileo Chini, *Putto alato* (allegoria della Vittoria), 1918, decorazione murale. Montecatini Terme, Palazzo Comunale, Scalone



2 – Domenico Trentacoste, 1902, *Scultore*, figura ove si riconosce il ritratto di Galileo Chini, altorilievo in grès posto nella facciata del padiglione delle acque salse delle Tamerici, edificata a iniziare dal 1903 nell'attuale viale Verdi, già del Tettuccio

per ricordarne una fra tante, la realizzazione delle diciotto grandi tele ispirate alla Primavera, destinate a decorare la Sala Meštrović nella Biennale veneziana del 1914. Sul finire del 1918, dopo il turbinoso frangente della Prima guerra mondiale, troveremo nuovamente Galileo a Montecatini, impegnato nella decorazione del soffitto del Palazzo Comunale, nel quale, come a dissolvere l'onda di dolore ancora nell'aria, egli proporrà un recupero di virtù miti, umili, modeste, attraverso immagini confortanti della ricostruzione, quali allegoriche rappresentazioni delle attività umane: Sapere, Costruire, Lavorare nella Pace, circoscritte nell'iscrizione programmatica "L'Antico fu il Nuovo e il Nuovo l'Antico", quale stretto amplesso con la memoria, tale da richiamare un pensiero di Italo Svevo, che a Montecatini soggiornò nel 1913: "Il presente dirige il passato come un direttore d'orchestra i suoi suonatori".

Con il suo stile magniloquente e insieme calibratissimo, teso tra Decadentismo e Art déco, esponente di una meditata poetica volta a una dimensione alternativa alla cultura delle Avanguardie del Novecento, Chini, artista di statura internazionale, insieme con altri decoratori (taluni dei quali celebri quali Giulio Bargellini, Maria Biseo, Siro Tofanari, Ezio Giovannozzi, Giuseppe Moroni, Corrado Vigni, Raffaello Romanelli, Basilio Cascella, oltre ai maestri del ferro e dei giardini), ha impresso al *townscape* di Montecatini un sigillo formale nobilissimo e inconfondibile, di grande respiro, tale da allinearne il prestigio decorativo architettonico con le celebri storiche *villes d'eaux* europee ed extraeuropee.

¹ Archivio Chini, Lido di Camaiore. Ringrazio sentitamente Paola Polidori Chini.

Jean-Baptiste Berlot: chi era costui?

Fabrizio Lemme

“Carneade, chi era costui?”

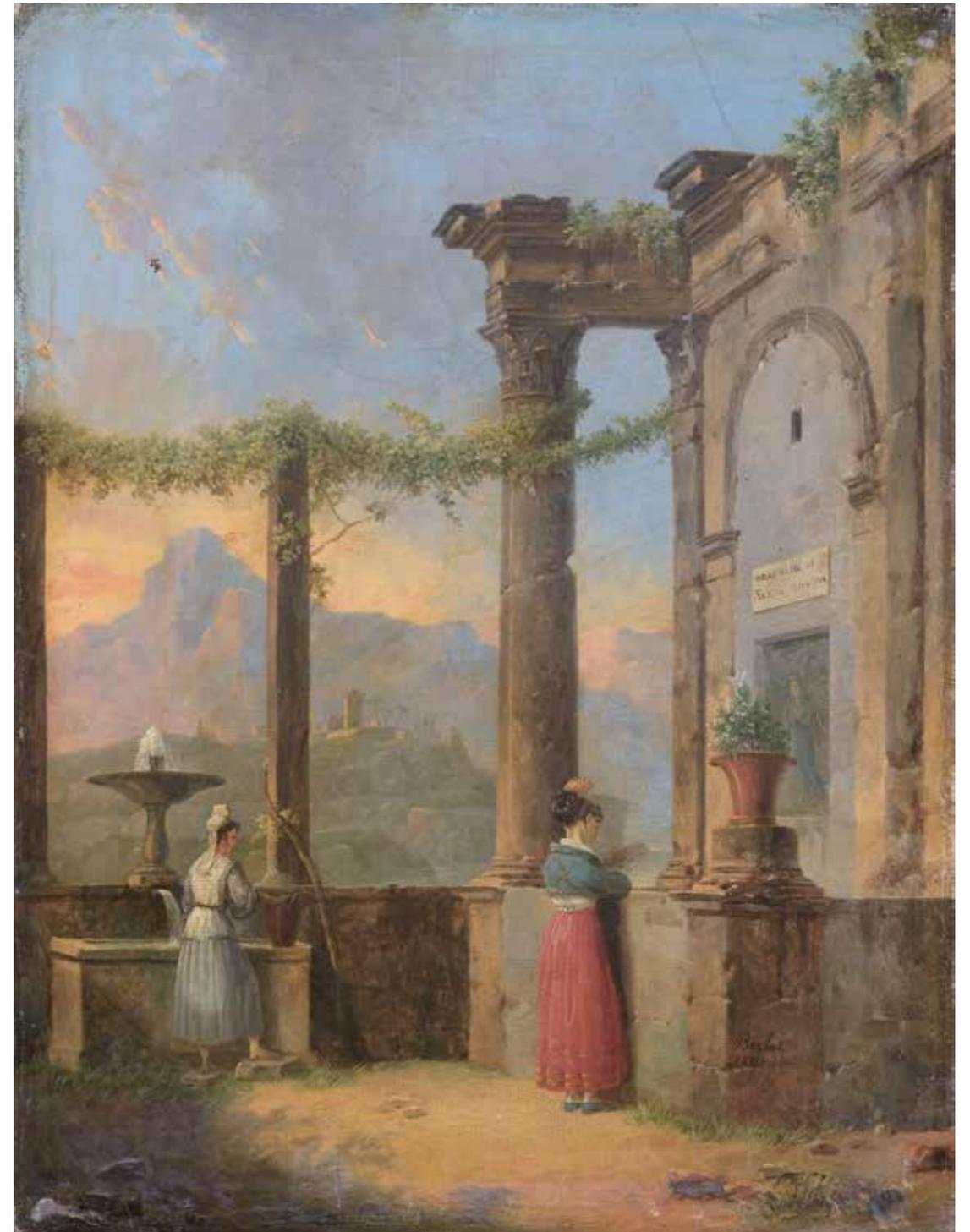
La celeberrima domanda che apre l’ottavo capitolo dei *Pro-messi sposi* torna appropriata per Jean-Baptiste Berlot. Di lui sono noti la data di nascita (1775) e quella di morte (1836), una quarantina di opere firmate (non è poco!), il suo discepolato presso il grande Hubert Robert (1733-1808), il suo presumibile autoritratto (fig. 1); il suo attaccamento verso l’Italia, paese ove fece frequenti viaggi.

Consultando la Treccani e Wikipedia non si ottengono ulteriori notizie. Eppure, tra i pittori a cavallo tra Settecento e Ottocento, egli non sembra assolutamente trascurabile.

Il suo interesse per il paesaggio italiano non fu certamente folcloristico, ma sentito e ben trascritto pittoricamente: si

vedano, al riguardo, le figure 2-6. Al riguardo, si può ben dire che Berlot sia tra gli iniziatori del paesaggio romantico, che troverà la sua massima espressione in Eugène Delacroix (1798-1863), a lui di poco successivo. Al romanticismo, infatti, appartengono i temi da lui praticati: il gusto delle rovine classiche, la religiosità popolare, la devozione alle immagini sacre.

Un piccolo maestro, dunque, ma certamente di estremo interesse, sia per le sue precoci intuizioni, sia per la sua tecnica. Dunque, questa apertura sollecita uno studio più approfondito, condotto da chi sia storico dell’arte per mestiere e non, come lo scrivente, per sola appendice collezionistica.



1 – Jean-Baptiste Berlot, *Paesaggio con fontana zampillante, rovine e figure*, firmato e datato 1830. Roma, Collezione Lemme. Nell’iscrizione in alto a destra, sovrastante la sacra immagine dipinta, si legge “ORATORIO DI SANTA AGATHA”

Rubricetta di commenti, recensioni e pareri non richiesti

A cura di Vice

Riscoprire Cabianca

Maria Flora Giubilei

Quasi un migliaio di opere schedate tra dipinti e grafica di raccolte pubbliche e private, più altri trecento disegni conservati in sette taccuini dell'archivio di famiglia sono già un'eccellente ragione per apprezzare il catalogo ragionato dell'attività di Vincenzo Cabianca (Verona 1827 – Roma 1902), uno dei più innovativi e longevi protagonisti italiani delle arti nel XIX secolo. Il tutto documentato in ottocento pagine con tavole a colori e un inedito corredo fotografico d'epoca: il volume è strumento indispensabile per specialisti, mercanti e collezionisti e testimonia l'incessante lavoro di scavo degli studiosi nel mondo delle arti.

Francesca Dini aveva già dedicato, nel 2007, una mostra al pittore certificandone il ruolo attivo nello scenario di variegati rapporti artistici intrattenuti a Venezia, Milano, Firenze, Roma, tra linguaggio indunesco, ardite prove di "macchia" e suggestioni simboliste.

Nel dare alle stampe questa magnifica monografia – grazie al meritevole supporto di Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì e ai tipi di Silvana Editoriale (cui si deve, per la gioia del lettore, un fondamentale indice dei nomi) – sigilla dunque tre lustri di studi su Cabianca e non si accontenta di metterne in fila cronologicamente i lavori noti e inediti, di verificare datazioni e attribuzioni e accertare fatti biografici, vicende artistiche, tappe espositive e questioni collezionistiche percorrendo ogni possibile pista d'indagine. Ora la studiosa arricchisce il frutto delle sue ricerche, dispiegate pure in un magistrale saggio di maturo respiro critico e in una biografia meticolosa, con la pubblicazione di un corposo epistolario.

Nel volume sono trascritte più di quattrocento lettere (collazionate tra quanto conservato a casa Cabianca e in molti altri archivi), scambiate dal prolifico pittore – il quale, nel 1867, sostiene, col collega artista Giuseppe Abbati, che "bisogna lavorare molto e avere il coraggio di fare e di fare anche a costo di fare delle brut-

te cose" – con famigliari, amici pittori e varie personalità. Nel volume compaiono, puntualmente annotate da Francesca Dini, le corrispondenze affettuose e preoccupate di Vincenzo Cabianca con la moglie Adelaide laschi, ma pure il carteggio col suo primo maestro Giovanni Calari, col mentore dei macchiaioli Diego Martelli, il gallerista Luigi Pisani, gli artisti italiani e stranieri Nino Costa, Cristiano Banti, Telemaco Signorini, Federico Zandomeneghi, Giovanni Fattori, Giulio Monteverde, Adriano Cecioni, Onorato Carlandi, Ettore Ferrari, Mario De Maria, Giovanni Boldini, Enrico Coleman, Giulio Aristide Sartorio, Frederic Leighton, Hendrik Willem Mesdag, pittore, suo estimatore e mercante all'Aja, e altri ancora. Il lettore si trova immerso nelle difficoltà quotidiane e professionali di Cabianca e dei suoi colleghi pittori, nell'andamento accidentato del mercato artistico, nello spirito di quel lontano mondo culturale; può conoscere, attraverso i racconti dei vari artisti, le dinamiche delle partecipazioni alle esposizioni in Italia e in altre città europee, da Monaco di Baviera a Bruxelles, da Amsterdam a Parigi, a Londra.

A questo nucleo si aggiungono i carteggi, riportati nel saggio, che il figlio di Vincenzo, Silvio Cabianca, ansioso di restituire la giusta prospettiva storica all'attività del padre, suo biografo e catalogatore delle opere custodite in atelier, intrattenne, auspicando mostre e altre iniziative, con lo storico dell'arte Adolfo Venturi e col critico Ugo Ojetti. A lui Silvio scrisse, nel 1908: "Gli è che io vorrei rendere un omaggio degno della memoria del babbo caro, dell'amico mio migliore, e insieme a lui vorrei alla luce d'un giorno, i suoi amici, i suoi compagni della rivoluzione", mentre si avviavano le trattative per la vendita di opere del padre al Comune di Firenze,

poi destinate alla Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti.

E oggi, dunque, al di là di ogni più roseo auspicio del figlio Silvio, l'opera omnia di Vincenzo Cabianca può finalmente contare su un vero, sistematico corpus grazie all'impeccabile lavoro di Francesca Dini.

Francesca Dini
Vincenzo Cabianca
 Catalogo ragionato
 Cinisello Balsamo Milano
 Silvana Editoriale, 2020



Il deserto fiorisce Carlo e Chiara Lapucci leggono *La terra desolata*

(Vice)

L'echeggiante presenza di alcuni versi di Thomas Stearns Eliot a corredo della testimonianza che Emanuele Gaudenzi ha voluto dedicare in questo numero di "Orizzonti" all'arte di Giuliano Vangi è ulteriore spunto e incentivo a saldare – finalmente – un debito di riconoscenza e rendere doveroso omaggio alla generosità dell'industre amico che non perde occasione per condividere i frutti del proprio ingegno.

Carlo Lapucci, docente, erudito, narratore, storico, penna finissima e arguta, intrattenitore ineguagliabile, animatore di queste pagine con scritti in cui il sorriso non manca mai d'ingentilire la dottrina, si è dedicato – con l'ausilio dell'amico Francesco Bertini, impareggiabile maestro di grafica – a un'attività editoriale indipendente, senza fini commerciali, per assecondare la propria inesauribile vena comunicativa, all'insegna di "Le Sàmare Editrice". La sàmara, per chi non lo sapesse, è per così dire un frutto alato che grazie a una struttura membranacea utilizza la forza del vento per diffondere i semi di alcune piante quali aceri, frassini e olmi. Sotto questa denominazione, diffondendo sull'ala del genio semi di cultura, ma anche attimi di autentico piacere letterario, Carlo pubblica in eleganti volumetti, secondo che l'estro detta, narrativa, versi, curiosità linguistiche e folkloriche, pensieri, aforismi e quant'altro scaturisca dal "vulcan della sua mente", a beneficio degli amici – ormai felicemente accostumati a godere periodicamente del beneficio dei suoi ludi intellettuali – e di chiunque ami far parte della cerchia di coloro che trovano godimento e consolazione nel sapere, specie se "servito" con garbo. Tra le sue più recenti e importanti fatiche, un assunto di grande impegno, affrontato con l'ausilio o meglio la partecipazione o forse meglio ancora la complicità della figlia Chiara, che lo stesso Carlo definisce "donna di carattere e tenace", oltre che coltissima e vivacissima intellettualmente (così la conosciamo), degna prole di tanto padre: la lettura di uno dei capolavori della poesia del Novecento, *La terra desolata* di Thomas Stearns Eliot (l'uso del termine "capolavoro della poesia" e non "della

letteratura", non è casuale, dato che Carlo e Chiara intendono sancire un discrimine forte fra i due concetti e le due pratiche, se così le si possono definire). L'opera di Eliot era stata al centro dei corsi tenuti da Lapucci presso la Facoltà Teologica dell'Italia Centrale di Firenze, seguiti con grande interesse dai suoi discepoli.

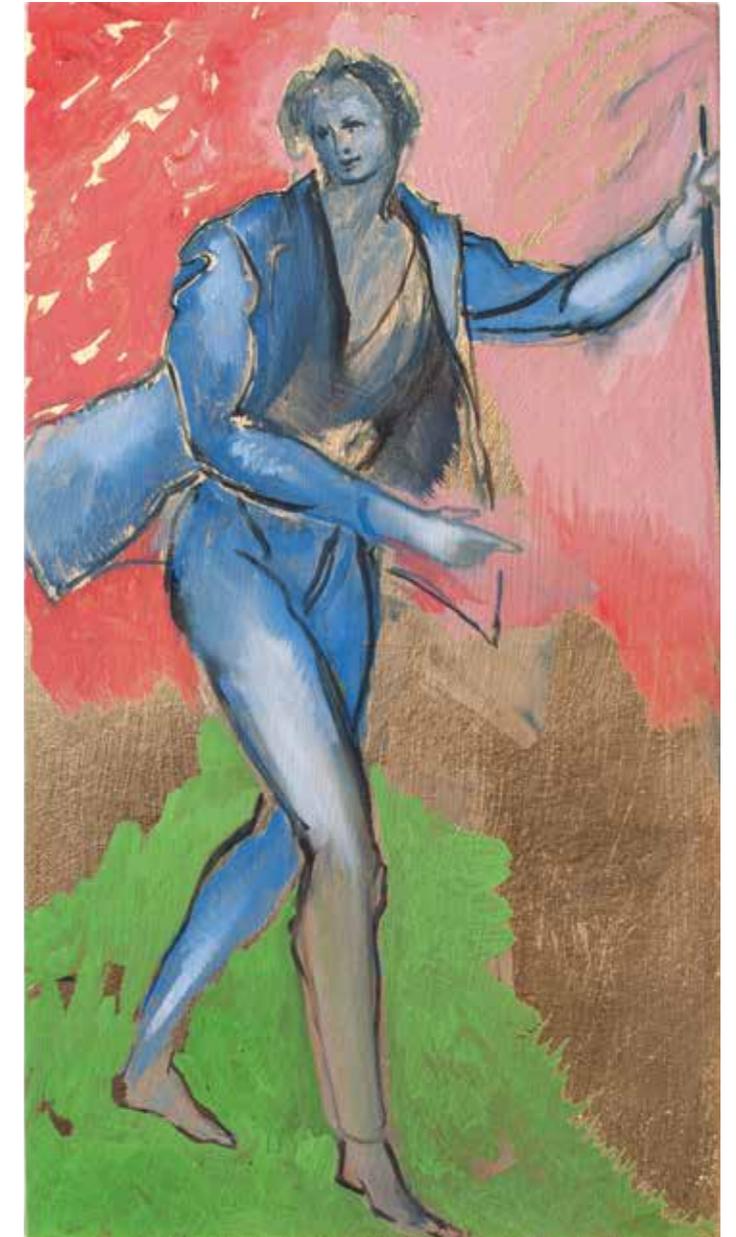


Carlo Lapucci, Chiara Lapucci
Una visione cristiana del mondo nella concezione della poesia di Thomas S. Eliot. Analisi de La terra desolata
Le Sàmare Editrice, Firenze 2022. Edizione fuori commercio

I due, padre e figlia, hanno ripercorso il testo densissimo – e accidentatissimo – alla luce degli studi sviluppati da Carlo nelle sue lezioni, ma andando ben oltre. In questo incontro "di due generazioni", per citare le parole della Premessa, "l'analisi, l'interpretazione si è arricchita di altre conoscenze diverse e di un'altra anima", sino a "ottenere un testo" che "potesse essere uno strumento utile per qualunque persona con un po' di cultura, per avvicinare questo capolavoro che ormai la critica giudica universale". Nel poemetto di Eliot, il caos del "mondo dissacrato" della modernità si rispecchia in "immagini, metafore, simboli che descrivono questa situazione quale appare nell'interiorità dell'uomo". La chiave di lettura proposta da Carlo e Chiara consiste – se ci è consentito sintetizzare un po' brutalmente, data la ricchezza di sfumature e di spunti nel testo – nel ritenere che il poemetto sia stato scritto da un uomo immerso "in una crisi spirituale, animato da spirito di ricerca, ma non ancora in una dimensione religiosa", esito in cui però, com'è noto, la storia personale di Eliot sfocerà e del quale verosimilmente questo "viaggio agli inferi" è il necessario prodromo.

Una lettura appassionante che arricchisce il lettore senza mai smarrirlo in fumisterie o tecnicismi, conducendolo anzi per mano lungo un cammino ben segnato, altrimenti forse a molti precluso (Vice).

Roberto Giovannelli, "Datta, dayahvam, damyata", verso un sentiero perduto (particolare), 2019, formella, olio su tavola e lamina oro, 30 x 16 cm



Fabrizio, il timoniere

(Vice)



Ci ha lasciato, il nostro amico Fabrizio Borghini, in un sabato d'ottobre che sembrava il dono tardivo di una pigra estate. Il nostro amico scrittore, giornalista, fotografo, documentarista, intrattenitore, se n'è andato in una maniera che – se non temessimo di mancargli di rispetto – potremmo dire spettacolare, lui che ha sempre vissuto e lavorato compostamente, seriamente, sommessamente, benché sotto la luce degli spot e dinanzi agli obiettivi delle telecamere. Fabrizio, il nostro amabile, curioso, inesauribile Fabrizio, quella piega del capo che stava a suggerire attenzione, incoraggiamento, disponibilità, lui che con pazienza, assiduità, misura, si è inventato una vita a colori perché non si accontentava di un'esistenza in bianco e nero. Fabrizio è mancato all'Alfieri, a Firenze, un luogo che tutti gli innamorati del cinema, come lui, venerano e riveriscono, mentre si accingeva a presentare, con legittimo orgoglio e la sua adamantina professionalità, il film Doppio passo che il figlio Lorenzo, esordiente alla regia, ha dedicato alla figura di un calciatore, capitano di una squadra di serie C, trascinatore dentro e fuori dal campo. Fabrizio non ce ne vorrà, e non ce ne vorranno i suoi cari, se pensiamo che uno come lui, che al cinema ha dedicato una vita, non poteva scegliersi posto più appropriato. Notazione forse banale e scontata, ma non per questo meno calzante.

Cinema e sport, soprattutto il calcio, la Fiorentina, ma anche – in un viluppo inestricabile e fruttuoso – la Toscana e Firenze, cui Fabrizio – l'instancabile, gentile, affabile Fabrizio – ha dedicato due volumi (era sul punto di pubblicare il terzo) dando voce alla gente dei rioni: quante avventure editoriali, imprenditoriali, mediatiche... La laurea in Lettere l'aveva voluta lui, caparbiamente. La tesi su Mario Monicelli coronava una predilezione tradottasi in libri dedicati alla vita e al lavoro del regista romano, amico e amante della Toscana: Cari Amici miei.

Roberto Giovannelli, *Mezzaluna Akhtamar*, 2013, tempera e acquerello su carta Magnani, 22 x 50 cm

Storie, luoghi, artefici e personaggi del film di Mario Monicelli, Mario Monicelli. Autoritratto, Caro Monicelli... Artisti per un maestro del cinema. *Alle opere sul regista più amato Fabrizio – cavaliere per onorificenza, ma soprattutto cavaliere nell'animo – ha affiancato le biografie di grandi toscani del mondo dello spettacolo, quali Fosco Giachetti e Odoardo Spadaro.*

All'industria cinematografica toscana e all'immagine delle nostre città nelle pellicole – anche qui pioniere: oggi i tour operator di tutto il mondo organizzano visite turistiche nei set cinematografici urbani – ha dedicato i volumi Tirrenia. La città del cinema, Firenze al cinema, Prato al cinema, Arezzo al cinema, Livorno al cinema, Siena al cinema, Lucca al cinema, Pistoia al cinema. Forse adesso, nel paradiso dei cinefili, starà pensando a un volume su Pisa, Grosseto, Massa e Carrara... E poi libri di storia, riviste, pubblicazioni a fascicoli settimanali, altro calcio – Violenza negli stadi, Il fallo è di rigore e Calcio e cinema, il connubio delle sue passioni –, altra Fiorentina – Dal biancorosso al viola, La grande Fiorentina, C'era una volta una squadra, Violando e Magnini il terzino d'acciaio, dedicato al roccioso difensore dello scudetto del 1956 –, ancora Firenze e ancora Toscana, fra arte, memoria e spettacolo: La Toscana di Caruso, La porti un bacione a Firenze, La rivolta di Firenze, Malarte, Il Console e il Senatore, Fotografi in Toscana, Artisti contemporanei in terra di Siena, Artisti a Pisa.

Ma se volete conoscere a fondo quanto delicata, commossa e commovente potesse essere la penna di Fabrizio leggetevi il libro che ha dedicato al priore di Barbiana: Lorenzo Milani. Gli anni del privilegio.

Questo per lo scrittore. Ma l'impresa per cui soprattutto il volto e il garbo di Fabrizio sono noti a tutti è la trasmissione televisiva Incontri con l'arte, condotta ininterrottamente dal 1992. Una formula semplice, una sfida titanica: raccontare in mezz'ora, nella fascia di massimo ascolto, arte e cultura in Toscana, presentare l'opera e la personalità di personaggi dalla popolarità non sempre pari al merito al pubblico televisivo. Sì, a quel pubblico che di solito preferisce i talk show dove ci si scanna a vanvera o i reality dove labbra a canotto borbottano banalità. Una sfida infernale. Ma Fabrizio l'aveva vinta, riuscendo a fare della sua trasmissione una delle più seguite fra le reti locali. Guardatele, se trovate i podcast, quelle mezz'ore, e apprezzerete la sicurezza con cui Fabrizio, il timoniere, pilotava l'ospite di turno, fra domande azzeccate e risposte sapientemente assecondate, nella difficile operazione di raccontarsi, nell'ardua navigazione di un'intervista, senza mai cadute di ritmo, inciampi, scene mute, divagazioni. Un conduttore degno di una grande ribalta. Nella sua trasmissione, gli va riconosciuto, ha dato voce a un mondo che altrimenti avrebbe avuto qualche difficoltà a farsi apprezzare. Fabrizio, uomo dolce d'acqua salata – quanto amava la sua Castiglioncello... – sapeva navigare, in una sorta di abile cabotaggio, nelle acque salse fra affermazione e rivelazione, portando professionalità e autorevolezza in un ambito che forse senza di lui, pur celando sovente autentiche perle, avrebbe forse faticato a emergere. Sono tanti, tanti gli artisti, toscani e non, che debbono dirgli grazie.

