



Pistoia

Eventi del Novecento

disegno – architettura – design – arte



Fondazione
Banche di Pistoia e Vignole
- Montagna Pistoiese
Istituto di *Storia locale*

Settegiorni
EDITORE





Presidente: **Franco Benesperi**
Vice presidente: **Giorgio Mazzanti**
Direttrice Istituto di Storia locale: **Emanuela Galli**



Spicchi di storia ~ 8
Studi e documenti sul '900
Collana diretta da **Giuseppina Carla Romby**

Pistoia
Eventi del Novecento
disegno – architettura – design – arte

Progetto editoriale a cura di
Franco Benesperi, Emanuela Galli
Mario Lucarelli, Giuseppina Carla Romby

Testi di
Gilberto Corretti, Mauro Cozzi
Annamaria Iacuzzi, Siliano Simoncini

con la collaborazione di
Silvia Iozzelli

Documenti e foto delle opere a cura di
Archivio Gianfranco Chiavacci
Biblioteca Comunale Forteguerriana Pistoia
Cassa di Risparmio di Pistoia e della Lucchesia S.p.A.
Centro Studi Sigfrido Bartolini
Comune di Pistoia, Archivio Museo Civico
Comune di Pistoia, Centro di Documentazione Giovanni Michelucci
Comune di Pistoia, Casa-studio Fernando Melani
Editore Gli Ori
Fondazione Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia
Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze
Galleria Farsetti, Prato
Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto
Massimo Biagi
Paolo Bresci
Mauro Cozzi
Lorenzo D'Angiolo
Ernesto Franchi
Annamaria Iacuzzi
Mario Lucarelli
Giuseppe Marracini
Siliano Simoncini
Giovanni Tronci
Giorgio Ulivi

Mostra
Pistoia, Sale Affrescate, Palazzo Comunale
13 dicembre 2014 – 1 febbraio 2015

a cura di
Annamaria Iacuzzi
Siliano Simoncini

Coordinamento a cura di
Franco Benesperi
Emanuela Galli
Silvia Iozzelli

Spicchi 8
Realizzazione editoriale
Nilo Benedetti – Settegiorni Editore, Pistoia
Stampa
Nova Arti Grafiche, Signa (Firenze)

© 2014 Settegiorni Editore
© 2014 Fondazione Banche di Pistoia e Vignole-Montagna Pistoiese – Istituto di Storia locale
I diritti dei testi, delle foto e del materiale di documentazione sono degli autori e dei collezionisti
ISBN 978-88-97848-32-5
In copertina: Egle Marini, *Composizione fantastica con monumenti di Pistoia*, anni Sessanta, coll. Mario Lucarelli



Pistoia

Eventi del Novecento

disegno – architettura – design – arte

Emanuela Galli
Direttrice Istituto
di Storia locale della
Fondazione

Per il secondo anno consecutivo ci addentriamo nella temperie artistica pistoiese del Novecento con la volontà di terminare e approfondire campi di indagine precedentemente accennati, delineare protagonisti, linguaggi espressivi, attraverso quattro parole-cardine: disegno, arte, architettura, design. Noti sono gli sconfinamenti, evidenti le contaminazioni e di conseguenza la mole di informazioni e contenuti che potrebbero essere trattati. Si è scelto così, in alcuni casi, di muoversi in modo analitico e sistematico per definire un percorso quanto più possibile esaustivo, in altri di privilegiare situazioni e artisti che hanno lasciato testimonianze indelebili a livello architettonico, ma anche oggetti artigianali di incontestato valore estetico. Nello stesso tempo si è voluto dare uno spazio significativo a “inediti”, autentici scrigni mai visti o opere trascurate e in parte dimenticate.

Si tratta, perciò, di due pubblicazioni complementari che pensiamo possano soddisfare da una parte, il desiderio-bisogno di analisi e sintesi specifiche e approfondite, dall'altra la volontà, da parte di un pubblico sempre più vasto, di comprendere la storia del territorio di appartenenza anche dal punto di vista dell'espressione artistica. Siamo convinti che il nostro sforzo sarà ripagato da tutti coloro che, per studio o semplice curiosità, leggeranno queste pagine rese ancora più accattivanti dal ricco apparato iconografico.

Al solito, questo lavoro non avrebbe visto la luce se non ci fosse stato il sostegno determinante dei collezionisti Paolo Bresci, Ernesto Franchi, Mario Lucarelli, Giovanni Tronci, a cui va tutta la mia gratitudine e profonda stima per la sensibilità che da anni li spinge a condividere finalità e strategie.

Un grazie enorme all'editore Nilo Benedetti per la consueta attenzione, pazienza e competenza, agli autori e in particolare a Siliano Simoncini e ad Annamaria Iacuzzi che hanno voluto con me e il presidente della Fondazione, Franco Benesperi, particolarmente sensibile al mondo dell'arte, condividere e portare avanti l'intero progetto editoriale.

Ringraziamenti

Gli autori dei saggi del presente volume desiderano ringraziare:

le istituzioni, i prestatori e gli artisti per i prestiti e la collaborazione.

In particolare: Roberto Agnoletti, Paolo Albani, Elisabetta Bucciantini, Francesco Burchielli, Carlo Chiavacci, Paola Chiostrini, Elena Ciompi, Silvia Colucci, Rocco Furuli, Elisabetta Gelli, Annalaura Giachini, Maria Teresa Giaconi, Bruno Gori e Sandra Bucciantini, Silvia Iozzelli, Mario Lucarelli, Federica Lucarelli, Andrea Lunardi, Massimo Matteini e Laura Tesi, Silvia Mauro, Maurizio Otello, Paolo e Gabriella, Massimo Pucci, Elena Testaferrata, Maria Teresa Tosi, Ambra Tuci, Cristina Tuci, Maurizio Tuci.

Un particolare ringraziamento a Poltronova, all'editore Gli Ori per aver concesso la riproduzione delle vetrate artistiche di Umberto Buscioni e a Laura Buccianti e Giovanni Carini per la loro disponibilità a ricercare le opere di Franco Bovani.

Pistoia. Eventi del Novecento: disegno, architettura, design, arte, ottavo volume della collana *Spicchi di storia*, è la prosecuzione, non solo ideale ma anche pratica, della pubblicazione dello scorso anno, dedicata al centenario della prima mostra di Bianco e Nero svoltasi a Pistoia nel 1913, e conclude un progetto biennale voluto per prendere in esame i diversi ambiti artistici e culturali del Novecento a Pistoia.

Lo facciamo, come lo scorso anno, affiancando al volume una mostra di opere d'arte e di oggetti di design, necessaria per analizzare aspetti poco conosciuti, o addirittura dimenticati, della cifra artistica cittadina e non solo, che si è dipanata per tutto il secolo scorso.

Del resto, l'arte è uno dei principali settori d'intervento della nostra Fondazione che, fin dalla nascita, promuove la valorizzazione del territorio, stimolando pubblicazioni, mostre, visite guidate, con particolare attenzione alle realtà meno conosciute, ma fortemente impegnate nella tutela e nella conservazione dell'inestimabile patrimonio presente in città e in tutta la provincia.

Questa operazione nasce sotto l'impulso dell'Istituto di Storia locale, la cui finalità è quella di dare risalto, nell'accezione più ampia, al panorama storico e, in questo caso artistico, del Novecento pistoiese, sia attraverso pubblicazioni, sia con iniziative collaterali.

L'evento, anche questa volta, è rappresentato da una vasta selezione di opere, molte delle quali inedite, che documentano l'attività dei protagonisti dei secondi cinquanta anni del secolo scorso e quindi di artisti, architetti, artigiani d'autore che meglio hanno interpretato il loro rapporto con i luoghi di origine e di formazione, trasformando il fervore culturale e il loro modo di concepire la creatività artistica in opere che ancora oggi possiamo ammirare, toccare e, in alcuni casi, utilizzare, perché frutto di una sorta di contaminazione e di interazione fra loro.

Nello specifico, non abbiamo concepito questo volume come mero catalogo della mostra omonima. Entrambi, invece, volume e mostra, si completano a vicenda, per offrire agli estimatori un profilo dell'arte pistoiese del Novecento nelle sue peculiarità, considerate nel periodo storico preso in esame, notevolmente qualificante per tutto il territorio provinciale.

Nel contempo, mi corre l'obbligo di ringraziare l'Amministrazione Comunale di Pistoia per averci concesso l'utilizzo delle Sale Affrescate del Palazzo Comunale, la direttrice della collana Giuseppina Carla Romby e i curatori del volume e della mostra Annamaria Iacuzzi, Gilberto Corretti, Mauro Cozzi e Siliano Simoncini per la levatura scientifica e per la perizia che hanno palesato nel portare a conclusione la propria fatica, gli Enti e i collezionisti privati per la loro sensibilità nel mettere a disposizione le opere, la casa editrice Settegiorni per la notoria cura editoriale e la direttrice del nostro Istituto di Storia locale, Emanuela Galli per aver condiviso con entusiasmo un progetto che, seppure intriso di rigore scientifico, necessariamente si connota per l'impronta divulgativa, indispensabile per una disamina anche da parte di una platea di non addetti ai lavori.

I saggi, infatti, si presentano di facile lettura, favorita anche da un apparato iconografico cospicuo, che accompagna il lettore e che fa del volume un libro non solo da leggere ma anche da guardare.

Auspicio, perciò, che gli appassionati di storia locale sappiano valutare positivamente il nostro progetto editoriale ed espositivo, perché la loro approvazione sarà la conferma che non abbiamo lavorato invano.

Franco Benesperi
Presidente
Fondazione Banche
di Pistoia e Vignole-
Montagna Pistoiese



Egle Marini, *Composizione fantastica con monumenti di Pistoia*, anni Sessanta, tocchi in penna. Pistoia, coll. M. Lucarelli

Indice

<i>spicchi</i>	9
----------------------	---

Architetture del Novecento a Pistoia	11
MAURO COZZI	

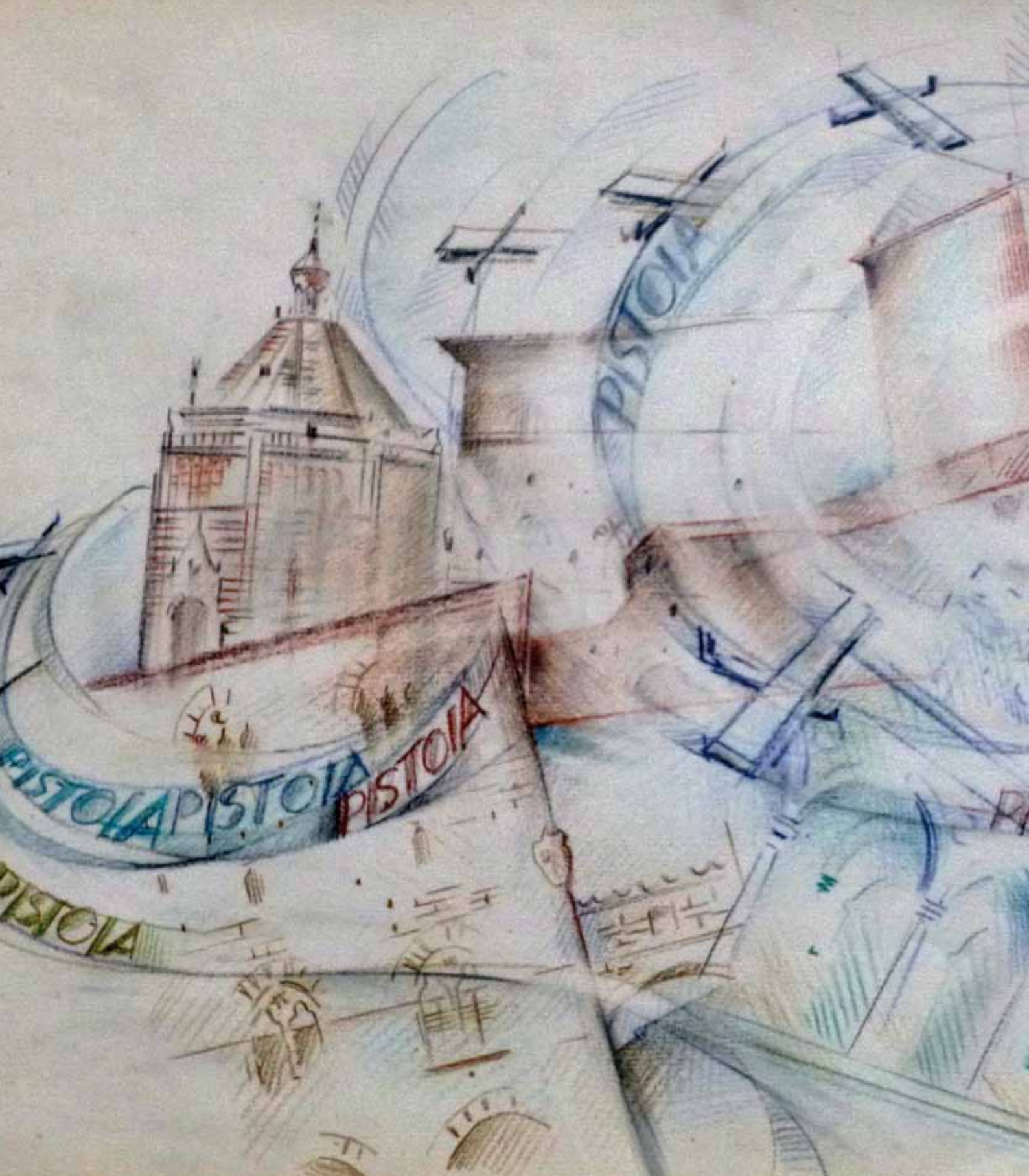
Le sorprese dell'inedito	29
SILIANO SIMONCINI	

La voce della linea chiarisce lo spirito del luogo	67
ANNAMARIA IACUZZI	

A proposito di Pistoia	115
GILBERTO CORRETTI	

<i>semi</i>	129
-------------------	-----

<i>Bibliografia</i>	134
---------------------------	-----



spicchi



Uberto Bonetti, *Pistoia aerofuturista*, pastello su carta, metà anni Trenta, cm 24x32
coll. M. Lucarelli



Gara Fernanda, mi-
cordate dell'zio Giovanni che
vi vuol molto bene.

14 Dicembre XIX

Mauro Cozzi

Architetture del Novecento a Pistoia

È la città di Giovanni Michelucci, com'è arcinoto, ma anche quella di Raffaello Brizzio, cambiando le generazioni, di Giovanni Bassi o di Adolfo Natalini. Per tutto il corso del Novecento, più di altre province della Toscana, Pistoia ha potuto produrre molte personalità di spicco nell'ambito delle arti figurative e, appunto, dell'architettura e della decorazione. Una speciale densità che forse appartiene al luogo: al sito pedemontano, a quell'aria "sottile" cui si riferiva Roberto Papini presentando Michelucci sulle pagine di "Domus" (Papini e Alfredo Melani, rappresentano indubbiamente altre glorie locali, avendo presidiato l'uno e l'altro, la critica architettonica nazionale), un'aria sottile, dicevo, forse non dissimile da quella di Como, città di Sant'Elia e di Terragni, di Sondrio dove per avventura ebbe i natali Pier Luigi Nervi, o della valle di Trento e Rovereto, quella di Fortunato Depero, di Adalberto Libera, di Luciano Baldessari e di Ettore Sottsass senior.

I monti e le valli sovrastanti Pistoia, soggetto privilegiato dei paesaggi di Pietro Bugiani, erano stati anche e continuavano ad essere supporto di forza motrice e di combustibile, per la locale industria metallurgica, la quale da secoli, si può dire, s'era adattata ai ritmi della naturale ricrescita dei cerri e dei castagni dell'Appennino e alla

stagionalità della transumanza verso la Maremma di Piombino e di Follonica: approvvigionamento di ferro dalle miniere elbane, difficoltà di trasporti, storie di famiglie e di persone. Un'avventura metallurgica, quella pistoiese, che s'era dovuta smarcare dalla concorrenza transalpina e, specie a partire dall'Unità d'Italia – superata la domanda di fil di ferro, di chiodi, di vanghe o di qualche schioppo offerti a un ristretto mercato locale – alle grandi produzioni inglesi o francesi, aveva dovuto contrapporre la qualità e il valore aggiunto dell'arte, su serie limitate e assai sorvegliate di prodotti. Di arredi a scala urbana, come gli esornatissimi lampioni elettrici, come le serre, le cancellate monumentali e i vari lavori d'ornato delle Officine Carradori, Michelucci o Lorenzetti, come, a maggior ragione, i bronzi delle fonderie Conversini o Lippi. Casi sui quali esiste una buona letteratura che non solo documenta l'ampiezza di tale fenomeno manifatturiero ma anche la qualità che deve sostenerlo, in un mercato frequentemente di esportazione. Insomma qui e in altre parti della Toscana e dell'Italia, quasi un obbligo a perseguire una dimensione artistica del lavoro, paradigma di un made in Italy, rimasto quasi costante nel tempo, e una propensione estesa dal bronzo al ferro fuso e battuto, all'allestimento degli interni, fino alla fiorentissima

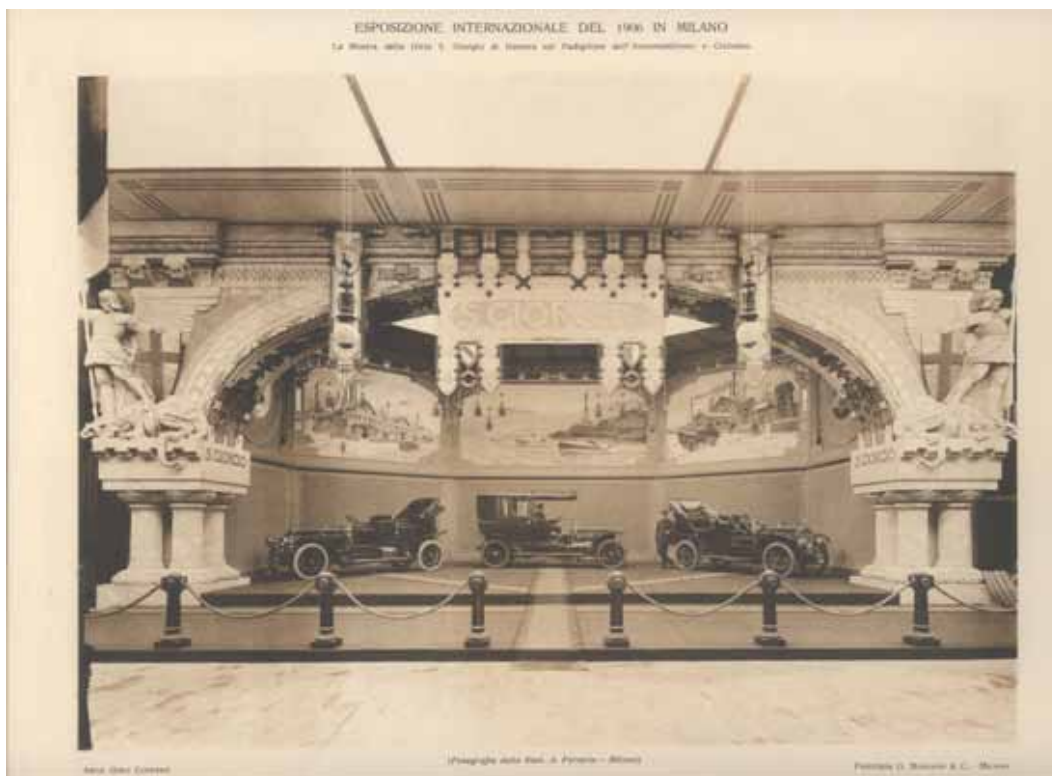
Giovanni Michelucci, 1935,
fotografia, coll. G. Tronci

industria della carrozza nella quale operavano svariate realtà come la Trinci, settore che, giusto a far leva sulla industriosa qualità di questo distretto, all'inizio del secolo determinerà l'insediamento di una fabbrica della genovese Società San Giorgio, fabbrica assolutamente decisiva nella storia economica, sociale e urbanistica di Pistoia.

Appunto la palazzina d'ingresso della San Giorgio, che a tutt'oggi presidia il margine settentrionale dell'area già denominata "ex-Breda", che è sede ora di servizi e attrezzature e deputata ad ospitarne altri, può essere considerata rappresentativa della città d'inizio secolo: non tanto o non solo, per il valore dell'architettura in sé, quanto perché questo edificio si lega appunto all'economia, all'assetto sociale e urbano di Pistoia e, per via del suo autore, anche a una disposizione all'ornato tipica del luogo.

Di Gino Coppedè si conoscono ben altre architetture. In questi stessi anni, la sua neoecclettica esuberanza si esprime nel "carattere quattrocentesco" ovvero medievaleggiante, come in un opulento manierismo cinquecentista, in castelli e ville, in palazzi e condomini eseguiti per il migliore capitalismo genovese il quale riconosce nell'architetto l'interprete giusto per dare corpo alla propria rappresentatività sulla scena della città più ricca d'Italia. La scelta del progettista che doveva assegnare congruo decoro alla facciata di questo capannone (un decoro quasi inedito, si noti, per una tipologia utilitaria e per una 'dependance' provinciale), era dipesa da quel pool di capitalisti liguri che potevano avvalersi di capitali pubblici e privati, non solo italiani. Coppedè aveva da poco eseguito l'edificio d'ingresso delle officine San Giorgio di Sestri Ponente. Nel 1906, nel gran palcoscenico dell'Esposizione "Pro Sempione" di Milano, dove il suo padiglione per le Officine di Sampierdarena, aveva suscitato un certo clamore, aveva costruito anche uno stand nel quale la

San Giorgio, Società Anonima Italiana per la costruzione di automobili terrestri e marittimi, esponeva alcune sue carrozzerie. L'architetto veniva opportuno anche perché radicatissimo nell'ambiente pistoiese, seppure fiorentino di nascita e genovese d'adozione: era infatti in grado di dare ragguagli di prima mano su tessuto di lavoro e di competenze che Pistoia poteva offrire; forse aveva perfino avuto qualche influenza circa la scelta della città toscana. Gino Coppedè, architetto di Attilio Odero e di Pietro Micheli, i due maggiori azionisti della San Giorgio per i quali aveva da poco eseguito importanti opere a Genova, qualche anno avanti era stato infatti insegnante nel Regio Orfanotrofio Puccini, per statuto rivolto alla formazione e al perfezionamento di quelle maestranze sulle quali ora si fa conto per la nuova fabbrica e insieme con il padre e col fratello, era stato attivo ornataista delle Officine Michelucci, progettista, riconosciuto designer, potremmo dire, di clamorosi pezzi d'arredo in ferro fuso, come quei monumentali "lampadari" oggi collocati all'ingresso della stazione e in piazza Garibaldi, che ben testimoniano l'esuberanza del manierismo coppedeiano e la stretta parentela con l'intaglio in legno col quale si mettevano a punto i modelli. Una parte per il tutto, la facciata su via Pacinotti – in fondo solo di una facciata si tratta – concretizzava non solo la distinzione della fabbrica anche in questa filiale toscana, ma di più significava localmente una storia annosa di lavoro, la dimensione artistica con la quale la città partecipava a una intrapresa nazionale. La riconversione della antica fabbrica di carrozze "Enrico Trinci" di Porta Lucchese, era parte del nuovo clima economico della Toscana, quello degli altiforni al coke di Portoferraio, delle bande stagnate di Piombino, del già consistente miracolo tessile pratese o della Ginori riconvertita a un mercato più ampio.



Gino Coppè, Il padiglione della Società San Giorgio all'Esposizione di Milano del 1906, da «Edilizia moderna», a. XLVIII (1906), tav. 28

Gino Coppè, La palazzina d'ingresso delle Officine San Giorgio a Pistoia in una cartolina d'epoca



Pagina a fronte

Il collaudo delle gallerie in calcestruzzo armato dell'Eden, con le maestranze che hanno partecipato all'impresa, in due fotografie del 1912, coll. M. Lucarelli

L'interno dell'Eden in una fotografia dei primi anni Venti, coll. M. Lucarelli

Sotto

Prospetto dell'Eden nell'assetto del 1912. Ricostruzione. Disegno di M. Comparini

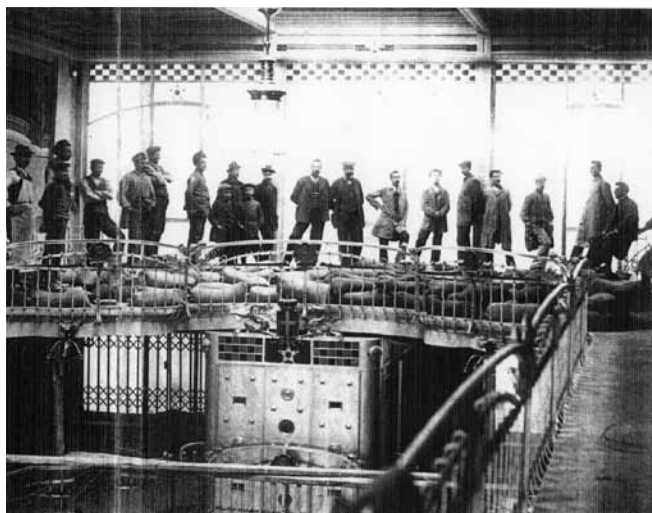


Se questa apertura industriale pistoiese non era priva di contrasti e il clamoroso, monumentale fuori scala del palazzo della Cassa di Risparmio, che solo nell'interno si concedeva alle policromie e alle estrosità del giovane Chini, era lì a testimoniare il peso del capitalismo agrario più conservatore (capitanato, non a caso, da Guido De Rossi presidente della banca e paladino di tale visione economica), se altre occasioni industriali, come quella delle officine della Società Anonima Costruzioni Ferroviarie e Meccaniche, finiranno col concretizzarsi altrove, la San Giorgio l'avrà vinta. Batterà le resistenze di chi temeva le lotte operaie e il Socialismo e avrà la meglio perfino sull'assetto urbanistico deciso col Piano Regolatore del 1903 che nella zona tra la ferrovia e le mura, aveva previsto un quartiere residenziale. Il 'frontespizio' immaginato da Coppedè interpreta l'immagine di una fabbrica moderna di automobili, con due grandi aquile (forse in fusione, poi non realizzate) sulla parte centrale, una pittoresca e antiaccademica facciata tripartita da paraste, conclusa da un tetto aggettante a sesto ribassato, policroma, arricchita da un bassorilievo con il San Giorgio che prevale sul drago, emblema della fabbrica (ma anche libero omaggio al Della Robbia della Pieve di San Giorgio a Brancoli), sembra alludere al salvifico progresso della modernità sul mostro del conservatorismo e del passatismo.

Solitamente inclusa tra le testimonianze del Liberty, la palazzina prende dall'arte nuova o dalla Secessione quanto serve, ma se ne distacca per altri versi; come in altre opere di questo architetto, si accivetta di medievallismi e di eclettismi, si fa beffe dell'accademia e di tutte quelle provinciali convenzioni che a Pistoia e altrove, trovavano superficiale applicazione.

Ma a proposito di originalità, e di scorrettezza, al culmine dell'età giolittiana troviamo a Pistoia un altro pezzo interessante,

anche se solo parzialmente scampato a una recente, scellerata manomissione. Intendo la Galleria Vittorio Emanuele o Kursaal Teatro Eden di via degli Orafi che, inaugurato nel dicembre del 1912, era fino a qualche anno fa una delle poche sale superstiti della prima età del cinematografo. Questo locale era frutto della intraprendenza del commerciante Antonio Lavarini che provenendo da Novara, aveva impiantato un famoso e frequentatissimo magazzino di articoli a prezzo fisso al Canto della Porta Vecchia, proprio all'uscita da quella strada. L'Eden ci piace immaginarcelo in rapporto a una città ora resa più dinamica dagli operai della San Giorgio, meno austera e bigotta rispetto al passato. Il cinematografo era in qualche misura ancora uno spettacolo baracconesco, molto popolare e Lavarini ne aveva colto il valore reclamistico, la capacità di richiamo commerciale che esso poteva esercitare, come per i magazzini Mele a Napoli o per altri empori che reclamizzavano con proiezioni i loro prodotti. Ispirato forse alla tipologia dei Nickel-Odeon americani (conosciuti in Europa come Elettric Theatre o Elettric Hall), aveva sfruttato l'interno di un lotto dell'antico centro cittadino per ricavare la sala, chiudendo il prospetto sulla strada con una parete interamente vetrata, chiusa da tende all'interno, e impaginata da un grande e decoratissimo telaio metallico. Questo, come appunto nei Nickel-Odeon, includeva di fuori, al centro, la biglietteria, la sovrastante interna cabina del proiettore (occhiuto e pericoloso mostro meccanico nel quale l'operatore si calava attraverso una botola, pronto a fuggire e a richiudere in caso di incendio), nonché ai lati, l'ingresso e l'uscita dal locale. Le tende facendo baluginare lo spettacolo dalla strada, come dallo spioncino delle sale americane, si univano ai manifesti e alle reclame, talvolta "prive della dovuta decenza" che Lavarini faceva generosamente distribuire in zona.



Anche l'Eden, come la palazzina della San Giorgio, viene solitamente incluso tra le testimonianze del Liberty cittadino.

Tuttavia la morfologia della facciata, l'assetto e i decori dei suoi interni, avvertono di una storia diversa. Da più di trent'anni, oggetto di interesse da parte di storici e critici dell'architettura (con scarso effetto, tuttavia, in ordine alla tutela) questo episodio si propone oscuro nella sua paternità. Alla luce degli studi recenti è tuttavia certa la sua apertura alla fine del 1912, quale cinematografo; certo l'impiego di tecnici, come l'ingegnere bolognese Attilio Muggia con la sua impresa, specializzata nell'impiego di strutture in calcestruzzo armato col quale si realizzano gli sbalzi delle gallerie e l'intelaiatura del solaio di copertura. È altrettanto certo che alcuni elementi di chiara marca déco, come i fioriti controventi delle vetrature superiori in facciata, sono aggiunti nella ristrutturazione del 1921 che interessa anche un diverso assetto dell'ingresso e di alcuni locali circostanti la sala principale ed altri spazi annessi. Riguardo alla paternità, stanti anche le testimonianze retrospettivamente rese dallo stesso Giovanni Michelucci sul riuso di pezzi e di elementi dell'Officina di famiglia, sul pittoresco bricolage dell'Eden, come sull'estrosa personalità del Lavarini, si rafforza l'ipotesi di un diretto coinvolgimento dell'imprenditore non solo come impresario, ma anche come responsabile delle forme di questa conturbante galleria cinematografica.

Nel panorama del primo decennio del secolo, la palazzina Coppedè e l'Eden sono le architetture pistoiesi ragguardevoli e rappresentative del clima nazionale, di una consapevole prima industrializzazione, capace da un lato di riconnettere questa provincia a un assetto e ad una economia di più largo orizzonte, mentre dall'altro l'americano ardire di un commerciante e venditore di ombrelli, con tutte quelle estrose ferra-

mentata, qualche ebbrezza mondana, il patriarcale perbenismo, di una città che emana, come è stato scritto, "un certo tanfetto di sacrestia". Se penso a Pistoia dopo la Grande Guerra, tra le prime immagini che s'affacciano, c'è quella di Michelucci giovane, in divisa con un collo di pelliccia che testimonia qualche agiatezza di condizione: negli occhi il disagio, forse perfino la sorpresa d'aver riportato la pelle a casa. Al fronte aveva seppellito cadaveri e solo per caso gli era capitato di iniziare il suo futuro mestiere, con una cappelletta in legno e muratura per dire messa all'aperto, vicino a Caporetto. Il mestiere sente ancora di non possederlo. A Firenze, la Scuola di architettura all'Accademia, non gli ha insegnato nulla. Le avanguardie per lui hanno contato poco. L'aggressività e le baldorie futuriste, nel sentire di molti si sono spente in un inusitato olocausto; nella letteratura e nelle arti figurative di tutta Europa, è subentrato un bisogno di calma e di pace, una ieratica sospensione come nelle 'attese' di Casorati o come nei pierfrancescani monticoli coi quali Pietro Bugiani sta per affabulare il suo Appennino. Michelucci – direttamente o indirettamente su di lui si basa la trama di questo scritto – è costretto alla prima delle sue tante ripartenze: azzerando ogni cosa, ricominciando dalla semplicità solida della casa contadina, dalla ragionevolezza con cui il mondo rurale, da sempre, ha affrontato la casa e le sue suppellettili. In questo clima prendono vita il (poi) famoso Seggio, le case di Pescia e quella per la famiglia a Pistoia, cose tuttavia inosservate, allora incomprese nella sostanza del loro significato, avulse dal monumentalismo eclettico ancora attivo, sconnesse da uno spirito nuovo, transalpino di cui si stenta a capire il messaggio. Michelucci stesso non sembra dar troppo seguito a questa sua prima intuizione. Passato attraverso l'articolata esperienza di Roma, affronta la sua prima opera importante in patria, la Casa dell'Opera Na-

zionale Balilla, progettata insieme al più giovane ma assai introdotto Raffaello Fagnoni, nel 1928-29, che sarà pubblicata da Antonio Maraini, sulla prestigiosa "Architettura e Arti Decorative". Un'architettura che nella monumentalità austera dei prospetti sulla piazza San Francesco, inclina al Novecento, al neoclassicismo della scuola milanese ma anche a certe suggestioni barocche, come nella bella scala elicoidale che si svolge all'interno, riportate in auge dai recenti Arts déco e dal soggiorno romano. Suggestioni che in questi stessi anni ritroviamo nei mobili che Michelucci continua ad eseguire per la società "La Suppellettile" alla quale partecipa con Renzo Gori e Raffaello Melani. Né per lui comunque, né per l'impegno di altri, si hanno in città manifestazioni precoci di quel Razionalismo che s'è affacciato nell'area milanese e nella recente mostra di Roma. Anzi per tutti gli anni trenta, salvo sporadiche eccezioni come la villa dell'imprenditore Ambrogio, Pistoia sembra sottrarsi alla modernità, inclinata com'è ad una viscerale nostalgia della propria bellezza, a una raccolta dimensione, a una tradizione alta, ineccepibile per sapienza artigiana, altissima come nella modernità novecentista che Marino Marini sta per portare a Milano e nella Villa Reale a Monza, nella prima Isia italiana.

L'attaccamento ai luoghi, il senso di pacata nostalgia, intrinseco connotato di "una toscanità ariosa, che non esibisce alcun pavoneggiamento", come scrive Luzi, nemmeno quello di un compiaciuto funzionalismo, impediscono dunque modernità troppo accese. Una predisposizione che in senso negativo, accompagna il dibattito per la costruzione del Palazzo delle Regie Poste e Telegrafi, improba fatica di uno dei progettisti più interessanti del periodo tra le due guerre, ovvero Angiolo Mazzoni, architetto e ingegnere del Ministero delle Comunicazioni che con Costanzo Ciano è impegnato



La scala all'interno dell'Opera Nazionale Balilla a Pistoia, edificio realizzato su progetto di Raffaello Fagnoni e Giovanni Michelucci nel 1928-'29. Fotografia d'epoca pubblicata in Michelucci 2006

a dare moderno segno di sé e dello Stato fascista, anche in questa nuova Provincia della Toscana.

Il luogo scelto nel 1930 è tra i più visibili, all'angolo Nord-Est della piazza del Duomo, nell'area del cosiddetto Palazzaccio. Mazzoni tra il 1931 e il 1933, esegue più progetti, sia tradizionalisti, adattati al carattere medievale di Pistoia – Ferruccio Businari, suo diretto superiore nell'Ufficio del Ministero, ritiene la città poco disponibile ad accogliere soluzioni moderne – sia invece, agendo per contrasto, intonati al severo razionalismo che l'architetto ingegnere ha da poco proposto per il Fabbicato viaggiatori della Stazione di S.M. Novella. Privilegiando il primo dei due orientamenti, Mazzoni viene comunque attaccato sia dai tradizionalisti che dall'avanguardia: la polemica supera i confini locali, Lino Cappuccio da Milano e Antonio Marasco da Firenze, avanzano pe-

Pistoia, Loggia dei Mercanti e Cassa di Risparmio, cartolina, coll. P. Bresci

Pistoia, La Loggia di Raffaello Brizzi (1912) col nuovo Palazzo delle Poste e Telegrafi di Pistoia, costruito su progetto di Angiolo Mazzoni nel 1935-'37. Fotografia d'epoca. Coll. privata

Pistoia, Il palazzo delle Poste e Telegrafi, interno della sala per il pubblico, fotografia, coll. Mart, Mazz. S.L. 8/9

Pistoia, Il palazzo delle Poste e Telegrafi in una cartolina degli anni Cinquanta, coll. privata



santi ironie sul pasticcio eclettico-passatista del “grande architetto del Futurismo ufficiale”; pure Roberto Papini, sul “Corriere della Sera”, giudica negativamente sia il plastico esposto nella sala del Comune, sia il luogo scelto per il nuovo palazzo postale. S'affaccia allora l'ipotesi di una collocazione alternativa, la zona subito a Sud del gran palazzo della Cassa di Risparmio, tra una torre medievale superstite delle mura antiche e la graziosa loggia dei Mercanti che Raffaello Brizzi ha realizzato vent'anni prima, in fregio a via Roma. Anche in questo caso Mazzoni, stretto tra le pressioni del suo Ministero, ora guidato da Umberto Puppi- ni, l'Amministrazione comunale e vari pa- reri locali e non, elabora molte versioni di progetto e di queste più varianti, per ap- prociare infine a un ardito, non spregevole innesto tra la neorinascimentale loggia del Brizzi e i bicromi ricorsi in marmo bianco e verde serpentino del nuovo palazzo che, finalmente murato tra il 1935 e il '37, pro- pone negli interni una netta funzionalità

razionalista. Le modifiche apportate alla loggia, suscitano tuttavia ancora polemiche che, trovando eco nella solidarietà espres- sa a Brizzi (preside della fiorentina facoltà di Architettura) da Piacentini e da Giovan- noni, sembrano riaprire un'ennesima volta la questione. Che sarà risolta dalle bombe del 1944 e, dopo una sorta di confessione- pentimento di Mazzoni in procinto d'essere epurato a Bogotà, e dopo un tentativo di resuscitare la loggia, dalla mediocrissima ricostruzione degli anni Cinquanta. Assai meno contrastato, almeno nel mo- mento della loro realizzazione, il percorso di altre due opere contemporanee dell'ar- chitetto-ingegnere, nell'area pistoiese. La palazzina delle Poste all'Abetone è opera tanto moderna da essere subito presentata dalla rivista “Sant'Elia” ma anche inadatta, come quasi subito risulterà, alle severe con- dizioni climatiche del valico appenninico. Quasi a compensare le difficoltà incontra- te nel capoluogo, la palazzina approvata nel settembre del 1933, è subito appaltata

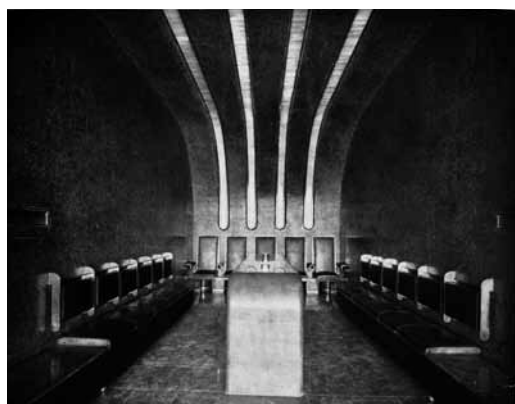


La palazzina delle Poste e Telegrafi all'Abetone realizzata su progetto di Mazzoni nel 1933-34. L'interno della sala per il pubblico. Fotografie d'epoca. Coll. Mart, Mazz. B. 36, fasc. I/22 e I/20

all'impresa Nebbiosi di Roma per circa mezzo milione, ultimata al rustico nel maggio e, attentamente seguita dal progettista in tutti i suoi interni e nei colori che ne accentuavano la modernità, viene inaugurata nel luglio dello stesso 1934. Presto emergono tuttavia le difficoltà del tetto piano che aggetta con uno sbalzo pronunciato, dell'intonaco "terranova" in color "rosso garage" (cromie accese che Mazzoni viene ora sperimentando nella sua celebre 'cittadella' coloniale al Calambrone e in altri edifici postali), delle grandi superfici in ferro-finestra e in vetro-cemento, delle scale non sufficientemente protette dalla neve. Difficoltà che negli archivi restituiscono più proposte di modifica della ricevitoria, con rustiche ingabbature in legno o in pietra, con tetto a falde pendenti e con altre azioni "smodernizzanti" che lo stesso Mazzoni è costretto a mettere in progetto. Anche in questo caso interviene la guerra cui si aggiunge la radicale trasformazione del 1950-52.

L'unica superstite, o quasi, delle creazioni mazzoniane nel Pistoiese è anche la più importante. Miracolosamente sottratta alla furia delle polemiche prima e ai disastri della guerra poi, la stazione ferroviaria di Montecatini Terme-Monsummano, si accredita tra le architetture più importanti del Razionalismo toscano e italiano. Da almeno mezzo secolo, nella città termale, si lamentava

l'insufficienza della vecchia stazione: intervenuto nel 1925 lo stesso ministro Ciano, discusso un piano regolatore e scelta finalmente a Mezzomiglio, lungo la strada provinciale per Pistoia, la nuova localizzazione, nel 1933 si era concretamente avviata la pratica. Il dibattito che fa seguito ai diversi progetti predisposti da Mazzoni dal '33 al '36, segue un iter interno di graduale messa a punto, fino all'appalto assegnato all'impresa Saverio Parisi (reduce dal cantiere dello stadio di Torino), nel novembre del 1936 e all'inaugurazione, dopo otto mesi, nell'agosto dell'anno successivo. Da subito incentrato sull'emergere dell'alta lama della torre-faro e sul contrasto con l'andamento orizzontale delle fasce scure, sottili di porfido, alternate al travertino di Monsummano, il fabbricato viaggiatori, con una grande fontana a tre vasche foderate di tessere azzurre, si protende verso la piazza (oggi modificata con nuova viabilità) che viene arredata con gli originalissimi lampioni in calcestruzzo armato e mosaico. Com'è sottolineato dalla letteratura d'epoca e attuale, in particolare dal recente catalogo, *Angiolo Mazzoni in Toscana*, i talenti di questa stazione ferroviaria sono moltissimi. Intanto quello di una lusinghiera (ma ormai anche tipicamente mazzoniana) valorizzazione delle pietre naturali: il travertino di Monsummano, appunto, o il porfido violaceo delle cave di Predazzo in



A. Mazzoni, Stazione di Montecatini Terme-Monsummano, fotografia d'epoca. Coll. Mart, Mazz. S.L. 10/3

Stazione di Montecatini, Sala d'aspetto di 1ª classe, foto d'epoca da G. Canesi, A. Cassi Ramelli, *Architetture luminose e apparecchi per illuminazione*, Milano, Hoepli, 1941, 2ª edizione

Stazione di Montecatini, Atrio arrivi e partenze. Fotografia d'epoca. Coll. Mart, Mazz. S.L. 40/5



Trentino, “che ha il luccicare basso dell'acciaio brunito e che bisogna avvicinare e toccare, per assicurarsi che non sia metallo”; la monzonite o il granito rosa. Contano poi le differenziate lavorazioni, dalla lucidatura, al bugnato grezzo come quello della pietra locale delle cave di Maona, usato nel blocco degli alloggi, nella centrale termica e nella sua ciminiera, là dove inserti di porfido richiamano il vicino Fabbricato Viaggiatori, e ancora nella base del separato corpo cilindrico del Rifornitore dinamicamente avvolto dalla scala. Pari attenzione è rivolta ai tessuti ceramici e alle superfici a mosaico, nel ristorante, nelle sale d'aspetto, in quelle del telegrafo e del capostazione, come alla scelta delle varie essenze lignee e al funzionalissimo disegno degli arredi. La luce artificiale è usata qui, e del resto in molti altri interni di questo progettista, quale vero e proprio elemento costruttivo, come nella sala d'aspetto di prima classe, col suo fulgido intradosso musivo rosso cupo (nella forma aerodinamica, evoca la sagoma di una Littorina), sottolineato da quattro fasce luminose incassate nell'intradosso. Policromie ardite, preziosità di superfici vitree, uso sapiente dei metalli, specialmente delle leghe di bronzo-alluminio che si sperimentano in questi anni, e una sbrigativa cordialità di tono nelle sedute, nei banconi, negli scrivipiedi, nelle vetrine per la propaganda turistica, negli orologi, come nei già ricordati lampioni del piazzale, con eleganza conciliano futurismo e razionalismo, modernità e autarchia.

A differenza degli altri contributi di Mazzoni in zona, la stazione di Montecatini ancora esiste. Sono stati tuttavia manomessi molti dei suoi ambienti interni e molti di quegli arredi che le fotografie, conservate con l'archivio dell'architetto, al Mart di Rovereto e la letteratura d'epoca, bene documentano. Un ripristino filologico di questi ambienti, potrebbe costituire non solo un omaggio ad

una delle figure più interessanti del periodo tra le due guerre, ma anche accompagnare la valorizzazione del monumento forse più importante della prima metà del Novecento nel Pistoiese, oltretutto, naturalmente, un'occasione raffinata di lavoro nell'ambito del cosiddetto restauro del moderno, con quelle industrie, con quelle competenze che certo non mancano in questo territorio. Una affermazione di valore che forse non tutti potranno immediatamente condividere, ma che difficilmente può essere smentita. Cessate infatti le riserve sull'architettura del ventennio, separato il dramma del fascismo dalla oggettiva qualità di molte opere pubbliche prodotte in quegli anni, il restauro e la valorizzazione del nostro Novecento si profilano quale evidente opportunità.

Con ben altra ampiezza ed evidenza di opere, si presentano gli anni della Ricostruzione, soprattutto per via di Michelucci, ora nel pieno della sua maturità e attivo con una serie di opere ecclesiastiche e civili, che dal 1945, appunto, alla metà degli anni Sessanta, coprono l'intero periodo assegnato a questa fase della vita italiana. Nella prima metà del secolo, il maestro pistoiese non è stato certamente inattivo in patria, ma ha maturato fuori il suo credito maggiore: col Gruppo Toscano nel Fabbricato Viaggiatori di S.M. Novella, prima di tutto, e dalla Città Universitaria a Roma, dalla Versilia ad Arezzo e ancora da Firenze e a Roma, s'è lasciato dietro opere e progetti importanti. Se come s'è detto, ai suoi esordi ha costruito varie cose in città e nei dintorni, Pistoia non gli ha offerto troppe occasioni. Né la Casa del Balilla che aveva dovuto condividere, né la vittoria, con Eugenio Fuselli e Alfio Susini nel concorso per il Piano Regolatore del 1934 – da collocare, nel quadro di una “propaganda urbanistica”, tra le velleità del fascismo – avevano davvero segnato la sua

presenza. Non così invece dopo la guerra, la quale ha lasciato nella città toscana rovine di pietre, di industrie e di coscienze, ma ha suscitato subito anche una condivisa volontà di reagire, chiamando a raccolta le migliori energie.

Il più autorevole degli architetti toscani del Novecento, contribuisce con architetture nelle quali, al tormentato e spesso impervio percorso realizzativo, corrispondono sempre contenuti etici, nessi sociali e territoriali di convincente densità. A partire dalla chiesa dei Santi Pietro e Gerolamo sulla collina di Pontelungo, comunemente detta di Collina, messa in progetto subito nel '46, quale programmatico segno di rinascita. Si tratta di una delle periodiche ripartenze del maestro: il rapporto col luogo, con le propaggini del ‘suo’ Appennino, le controversie sull'esatta collocazione della piccola chiesa e l'eterna lezione della casa contadina – forse riprendendo il filo di un dibattito su mediterraneità e ruralità che con la Triennale del '36, con Pagano, con gli studi di Biasutti, non s'era interrotto – si risolve in una prosa tipicamente neorealista, assolutamente sintonizzata col dopoguerra. Perfino, come scriverà lui stesso, con una sorta di espiazione rispetto al recente passato, al suo ruolo di “architetto di regime” (la Città universitaria, la Palazzina Reale della Stazione o i progetti per l'E42, non erano poi così lontani). Un ruolo che non ha comportato un processo, né un grottesco confino in Sudamerica come quello inflitto a Mazzoni, ma comunque una ‘colpa’ dalla quale sente di doversi riscattare. Così la pazienza di quel dibattito, la miseria di uno stanziamento derivato dai soli danni di guerra (solo 15 milioni, ovvero tremila lire al metro cubo, come sottolinea Zevi) e la dignità del concepimento di una chiesa quale “casa di tutti”; di una costruzione fatta anche con i superstiti conci di alberese, amorosamente ricuciti nel filaretto dei fianchi, con poche parti in calcestruzzo.



Stazione di Montecatini, Rifornitore, Centrale termica e fabbricato alloggi, Fotografia d'epoca. Coll. Mart, Mazz. S.L. 10/11



E la bravura dell'architetto che emerge dalla congruità di quei volumi, dal particolare di questa o quella soluzione formale, dai contrasti creati dalla luce del giorno sull'intonaco dell'interno cui si aggiunge, coerente e minimale, il contributo di Bugiani, coi soggetti della simbologia evangelica, dipinti nei riquadri sopra l'altare.

Un sentire neorealista, se pure diversamente declinato, pervade il secondo capodopera pistoiese di questi anni, ossia la chiesa delle Sante Maria e Tecla alla Vergine, messa in progetto nel '47, ma finita e consacrata sei anni dopo. Anche qui si tratta di una ricostruzione: le bombe del 18 gennaio 1944 destinate alla ferrovia, avevano colpito la chiesa che si trovava vicino allo scalo merci. Si decide di ricostruire in un lotto più esterno, presso il cimitero della Vergine, che già destinato ad orti e vivai, va ora assumendo qualche carattere industriale. Se lo spirito del tempo e l'economia del dopoguerra determinano un programmatico riferimento agli ordini mendicanti, e alla chiesa di San Domenico in particolare – come scrive l'ingegnere Alessandro Giuntoli, presente



anche in questo cantiere, nella relazione di accompagnamento – il paesaggio industriale circostante influenza Michelucci che in questi medesimi anni, nella ricerca di stimoli e motivi ispirativi, si interessa di fabbriche, di ciminiere e frequentemente fotografa la loro muta espressività, confrontando trame di pareti e aggregazioni libere di volumi. Realistiche verità struttive che sicuramente influenzano il progetto della Vergine nella sobrietà delle pareti laterizie nervate da paraste all'esterno e all'interno, nel basamento, come nelle capriate cementizie che sono lasciate a vista e che, come nelle chiese antiche, contribuiscono alla solidità della scatola muraria. L'inedito look da opificio, è subito notato dalla Pontificia Commissione di Arte Sacra la quale finisce con lo sposare la causa, pur richiedendo una maggiore dimensione della chiesa (allungata di otto metri), e interferendo con le soluzioni proposte per la facciata e per le cappelle dei battesimi e

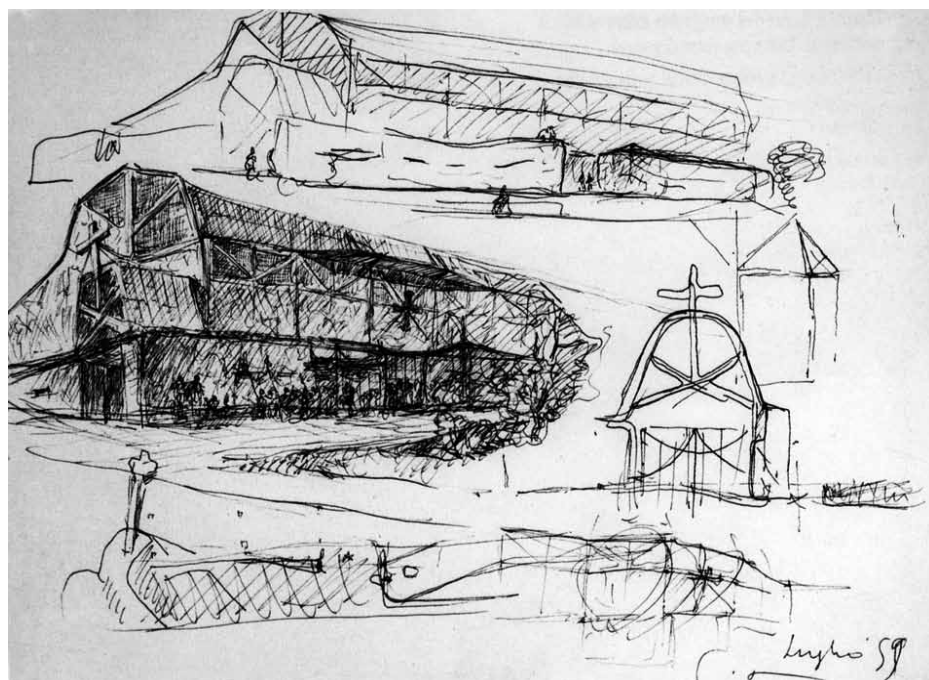
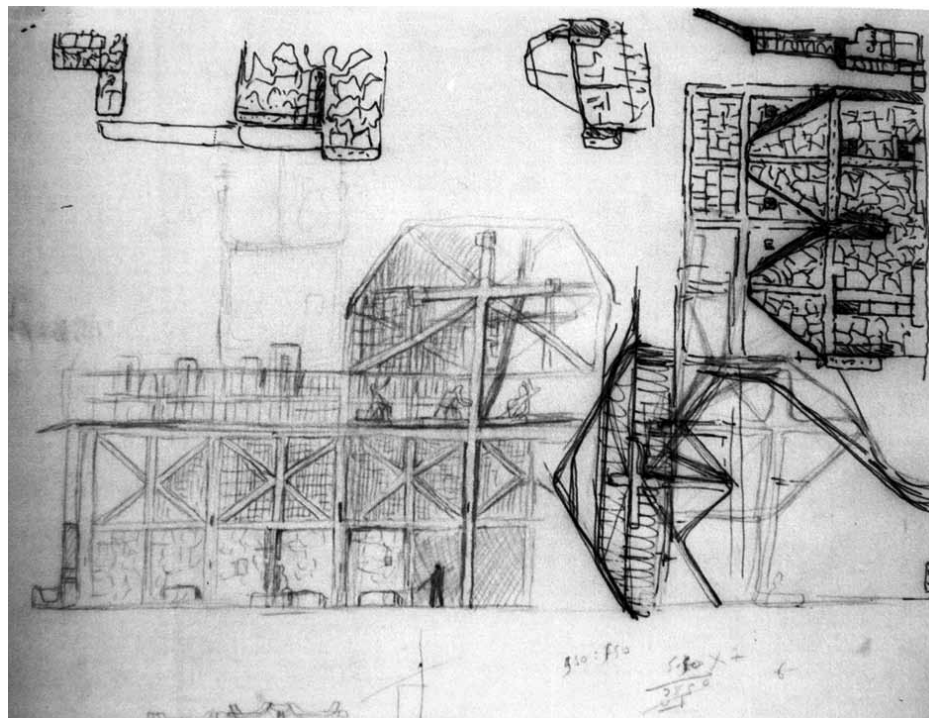
Pistoia, Chiesa della Vergine, cartolina anni Sessanta, coll. P. Bresci

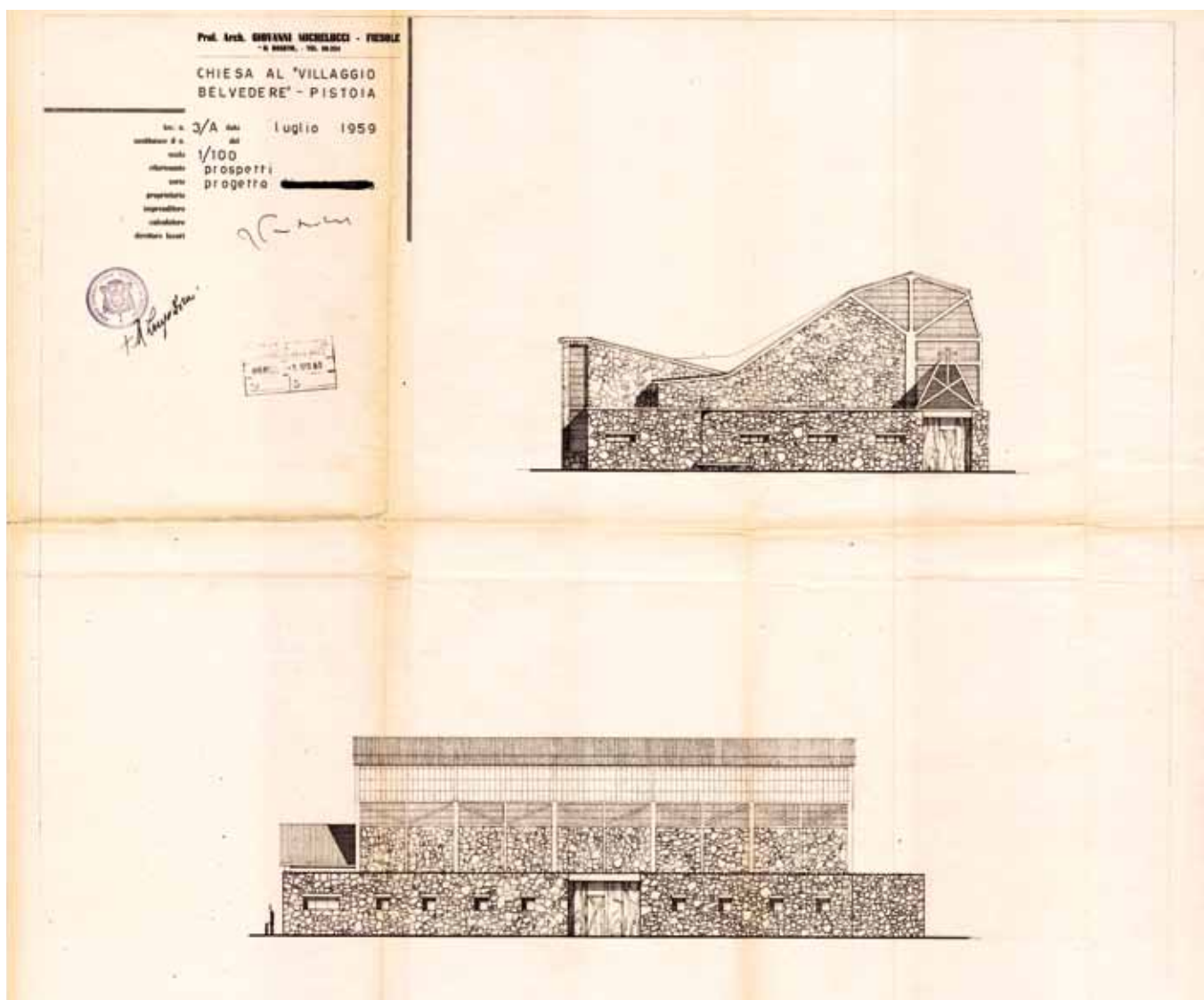
G. Michelucci, disegno di progetto per la chiesa delle Sante Maria e Tecla alla Vergine a Pistoia, c. 1949. Fondazione Michelucci, Fiesole n. 2105



Il Mercato dei Fiori a Pescia, realizzato in base al progetto del gruppo Quadrifoglio (E. Brizzi, G.G. Gori, E. Gori, L. Ricci, L. Savioli) nel 1948-51. Fotografia dello Studio Barsotti, Biblioteca della Scuola di Architettura, Firenze

G. Michelucci, Chiesa del Cuore Immacolato di Maria nel villaggio di Belvedere a Pistoia, studio di sezione e prospetto; veduta prospettica, c. 1959. Comune di Pistoia, Centro di Documentazione Giovanni Michelucci, Pistoia, n. 47 e n. 864 (disegni pubblicati in *G. M. disegni 1935-1964*, 2002)



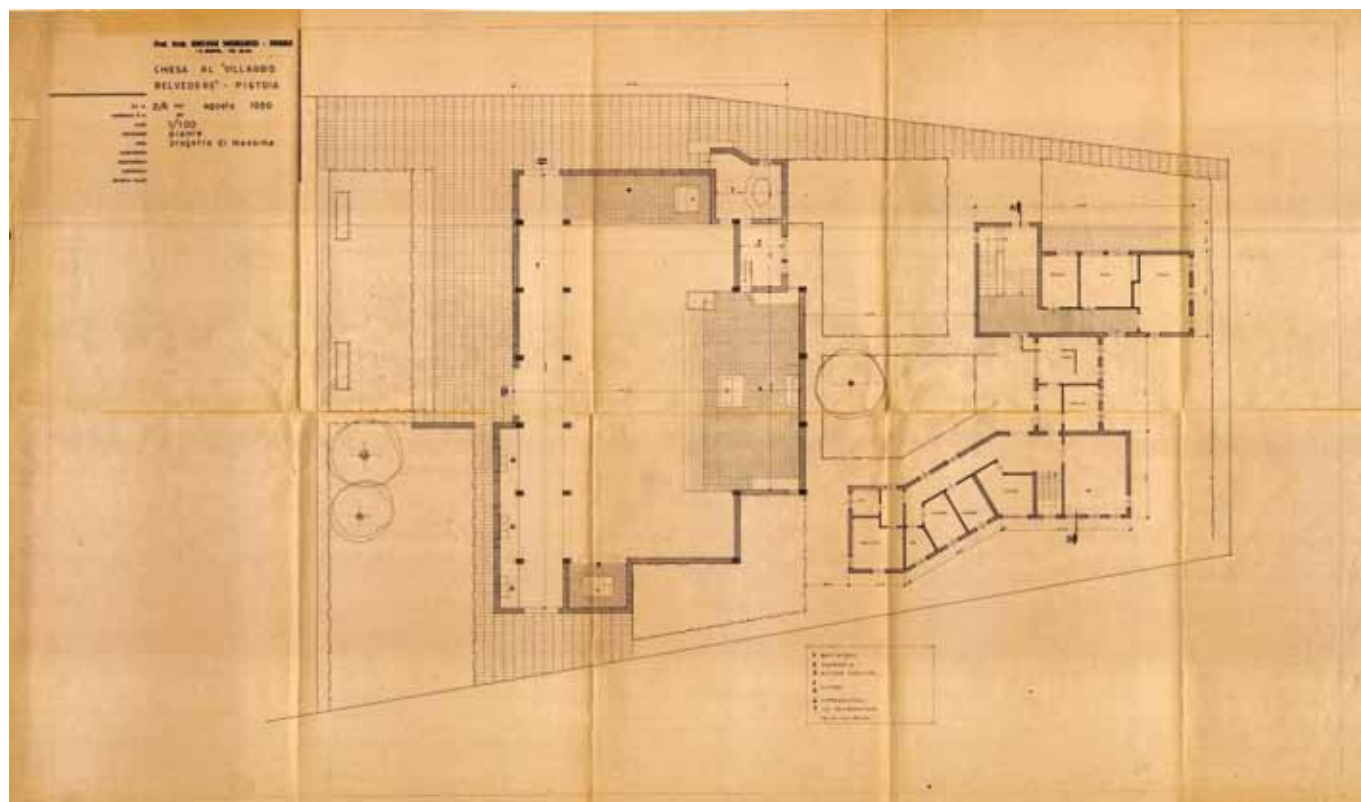


dei matrimoni ai fianchi dell'ingresso. In un percorso progettuale che si articola appunto fino ai primi anni Cinquanta, nelle varie soluzioni immaginate per l'ingresso, per il campanile, per il basamento e in quelle poi attuate, si leggono antigriziose soluzioni da fabbrica, ma anche traspaiono sedimentati e colti rimandi all'architettura europea, a Plečnik, ad esempio.

Nella Ricostruzione, in questa fascia pedemontana così densa di suggestioni, c'è un

altro fondamentale pezzo che merita d'essere aggiunto ai due sunnominati di Michelucci e che può essere a sua volta incluso tra le architetture capaci di suggestionare lo stesso maestro. Il Mercato dei fiori a Pescia, è opera presente in molte storie dell'architettura italiana del Novecento: volta arditamente gonfiata a coprire lo spazio di una piazza-mercato, sorretta da contrafforti sottili ma sufficienti a contrastare l'enormità della spinta, cui è stata giustamente attribui-

Chiesa del Cuore Immacolato di
Maria, disegni esecutivi, prospetti.
Fondazione Michelucci Fiesole



ita una essenzialità brunelleschiana. Frutto di una collaborazione inedita dei migliori tra i giovani progettisti dell'ambiente fiorentino, miracolosamente coesi nel gruppo denominato "Quadrifoglio" (Emilio Brizzi, Giuseppe Giorgio Gori ed Enzo Gori, Leonardo Ricci e Leonardo Savioli), i quali danno vita, come potrà notare Ernesto Nathan Rogers, ad "una creazione architettonica nobilissima, limpida, ariosa [...] che genera una vibrazione lunga d'aria e di luce". Sintesi ariosa, appunto, di una semplicità efficace e tutta toscana, che giustamente viene annoverata tra i monumenti della rinascita post-bellica nazionale. Sono allievi, questi giovani, di Michelucci che da poco ha lasciato la facoltà di Architettura a Firenze dove sente di aver esaurito il suo contributo, per trasferirsi al di là dell'Appennino, nella facoltà di Ingegneria a Bologna. Anche Michelucci,

con Emilio Isotta e Renzo Sansoni, aveva partecipato al concorso di Pescia e non sapremmo dire se da quella vela gonfiante con la quale i suoi allievi erano risultati vincitori, il maestro possa aver tratto ispirazione in ordine al tema della tenda che tanta parte avrà nelle opere successive a questa data. Pergole, velari, volte candide e luminose, da tempo risiedevano nell'immaginario mediterraneo, autori come Libera o Capponi, ne avevano tratto spunti tipologici e formali. Nella bellissima chiesa del Cuore Immacolato di Maria che Michelucci progetta nella primavera-estate del 1959, per il villaggio di Belvedere (un nuovo insediamento residenziale Ina Casa e Iacp, ora realizzato su progetto di Savioli), il tema del velario, esplicito riferimento alla antica tenda santuario ebraica, è assolutamente decisivo per definire una spazialità già permeata dalle an-

Chiesa del Cuore Immacolato di Maria, disegni esecutivi, pianta. Fondazione Michelucci Fiesole

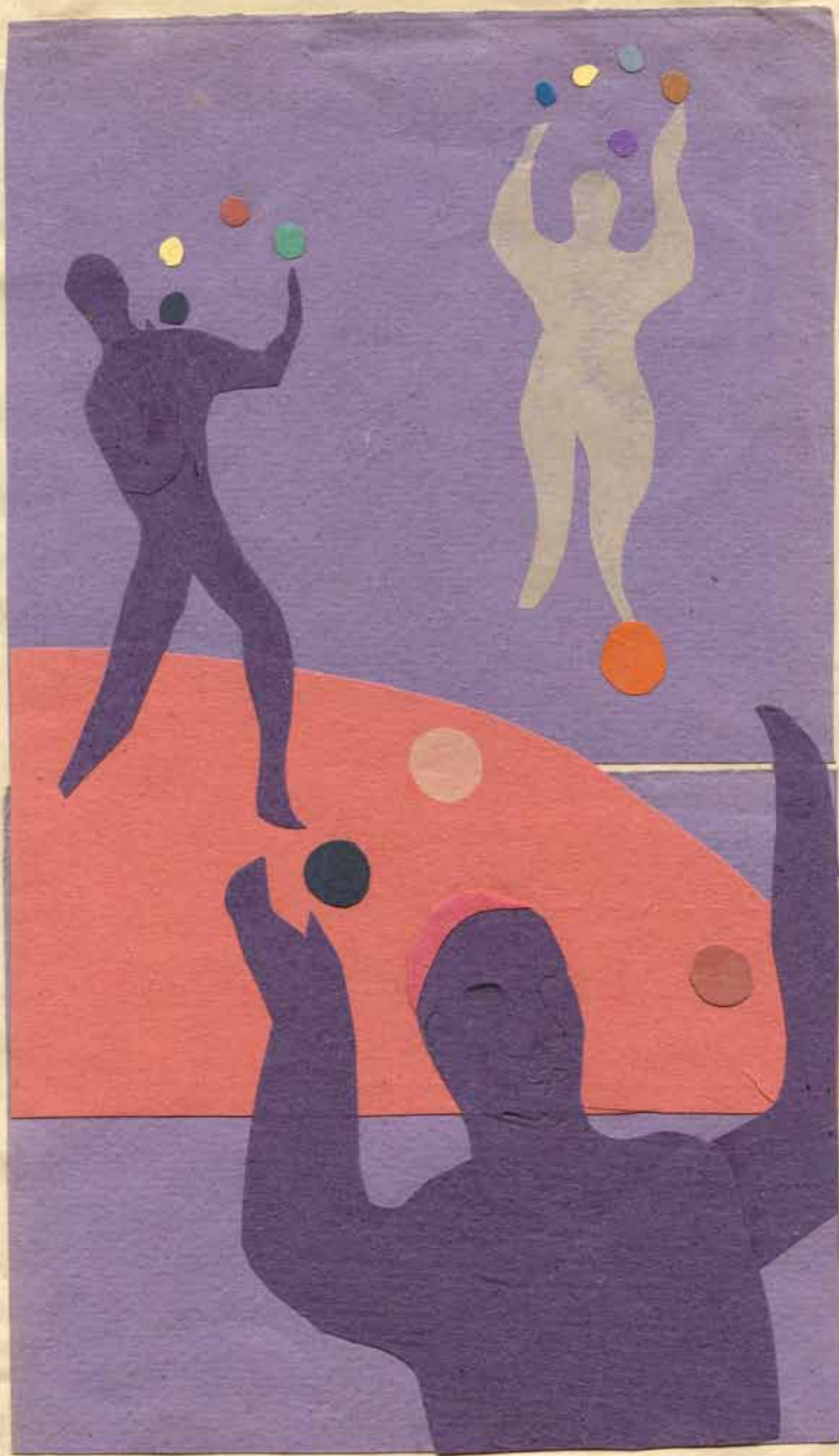
cora non ufficializzate regole “comunitarie” del Concilio: un’aula assembleare rettangolare, alla quale si accede sia di fronte, in asse con l’altare, sia dai due ingressi feriali sulle testate. Specie da questi ultimi, si apre alla vista una galleria, una strada urbana sopra alla quale l’intradosso leggero della volta, filtrata dalla sequenza dei pilastri arborei, individua non solo una via crucis ma anche l’aula-piazza del Belvedere che inaspettatamente, alla sinistra, svela l’altare di pochissimo sollevato rispetto alla quota di questa casa comune. Quest’opera è generalmente considerata propedeutica al San Giovanni Battista dell’autostrada; complice, al solito, una stretta economia che contribuisce all’asciutta semplificazione dell’impianto, le scadenze stringenti e, appunto, la felicità di un tempo breve nel quale si susseguono i disegni; complice la competenza dell’ingegnere Natale Rauty che guida il cantiere della SFELS, il Cuore Immacolato di Maria si accredita come una delle chiese preconciari più interessanti e convincenti, nonché come passaggio basilare nella progettualità del maestro pistoiese. A considerarla in certe inquadrature, è ancora una fabbrica, ancora un capannone pervaso da uno spirito proletario, adatto al tessuto sociale delle residenze circostanti, strutturato con una tettonica elementare che si diparte dal segno della croce, impressa più volte, con forza negli schizzi di progetto: da questi si originano utilitari telai in calcestruzzo, che saranno nobilitati da sodi murari in *opus incertum* d’alberese e, sopra, da quella tenda leggera tesa sul giro dei pilastri.

Archiviata la chiesa della Vergine, il maestro passato di recente dalle suggestioni della chiesa di Larderello, “canestra fiorita” di virtuose, perrettiane trame cementizie, è approdato a questa sacra tenda galleria e alla sintesi perfino sbarazzina di quei quattro pilastri ad albero che per la prima volta si affacciano nel suo lessico. Fin troppo facile



il rimando alle affabulazioni del patriarca dell’architettura toscana, alle passeggiate nei boschi dell’Appennino, alle forme arboree, ai nodosi ulivi coi quali si identifica e dai quali frequentemente si diramano le opere successive. A meno del clamoroso precedente dei modelli per la Sagrati di Gaudì (se non si vuole addirittura scomodare il mito dell’origine lignea dell’architettura e degli ordini architettonici), il pilastro albero stava nelle suggestioni organico-espressionistiche di quegli anni, sperimentato contemporaneamente da Leonardo Ricci nella fabbrica Goti a Campi Bisenzio, e qui fatto oggetto di una ricerca compositiva assai sofisticata, e dallo stesso Michelucci adottato ancora nel Gambero Rosso di Collodi, nella Chiesa dell’Autostrada, nel Palazzo delle Poste in Santa Croce e via di seguito, fino addirittura alle opere postume come il Giardino degli Incontri nel carcere di Sollicciano. Qui al Belvedere l’idea, la stupefatta nudità di quei rami declinati a ventaglio, con la trama dei casseri trasposti nell’utilità del calcestruzzo, hanno però una forza primigenia e coerente con la causa di una tenda sacra eretta per essere davvero casa di tutti.

Chiesa del Cuore Immacolato di Maria, fotografia



Siliano Simoncini

Le sorprese dell'inedito

Nell'improvvisa perdita di ricordi, dei nomi,
dei volti, delle forme conosciute, tutto sembra accadere
e consumarsi come una superficie vuota, tra simulazione,
citazione, linguaggio nel linguaggio.

Ugo Morelli, *Il senso del dono*

Premessa.

Può accadere, e accade, che personaggi, opere e vissuto, un tempo conosciuti e anche noti, seppure alla ristretta cerchia degli addetti ai lavori, siano dimenticati. Quando ciò si verifica, ci pensano gli storici a recuperare dall'ignoto la "consistenza" di chi, di fatto, più non l'aveva. Il risultato dei loro studi fa riaffiorare il tessuto di esistenze significative oppure, per giustizia filologica, di "attori" meno importanti e qualificati, ma ugualmente partecipi del loro tempo e testimoni, con le loro opere, di una contestualità che altrimenti – senza indagare l'insieme dei fatti – sarebbe più difficile ricostruire. Grazie al lavoro scientifico di queste emerse personalità, oggi abbiamo lo scibile a disposizione e quindi, riguardo alla cultura in senso lato, coloro che hanno lasciato una traccia del proprio percorso creativo sono, per l'appunto, *storicizzati*.

Con il succedersi delle generazioni, dei mutamenti socio-culturali, delle innovazioni tecnologiche, delle trasformazioni politico-economiche, si verifica, e c'è corrispondenza con la legge darwiniana, un'evoluzione che scaturisce dal complesso *aut-aut* imposto dallo stesso conflitto d'idee e dalle applicazioni che su di esse si vengono a configurare. Sulla scorta di questa *realistica* concezione tutto quanto è passato, ovvia-

mente, non è sempre presente. Vive in settori d'interesse molto ampi, oppure, è presente in quelle "nicchie" culturali delegate a operare per chi – intenzionalmente o meno – è nel Sistema o se ne sta al di fuori. In questo senso, dunque, gli episodi culturali sono soggetti alle conseguenze delle "leggi non scritte" che disegnano la sinusoide temporale di quanto è al momento emergente o è nascosto. Le ragioni sono molteplici – com'è già stato fatto presente – ma riferendosi all'ambito dell'espressione creativa, non si può fare a meno di menzionare il mercato dell'arte, dell'editoria e, in particolare, di quell'evoluzione linguistico-comunicativa settoriale che, soggetta alla propulsione del mutamento e del nuovo, continuamente, attraverso la ricerca e la sperimentazione, si genera o autorigenera.

Di fatto, per gli artisti e per le loro opere, tutto questo comporta l'esistere nel *presente* a periodi, per poi essere di nuovo "messi a tacere" nel libro della storia che di tempo ha solo il *passato*. Questo avviene anche a livelli diversi. Si tratti della cultura mondiale, nazionale o locale, è indifferente, perché quanto detto, pur con coefficienti esponenziali differenti, inequivocabilmente, vale comunque.

Questa premessa era necessaria per introdurre all'argomento che riguarda il mio contributo. Si tratta di una sintetica rico-

Nella pagina a fronte

Donatella Giuntoli, *Il circo (giocolieri)*,
anni '50, silhouette a collage,
cm 25x14,6 coll. Mario Lucarelli

gnizione su alcuni episodi operativi riferiti a quattro personalità pistoiesi, impegnate nell'ambito dell'arte e di una, del collezionismo. Quanto sarà descritto e argomentato, riguarda gli esiti di esperienze legate a un particolare periodo della loro vita esistenziale e artistica. Per questi prescelti, il lavoro selezionato conferma che quanto esposto nella premessa ha riguardato anche la vicenda creativa di ognuno. Vicenda, seppure vissuta nel convincimento di un processo creativo autonomo e singolare cui è stata dedicata la propria vocazione – senza tradire i presupposti basilari di ogni singola poetica o passione per l'arte – che è, però, rimasta legata all'ambito locale dei soli interessati, anche se il riscontro di critica e di pubblico a livello nazionale e internazionale, per qualcuno di loro non è certo mancato.

Quali sono le *sorprese* che intendo riportare alla luce?

L'infanzia in silhouette – collage di **Donatella Giuntoli**

Le stele dipinte – di **Franco Bovani**

A rebours – vetrate artistiche di **Umberto Boscioni** realizzate per l'Area Blu di via Santa Maria Maggiore (sede didattico-creativa del Comune di Pistoia, per la Scuola materna) *Schreber* (Sigmund Freud – Casi clinici 6 – Il Presidente Schreber) e *Solo*. Libri fotografici di **Gianfranco Chiavacci**

Giocattoli d'artista – collezione di **Paolo e Gabriella**

Intendo spiegare meglio perché considero (o lo siano) degli *inediti* le opere elencate. Le silhouette di **Donatella Giuntoli** (1941-2005), sono collage che l'artista ha realizzato nell'età preadolescenziale (di preciso non conosco le date ma penso quando lei aveva 10-12 anni) e che ha fatto vedere soltanto a una ristretta cerchia di amici. Opere, tantomeno mai esposte poiché Donatella era più conosciuta come esperta di jazz, fumet-

to disneyano (penso agli scritti come *Jazz al femminile* e sul personaggio di *Topolino*, purtroppo ancora inediti, che ho avuto il privilegio di leggere quando lei era in vita) e, in particolare, di critica d'arte: il suo libro *Fernando Melani. Un'esperienza bio-artistica* edito nel 2010 fa testo a riguardo. Anche se gli interessati a tale cultura, e gli artisti stessi, sapevano della sua attività creativa, lei è sempre stata schiva a esporsi in prima persona e a entrare nell'agone tipico del sistema dell'arte. Fase, che ogni giovane "pretendente" al riconoscimento del ruolo, ed eventualmente al successo, deve in ogni modo accettarne convenzioni e "regole". E quindi, così come non sono molti oggi a conoscerne l'interessante lavoro artistico – una versione molto personale del concettualismo – ancora meno sono coloro che conoscono i suoi collage.

Franco Bovani (1949-1988) è stato un artista che negli anni '70-'80 ha ottenuto riconoscimenti a livello internazionale in quanto, grazie alle sue qualità artistiche, Renato Cardazzo, direttore della galleria del Naviglio di Milano, gli offre un contratto foriero di promesse e quindi, come pittore di galleria, ha esposto e presentato sue opere alle più importanti Fiere Internazionali d'Arte e manifestazioni come la Biennale di Venezia. Purtroppo, scomparso prematuramente, Franco non ha potuto usufruire delle proficue conseguenze che gli avrebbe offerto il futuro di artista, visto che, così giovane, aveva ottenuto meriti tanto importanti. Oggi, dopo l'ultima mostra retrospettiva presentata in due sedi: Pistoia, Sale Affrescate del Palazzo Comunale, Prato, ex Conservatorio di Santa Caterina, ottobre-novembre 1996 (il sottoscritto è stato uno dei curatori) Bovani si è "dileguato" come personaggio conosciuto, non soltanto a Pistoia, ma anche altrove. Il motivo? Non avendo rinnovato il contratto con Cardazzo, poiché iniziò a gestire la propria attivi-



Franco Bovani, *Notte d'estate*, 1984, stele ondulata, pigmenti naturali e cera su struttura tamburata, cm 200x50x40, coll. privata

Umberto Buscioni, *Il giorno e la sera À Rebours*, 2002, particolare, vetrata artistica, vetri colorati legati con filo di piombo, base cm 110, altezza al culmine cm 160, Area Blu via Santa Maria Maggiore, Pistoia

tà autonomamente – allora, molti autori di fama potevano permetterselo – con la sua morte, di fatto, si concluse anche l'avventura ufficiale dell'artista Franco Bovani. Per fortuna, grazie a internet, al momento, il suo nome, le sue vicende e diverse opere, sono presenti su siti commerciali e profili personali, a lui dedicati.

Per **Umberto Buscioni** (1931) il caso dell'*Inedito* è diverso. Lui sta ancora vivendo del proprio successo professionale e continua a interessare critica e pubblico con quanto produce a livello pittorico. Quadri, anche quelli attuali, sempre all'altezza delle sue impareggiabili capacità stilistico-espressive che riesce a rendere tangibili quando, di fronte al cavalletto, mette l'ultima pennellata sulla tela. Che cosa riguarda allora quanto è sconosciuto e realizzato dal nostro artista? Si tratta di due vetrate a piombo eseguite nel 2001-2002 per l'Area Blu di via Santa Maria Maggiore (sede didattico-

creativa per la scuola materna del Comune di Pistoia). Nella nostra città, di Umberto, la Chiesa di San Paolo presenta altre cinque vetrate. Quella con la Conversione di San Paolo (nell'abside) e le altre (nelle monofore di destra e di sinistra della navata) che rappresentano i quattro fiori sacri ascrivibili all'iconografia della Madonna e precisamente: *Aquilegia* – attributo della Santità di Maria. *Rosa* – allusione alla natura Immacolata di Maria. *Iris* – associato all'iconografia dell'Immacolata concezione. *Giglio* – simbolo di purezza e compare nell'iconografia Mariana. Ebbene, essendo la chiesa assai frequentata e posta in città, chi è che non ha visto, almeno una volta, queste opere di Buscioni? Sicuramente molti. Al contrario, invece, chi è che conosce oggi o sa, a distanza dall'inaugurazione avvenuta nel 2002, che in via Santa Maria Maggiore – luogo distante dal centro e destinato a un'attività didattica, quindi poco frequentabile – si trovano

Luigi Ontani, *Chiave pennello e tavolo*, 2000, legno dipinto, cm 20 (le opere riprodotte da pag. 32 a pag. 39 sono di collezione privata)

Luigi Ontani, autenticazione per l'opera *GrilloDantePoliglotta*, 1988/2000, verso di fotografia, cm 21x15

Luigi Ontani, *Glifo*, *distintivo Tarocco DantePinocchio* della propria identità artistica, 2000, inchiostro dorato su cartoncino magenta, cm 21x20



due sue vetrate dedicate al tema *A rebours*? Gli amici e pochi altri.

Gianfranco Chiavacci (1936-2011) è stato un personaggio che per tutta la sua vita artistica si è dedicato alla ricerca. Uno “scienziato” della creatività capace di sondare i settori più complessi dell’espressione visiva con soluzioni che, muovendo da leggi matematiche e geometriche, l’artista è stato capace di condurre a livelli “poetici” elevati. Esito questo, che certo – come Fernando Melani – guardava con sospetto però, *malgré lui*, in virtù dell’aura sempre in “agguato” quando si tratti di vera arte, la “poesia”, eccome se è presente nelle sue opere. Gianfranco, noto quando era in vita soltanto a una certa frangia degli interessati al settore e agli amici, oggi, grazie alla feroce volontà del figlio Carlo, coadiuvato dal gallerista Piergiorgio Fornello, con la sua opera – prima fotografica e adesso anche pittorica – e quindi il suo nome, ha preso a circolare nei luoghi deputati e ufficiali del sistema dell’arte, ottenendo un interesse positivo di critica e di pubblico come mai era accaduto. Dal suo archivio, meticolosamente registrato dallo stesso artista, sono “riemerse” opere d’insospettabile qualità sperimentale e d’indubbio valore innovativo (l’analisi sistematica e gli esiti tramite l’uso anticonvenzionale del mezzo fotografico, per esempio) e sono certo che ancora, altre sorprese, riserverà il lavoro che il figlio Carlo sta facendo, “mettendo alla luce” quanto ancora d’ignoto e sotterraneo esiste nell’archivio. Per quanto si riferisce a quello che vado esaminando con il presente saggio, riguarda un’esperienza personale vissuta verso la fine degli anni ’70. Gianfranco mi fece vedere un libro fotografico (del 1977) dedicato al personaggio *Schreber* (Sigmund Freud, Casi clinici 6, *Il Presidente Schreber*); parlando di questo episodio con il figlio Carlo e confidandogli il mio intento di scrivere un testo su quest’opera del padre, gentilmente mi ha

concesso il piacere di vederla. Dopo tanto tempo è stata una emozione forte, però c’è di più; Carlo mi ha informato che qualche anno dopo, nel 1979, Gianfranco ebbe una crisi depressiva e in quell’occasione realizzò un nuovo libro fotografico intitolato *Solo*. Avutolo a disposizione, ho potuto apprezzarne la qualità e il significato, così, riscontrandone la sintonia con il precedente ho preso la decisione di argomentare su entrambi. Due *inediti* quindi, “riemersi” dal passato grazie a un ricordo e all’opportunità concessami dal destino.

Per quanto attiene ai *Giocattoli d’artista* – collezione di **Paolo e Gabriella**, si tratta di un nucleo di opere realizzate da artisti contemporanei: **Joe Tilson** (1928), **Michelangelo Pistoletto** (1933), **Mario Ceroli** (1938), **Gianni Ruffi** (1938), **Eliseo Mattiacci** (1940), **Luigi Ontani** (1943), **Renato Ranaldi** (1941). Come si può notare sono tutti artisti di fama internazionale e quindi “straconosciuti”, però, in questo caso, l’*Inedito* è effettivamente tale perché si tratta di opere inconsuete a essere sconosciute. Infatti, soltanto pochi amici di Paolo e Gabriella e pochi cultori dell’arte, sono informati di questa insolita collezione. Fatta eccezione per le opere di Luigi Ontani e di Michelangelo Pistoletto, tutte le altre non sono mai state spostate da dove si trovano. Infatti, l’opera di Ontani è stata esposta alcune volte: alla biennale di Carrara, al MAMBO di Bologna, alla biennale di Venezia e infine al Museo di Lugano. Quella di Pistoletto al Museo d’arte contemporanea CAMEC di La Spezia.

Giocattoli d’artista – collezione privata

L’idea di “costruire” oggetti d’arte di natura ludica, nacque in occasione di un incontro con Gianni Ruffi il quale parlò di un’opera giocattolo che era interessato a realizzare. Paolo ebbe da allora l’intuizione di avvicinare alcuni artisti e sollecitare in loro l’idea di realizzare opere di natura ludica.



Interno, opere di Luigi Ontani, Gianni Ruffi, Mario Ceroli, Jannis Kounellis

Luigi Ontani, *GrilloDantePoliglotta*, 1988/2000, automa meccanico, fusione di alluminio verniciata a fuoco, ingombro cm 102x50x35

Luigi Ontani, *comando elettronico a forma di uovo + SPILLA distintivo d'oro e smalto = Tarocco DantePinocchio* (chiuso/aperto) per manovrare l'automata meccanico *GrilloDantePoliglotta*, 2000, ingombro cm 11x7x7

Luigi Ontani, *BauleCasa in legno laccato con chiave pennello e tavolozza e maniglie ontano*, 2000, ingombro cm 58x118x62,5

Da allora, era l'anno 1998, e in tempi successivi, furono commissionati vari incarichi a diversi artisti. Il primo a essere realizzata fu l'opera intitolata **Galapo** di Gianni Ruffi, a seguire le altre. Sempre nel 1998 Renato Ranaldi con **Senza titolo**, nel 1999 fu la volta di **Puzzle** di Joe Tilson, quindi nel 1999-2000 Mario Ceroli s'impegnò a eseguire due opere: **Cavallino con ruote** e **Senza titolo**. Luigi Ontani dal 1998-2000 condusse a termine l'opera **Grillo Dante Poliglotta**, mentre, nel 2007 Michelangelo Pistoletto fece costruire **Pista del Terzo Paradiso**. Nella collezione sono anche presenti non proprio dei "Giocattoli", bensì raffigurazioni di giocattoli: **Cerchio** di Gianni Ruffi e **Barchetta** di Renato Ranaldi.

Galapo

Gianni Ruffi, esortato dagli amici Paolo e Gabriella ha creato un'animale metaforico, con cui "giocare", usando tre tagliole che, in maniera ricorrente, sono presenti nelle

sue opere: *Tagliola*, 1968; *Ho preso il sole e la luna*, 1987; *Arcobaleno*, 1988; *La cova*, 1992. L'artista, è bene farlo presente, ha sempre usato questo strumento cruento con funzione simbolica: le tagliole/ostacoli, sono quelle che nell'esistenza possono impedire di rendere arduo il cammino più semplice, addirittura compromettendolo. Gianni poi, le ha persino trasformate in potenziale immaginativo usandole per "catturare" il sole, la luna, l'arcobaleno e dunque, non più strumenti di tortura, bensì oggetti dell'invenzione creativa dell'artista. Ognuno di noi, sembra dirci Gianni, ha la possibilità – come i bambini del resto – di fantasticare per comprendere meglio il significato poetico della vita attraverso la bellezza della natura. Metafore dunque, quelle proposte, in grado di far riflettere sulla condizione umana e sul perché l'arte abbia la funzione di renderla migliore.

Galapo è una variante di queste problematiche; infatti, cosa ha fatto Gianni? Unendo



insieme tre tagliole, aggiungendoci ruote e guinzaglio, ha creato un curioso animale da compagnia. Una tagliola/cane, si potrebbe pensare, in grado di assecondare il nostro desiderio di affetto. In pratica, “portando a spasso” il nostro amico *Galapo*, si può giocare lenendo le tensioni accumulate nella routine quotidiana. In casa di Paolo e Gabriella, se ne sta disteso sopra un gradino/ seduta nella stanza del soggiorno; così accovacciato, ascolta chi interloquisce o si rilassa e, probabilmente, si augura che qualcuno s’interessi di lui. I *Giocattoli d’artista* dunque, hanno anche questo scopo: educare all’immaginazione! E Gianni ha risposto come gli è abituale. Con giocosa ironia.

Senza titolo

Renato Ranaldi è un artista che fin dall’inizio della sua attività ha lavorato sulla tematica dell’assurdo e del rischio. Ricorrenti sono le sue esperienze legate alla necessità – simbolica – di “aggredire” la vita in funzione dell’azzardo, come servirsi del meccanismo dell’assurdità per coinvolgere al meglio lo spettatore. Espediente fondamentale e tipico, per esempio, del *Teatro dell’assurdo* (anni ‘40-’50 del secolo scorso), portato avanti da scrittori come: Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Jean Genet. In arte, Renato, è uno dei rappresentati più qualificati e interessanti che si dedicano alla visualizzazione di simili argomenti. Altre volte, i suoi temi riguardano il tema dell’*Archetipo*, il concetto di *Bilico* e la *Pittura scolpita*. Conseguenzialità di poetica dunque e anche *Senza titolo*, realizzato per la Collezione, ha queste prerogative. Si tratta di un rudimentale slittino (come possono costruirlo i ragazzi con materiale di scarto) composto di una cassetta dipinta di bianco – che funge da sedile – e quattro lame di pattino. Dove stanno la sorpresa e l’assurdo? Che è impossibile usare il giocattolo! Infatti, le lame del pattino sono sì fissate al sedile, ma con quattro

orientamenti diversi. Se l’oggetto non può svolgere le funzioni previste, allora significa che l’artista ci ha voluto porre di fronte al dubbio: scegliere un percorso interpretativo “anomalo”, oppure seguire quello di natura estetica? Basandomi su quanto scritto in precedenza rispetto alla poetica di Ranaldi, direi che “Slittino” intende essere l’*archetipo* di quella condizione, sempre in *bilico*, che vuole esortare chi si trovi in tali frangenti, a reagire autonomamente per ritrovare l’equilibrio perduto. Di fronte all’assurdo, lo sforzo deve essere quello di tentare di comprendere il recondito sotteso da ciò che si presenta. A riguardo, questa frase dello scrittore austriaco Thomas Bernhard (1931-1989), può risultare illuminante: *Siamo in errore quando crediamo di essere nel vero e viceversa. La via dell’assurdo è la sola praticabile*. Si tratta quindi, di un giocattolo/rebus, in grado di fungere da problema filosofico e quindi, creato per “sconvolgere” il comune pensiero. Di nuovo educazione attraverso il gioco come percorso formativo. L’opera di Ranaldi è sempre problematica e anche in questo caso, non poteva smentirsi.

Puzzle

Joe Tilson è uno dei più importanti artisti noti a livello internazionale. Protagonista, a partire dagli anni Sessanta, della Pop inglese e in seguito della “colonizzazione” mondiale di questo movimento, fa leva sull’elemento *segnale* che da quegli anni a oggi caratterizza il suo linguaggio pittorico e la sua poetica. In un periodo (anni ’60) in cui la semiotica stava interessando tutti i campi dell’indagine analitica, dalle arti visive alla letteratura, dall’architettura al cinema, Tilson si è qualificato come l’autore che in maniera più efficace ha espresso le potenzialità comunicative (ed espressive direi, altrimenti l’arte non c’entra!) del segnale/simbolo. Questo, per le sue peculiarità morfologiche – rappresentazione sintetica di un messaggio o di



Renato Ranaldi, *Senza titolo*, 1998, contenitore di legno verniciato a tempera acrilica e quattro lame di "pattino" in metallo, ingombro cm 74x45x19,5

Joe Tilson, Progetto per l'opera *Puzzle*, 1999, tempera acrilica su carta cm 40x50

Gianni Ruffi, Progetto per l'opera *Galapo*, 1998, grafite su carta cm 35x50

Renato Ranaldi, Progetto per l'opera *Senza titolo*, 1998, inchiostro di china su carta cm 24,5x35

Joe Tilson, *Puzzle*, 1999, griglia (verniciata) e cento cubi di legno dipinti con tempera acrilica cm 102x102x8

Gianni Ruffi, *Galapo*, 1998 (vista d'insieme), tre tagliole di ferro, guinzaglio e ruote, ingombro cm 152x25x21

Gianni Ruffi, *Galapo*, 1998 (particolare del guinzaglio, insieme cm 125), tre tagliole di ferro, catena, maniglia e ruote

Gianni Ruffi, *Galapo*, 1998 (particolare del "capofila", pezzo singolo ingombro 51x21x25), tre tagliole di ferro, catena, maniglia e ruote



Pagina a fronte

Mario Ceroli, *Senza titolo*, 1998/2000, cinque carrelli, su ruote, di legno dipinto a tempera acrilica e con testa e coda di cavallo, al cui interno sono contenuti cinque materiali: paglia, rame, vetro, carbone, fiocco di lana, ingombro cm 246x43x21

Mario Ceroli, *Senza titolo*, 1998/2000, particolare dei carrelli contenenti rame e vetro

Mario Ceroli, *Senza titolo*, 1998/2000, particolare dei carrelli contenenti carbone e fiocco di lana

Mario Ceroli, *Senza titolo*, 1998/2000, particolare dell'ultimo carrello con la coda del cavallo

Mario Ceroli, *Cavallino con ruote*, 1998/2000, strati di legno di abete e corda: testa e coda sono mobili, ingombro cm 94x68x28

un significato – è un elemento che consente modalità di “trasmissione” immediata e chiunque può rimanerne colpito dal punto di vista estetico ma, al contrario, il suo significato è interpretabile con più difficoltà se non si dispone della chiave che consente di decodificarlo. Gli artisti Pop però, lo sapevano bene questo e quindi usavano segnali tipici dell'epoca della *cultura di massa* e quindi, già “globalizzati”. Tilson si distingue dagli artisti Pop americani perché i suoi segnali sono quelli di natura antropologica delle tradizioni culturali ed etniche di popoli come gli indiani d'America o gli aborigeni dell'Australia, presenti, nelle sue opere, assieme a quelli del linguaggio contemporaneo. Oltre a questo, la sua arte si caratterizza anche per la componente ludica. Infatti, dipinti e “costruzioni” che elabora – di fattura artigianale e non industriale, per questo sono così intriganti – si ispirano ai giochi a incastro dei bambini. Anche l'opera *Puzzle* per Paolo e Gabriella, è in piena sintonia con questa concezione. Una struttura quadrata a reticolo contiene cento cubi sulle cui facce di ognuno, sono riportate lettere (usandone solo cinque) che formano le seguenti parole: HEAR/sentire – HEART/cuore – ART/arte, il cui significato è chiaro, ***Sentire l'arte con il cuore***. Certi cubi, quindi, hanno tre facce vuote, altri due o una, che può servire da pausa tra le singole parole. Le combinazioni dunque sono molteplici e il gioco è una sfida a chi compone più parole di senso. Ho provato ad accettare anch'io la tensione e questo è il risultato: trattare/retata/attrarre/trarre/trae/rete/rata/rate/thera (isola di Santorini) /Taras (personaggio del romanzo *Taras Bulba* di N. Gogol) /ararat (monte su cui si posò l'arca di Noè) /atta/tata.....in inglese è più difficile, earth/terra – tar/catrame – rat/ratto – hare/lepre....il gioco è proprio divertente! Gli amici da Paolo e Gabriella, apprezzano certo le qualità pittoriche del lavoro:

armonie e contrasti cromatici essenzialmente dalle tonalità calde e riposanti, con rossi luminosi che segnalano efficacemente la presenza dell'opera, composizione dalla struttura chiusa e omogenea... ma oltre a questo, possono trascorrere serate piacevoli giocando con il *Puzzle* di Tilson.

Cavallino con ruote e Senza titolo

Mario Ceroli, per Paolo e Gabriella, ha realizzato due “giocattoli” e mentre il primo, *Cavallino con ruote* non presenta problematiche di sorta perché effettivamente è la versione *ceroliana* dell'archetipo cavalcato tradizionalmente dai bambini, *Senza titolo* al contrario, è un'opera che presenta non poche difficoltà interpretative. A parte, ovviamente, l'essere una sequenza di cinque “carrelli/contenitori” su ruote, collegati da snodi, in cui il primo ha la testa di un cavallo bianco e l'ultimo, la coda. Il tutto può essere trainato in giro per la casa. All'interno dei carrelli, l'artista ha messo cinque materiali: *paglia-rame-vetro-carbone-fiocco di lana*. Perché? Il riferimento immediato va alla teoria dei cinque elementi, *cardine del pensiero filosofico cinese e costituisce la struttura concettuale della medicina orientale*. Si può considerare come un'evoluzione della teoria dello **yin-yang**: l'armonia degli opposti che regola l'universo. I cinque elementi, cui tale concezione fa riferimento, sono: *fuoco-terra-metallo-acqua-legno*. Ceroli quindi ha voluto che il cavallino trasportasse le sostanze attinenti al principio universale di cui il tutto è costituito: la materia nelle sue diverse forme. Le associazioni plausibili che si possono fare, io direi siano queste: paglia/legno – rame/metallo – vetro/acqua – carbone/fuoco – fiocco di lana/terra. Per comprendere al meglio ogni singola connessione, ecco ciò che si scrive a riguardo. **Legno**: la caratteristica principale è quella di nascere crescere e svilupparsi. È la forza del germoglio che spunta dal terreno in primavera. **Fuoco**: rappresenta



la massima espansione, il massimo della crescita e del movimento. È associato all'estate. **Terra:** è collegata al nutrimento e alla trasformazione. Rappresenta l'equilibrio ed è il centro intorno al quale ruotano tutti gli elementi. È la cosiddetta quinta stagione. **Metallo:** la caratteristica principale è la discesa, la raccolta, il declino. È rappresentato dall'autunno dove gli alberi lasciano cadere le proprie foglie per raccogliersi e prepararsi all'inverno. **Acqua:** è l'immutabilità, come se tutto fosse ghiacciato. Rappresenta l'inverno, il periodo di massima inattività, dove tutta la natura è ferma. Anche in questo caso la funzione simbolica e concettuale è la componente che integra la morfologia ludica dell'opera. È vero che si deve apprezzare la fattura artigianale di *Senza titolo* – l'oggetto è stato realizzato dallo stesso Ceroli – che ne qualifica l'unicità, come nel caso di Tilson. Come va considerata la qualità del disegno della testa e della coda del cavallo, quanto il giocoso disegno geometrico sui fianchi dei carrelli; però è

certa una cosa, i materiali che il fantasioso cavallino trasporta, inducono a riflettere anche sul profondo significato dell'esistenza e come l'energia sprigionatasi dai cinque elementi possa influenzare positivamente il corpo e lo spirito di ognuno. In fondo, ogni attività ludica non ha funzione terapeutica? La gioia che si percepisce giocando è la miglior medicina.

Cavallino con ruote, come già accennavo, è un'invenzione tutta ceroliana e le accortezze nel cadenzare l'eleganza delle linee ne qualificano l'equilibrio strutturale ed estetico. Di fatto, guardandolo, si riscontra un rapporto impeccabile tra le parti e l'insieme che dà luogo a un'armonia fluida in grado di suggerire, induttivamente, il movimento dell'animale di legno. Ma al bambino che lo cavalchi, poco importa se è una finzione; la sua fantasia gli consentirà di essere dove e con chi vuole. Un giocattolo, questo di Ceroli, che può essere, a buon diritto, considerato un prototipo; per cui si potrebbe anche pen-



Michelangelo Pistoletto, *Pista del Terzo Paradiso*, 2007 (insieme e particolari), lamine di alluminio perimetrate con laser e saldate, ingombro cm 175x85x12

sare di produrlo per il mercato del settore. Una provocazione, certo! Ma è così delizioso.

Grillo Dante Poliglotta

Luigi Ontani, l'ho conosciuto nel 1975 da Gianni Ruffi – racconta Paolo – aveva già intenzione nel 1971 di realizzare un automa, ma poi l'idea non era stata mai concretizzata. Ricordandomi questo episodio, quando Gabriella ed io decidemmo di realizzare i Giocattoli d'artista, lo avvicinai e lui fu molto soddisfatto della proposta di dare corpo al vecchio progetto di costruire l'automato. Con il valido aiuto dell'artista pistoiese Sergio Beragnoli il *Grillo Dante Poliglotta*, scaturito dall'inventiva trasformista dell'autore, nato a Grizzana Morandi, il grillo, nel 2000, prese a camminare e a pronunciare, in moltissime lingue, la parola W l'Arte. Ontani è un personaggio poliedrico e l'eclettismo del suo linguaggio stilistico ed espressivo, gli ha consentito di operare in molti settori della comunicazione estetica: pittura, scultura, fotografia, performance, video. E ciò ne fa un artista molto apprezzato proprio per il suo immaginario fantasioso che nasce dalla contaminazione di culture diverse: classica, ellenistica, medievale, rinascimentale, manierista, barocca, rococò, indiana, balinese e via dicendo. Per quanto riguarda il lavoro per Paolo e Gabriella, il riferimento va ai Grilli medievali non senza pensare a un artista come J. Bosch. Figure grottesche e mostruose, nate dalla combinazione di parti umane e parti animalesche, che uno studioso del medioevo come Jurgis Baltrusaitis (1903-1988) ha ben analizzato e descritto. Ontani però, preferisce il grottesco, piuttosto che il mostruoso e *Grillo Dante Poliglotta* è una figura “nanerottola” che fa leva sulla bizzarria dell'invenzione. Con la ceramica faentina, Ontani si è cimentato altre volte nel realizzare queste strane raffigurazioni; penso a *Grillo Mediolanum – Sarto ventriloquo mangiatore di ombre* (1995), *D'inno Campana* (1997), *Grilli di Bali Balle-rini* (2011), ma un'opera come quella della

collezione pistoiese, anche se fa riferimento al grillo medievale è un'altra cosa. È, appunto, un automa! Un congegno meccanico, guidato da un telecomando, a forma di uovo, che lo fa camminare e parlare. C'è di più però; per consentirne il trasporto – e ciò è stato utilissimo per trasferirlo nelle città dove è stato esposto – l'artista ha progettato e fatto realizzare – sue parole – un..... *BauleCasa in legno laccato con chiave pennello e tavolozza e maniglie “ontano”*, contenitore ben imbottito all'interno, di raso rosso, e munito di elaboratissime maniglie con teste monocolori a forma di foglia di *ontano* – metagramma di Ontani – in bronzo dorato e dipinto, e di una serratura con grottesca maschera *tavolozza*. Le fiancate laterali più lunghe sono verniciate di verde bandiera, le altre di colore lacca geranio, mentre la parte convessa del coperchio, in bianco. Il tutto è di un lucido risplendente. Il *Grillo*, ha le sembianze dell'artista (è consuetudine per le sue sculture) con un terzo occhio sulla fronte ed è vestito di rosso con gli abiti *alla Dante Alighieri*: berretta cinta di alloro, mantella costellata di gigli fiorentini – dorati – e fermata, all'altezza del collo, da un medaglione che riproduce il volto di Ontani incoronato d'alloro e visto di profilo come l'iconica effigie del Sommo Poeta; quindi la veste, ornata da un disegno che partendo a spirale dalle braccia, simmetricamente si estende fino al petto concludendosi con un occhio per parte. A seguire la camicia bianca con i gemelli ai polsi. Soltanto il piede destro è calzato, mentre l'altro è nudo. Impreziosisce l'insieme la filettatura dorata dell'ornato sulla veste, sul libro che il *Grillo* tiene nella mano sinistra, e sui bordi dei capi d'abbigliamento, fatta eccezione per la camicia. Curiosa la posizione della mano destra rivolta verso l'alto e in posizione tale da suggerire una frase: *comprendete cosa voglio dire?* Interessante la forma a uovo e la decorazione esterna/interna del telecoman-



do. Appena aperto il coperchio, sul fronte vediamo che è dipinto, a smalto, un occhio che ricorda quello del dio egiziano *Horus*, il quale è simbolo di prosperità, potere regale, buona salute. Sull'esterno, l'artista ha fatto realizzare, disegnandone il modello, un gioiello dalla forma enigmatica che poi, vista la sua autentica dell'opera, si è rivelato essere il proprio glifo come estensione della firma. Un segno continuo crea un fulmine/naso, piccoli occhi, grande occhio/bocca e coda/chiave musicale. Ontani stesso scrive: ... *Spilla distintivo d'oro e smalto=tarocco DANTEPINOCCHIO*. L'artista, anche certificando l'opera come propria, non manca di giocare ironicamente.

Pista del Terzo Paradiso

Su un'idea dell'artista Michelangelo Pistoletto, nasce a Biella nel 1998, *Cittadellarte*. Si tratta di una Fondazione che concepisce la "cittadella", posta in un ex lanificio, come un grande laboratorio in cui la creatività diventa

il punto d'incontro tra diversi settori culturali, economici e produttivi. Guida e "sciamano", per tanti giovani che la frequentano, è proprio Pistoletto il suo artefice. Ebbene, intorno al 2002-2003, l'artista pone all'attenzione degli addetti all'engagement culturale, il problema del rapporto tra natura e artificio che allo stato attuale è davvero "drammatico" perché, ovviamente, lo è a scapito della natura. Pistoletto fa quest'operazione scrivendo il manifesto del *Terzo Paradiso*. Per non essere frainteso rispetto al suo significato, ecco il testo scritto dall'autore.

"Che cos'è il Terzo Paradiso? È la fusione tra il primo e il secondo paradiso. Il primo è il paradiso in cui gli esseri umani erano totalmente integrati nella natura. Il secondo paradiso artificiale, sviluppato dall'intelligenza umana attraverso un processo che ha raggiunto oggi proporzioni globalizzanti. Questo paradiso è fatto di bisogni artificiali, di prodotti artificiali, di comodità artificiali, di piaceri artificiali e di ogni altra forma di artificio. Si è formato



Pagina a fronte

Umberto Buscioni, *Il giorno e la sera À Rebours*, 2001/2002, progetto per la vetrata posta a sud/sudest, acquerello su carta, base cm 72, altezza al culmine cm 16 (le opere riprodotte da p. 41 a p. 45, courtesy Editore Gli Ori)

Umberto Buscioni, *Il giorno e la sera À Rebours*, 2001/2002, vetrata artistica posta a sud/sudest, vetri colorati legati con filo di piombo, base cm 722, altezza al culmine cm 160

Umberto Buscioni, *Il giorno e la sera À Rebours*, 2001/2002, particolari del progetto per la vetrata sud/sudest, acquerello su carta, base cm 14, altezza al culmine cm 11

Sotto

Siliano Simoncini, Progetto per *Atelier Area Blu*, 2002, si tratta di un prototipo del volumetto che illustra, con testo, immagini e una poesia di Buscioni, le due vetrate artistiche realizzate dallo stesso Umberto Buscioni per la sede della scuola comunale di via Santa Maria Maggiore, dove è svolta l'attività didattica, inerente alle arti visive, per i bambini della scuola materna ed elementare. Progetto mai realizzato, cm 21x10



un vero e proprio mondo artificiale che, con progressione esponenziale, ingenera, parallelamente agli effetti benefici, processi irreversibili di degrado a dimensione planetaria. Il pericolo di una tragica collisione tra la sfera naturale e quella artificiale è ormai annunciato in ogni modo. (Nota: il termine artificio ha come radice la parola arte, perciò l'arte assume oggi essenziali responsabilità riguardo all'intero mondo artificiale).

Il progetto del Terzo Paradiso consiste nel condurre l'artificio, cioè la scienza, la tecnologia, l'arte, la cultura e la politica a restituire vita alla Terra, congiuntamente all'impegno di rifondare i comuni principi e comportamenti etici, in quanto da questi dipende l'effettiva riuscita di tal obiettivo.

Terzo Paradiso significa il passaggio ad un nuovo livello di civiltà planetaria, indispensabile per assicurare al genere umano la propria sopravvivenza.

Il Terzo Paradiso è il nuovo mito che porta ognuno ad assumere una personale responsabilità in questo frangente epocale.

Il Terzo paradiso è raffigurato simbolicamente da una riconfigurazione del segno matematico dell'infinito. Con il "Nuovo Segno d'Infinito" si disegnano tre cerchi: i due cerchi opposti significano natura e artificio, quello centrale è la congiunzione dei due e rappresenta il grembo generativo del Terzo Paradiso" ideale superamento del conflitto distruttivo in cui natura e artificio si trovano nell'attuale società.

Ebbene, l'opera realizzata per Paolo e Gabriella non è nient'altro che la configurazione ludica di tale simbolo. Una pista realizzata in fusione di alluminio perfettamente costruita (enormi le difficoltà per realizzarla), in cui far scivolare le bilie o piccole automobili. Certa è una cosa: quando si sta giocando e sappiamo, oppure siamo informati, di cosa significhi e quale sia la portata del messaggio etico di quella forma simbolica, allora la nostra azione si misura con la sfida. Quella di impegnarsi a operare seguendo

le stesse idee e finalità che da *Cittadellarte* hanno preso a circolare un po' ovunque.

Umberto Buscioni, *Il giorno e la sera À rebours* – Vetrate artistiche – 2001-2002

Premessa

Il tema che Buscioni si era prefissato per realizzare le due vetrate che oggi qualificano la sede scolastica di via di Santa Maria Maggiore, nota come "*Atelier Area Blu*", risulta dal connubio di due "figure" che sono patrimonio della cultura iconologica a servizio della rappresentazione artistica e dal titolo del noto romanzo dello scrittore francese Joris-Karl Huysmans (1848-1907). Quanto del *Giorno* e della *Sera* risponde al mondo delle arti figurative è connaturato a Buscioni implicitamente, dal momento che la sua avventura artistica da sempre si è confrontata con la risorsa straordinaria delle due visioni/concezioni, offerte dalla "luce" tipica di quell'arco di tempo compreso nel giro del sole. Basti pensare agli "oggetti del quotidiano" collocati sul proscenio d'erba con fondale di cielo (anni '60); alla serie "*Bagno di Betsabea*" (anni '70); alle opere plumbee e serotine che caratterizzano molti quadri sul tema "*Caduta degli angeli ribelli*" (anni '80); fino ad arrivare alle crepuscolari testimonianze che qualificano lavori come "*Nostre ombre/La sera*" (anni '90) per non parlare delle opere recenti ("smemorate" come le definisce lo stesso artista) in cui le due luci, adesso congiunte, si dispiegano nel disincanto di un immaginario figurale costellato di auto-citazioni perse nel tempo e nello spazio.

Per quanto invece riguarda il debito con Huysmans, attribuire a Buscioni di avere effettuato la semplice trasposizione del significato di un titolo, è sicuramente restrittivo. Chi è a conoscenza della sua singolare sensibilità, infatti, non potrà contentarsi di una spiegazione così ovvia; qualcosa di più intrigante deve aver condotto il nostro ar-



tista nelle mani di chi, nella seconda metà dell'Ottocento, con il romanzo *À rebours* aveva fatto il punto di se stesso e delle proprie esigenze. Nella "Prefazione dell'autore scritta vent'anni dopo il romanzo", si legge: "[A ritroso]... è fatto di scrigni più o meno ben descritti, più o meno ben messi in mostra, ma tutto qui; e non basta. La pittura di Gustavo Moreau, le incisioni di Luyken, le litografie di Bresdin e di Redon sono quali le vedo ancora. Non ho nulla da modificare nell'ordine di questo piccolo museo".

A mio avviso, la chiave interpretativa più calzante scaturisce proprio da questa tardiva testimonianza di Huysmans. Ebbene, Buscioni nei confronti di se stesso e del suo lavoro si è posto in analoga condizione: infatti, i due soggetti delle vetrate e i loro venti riquadri, intessono un percorso a ritroso costituito da altrettanti scrigni presentati adottando proprio quel distacco affatto auto-celebrativo, che lo scrittore esprime ripensando ai propri. E come lui però, Bu-

scioni, sembra voler dire di "non aver nulla da modificare nell'ordine di questo piccolo museo". Affiliazione a una paternità che afferma sì, "(questo) *non basta*", ma al contempo può testimoniare, con un misto di umiltà e orgoglio "... *La mia vita e la mia letteratura* (si legga pittura per Buscioni) *hanno una parte di passivo, di inconsapevole, di stabilito in maniera sicura al di fuori di me*". Dichiarazione che unisce il sacro con il profano e costituisce la rete che lega indissolubilmente l'esistenza di un artista alla propria opera. Inoltre, ed è Buscioni stesso a confessarlo, un'altra identità si può rintracciare in merito alla scelta del titolo *À rebours*, lasciando perdere il portato della cultura decadentista su cui fa leva il romanzo. È noto che Huysmans rifiutava il concetto di rappresentazione della natura allora in voga, dal momento "*che ha fatto il suo tempo*", per cui, attraverso il protagonista Des Esseintes, lo scrittore coltiva l'idea che muovendo dai minimi particolari della propria



Pagina a fronte

Umberto Buscioni, *Il giorno e la sera À Rebours*, 2001/2002, progetto per la vetrata posta a nord/nordovest, acquerello su carta, base cm 72, altezza al culmine cm 16

Umberto Buscioni, *Il giorno e la sera À Rebours*, 2001/2002, vetrata artistica posta a nord/nordovest, vetri colorati legati con filo di piombo, base cm 722, altezza al culmine cm 160

Foto dell'artista al lavoro

Umberto Buscioni, *Il giorno e la sera À Rebours*, 2001/2002, particolare del cartone al vero per il progetto della vetrata di sud/sudest, carbone e grafite su carta da scene, base cm 110, altezza al culmine cm 160

Sotto

Foto dell'artista al lavoro

Umberto Buscioni, particolare della vetrata artistica di nord/nordovest, 2001/2002, vetri colorati legati con filo di piombo, base cm 110, altezza al culmine cm 160



esistenza si possa mettere in atto una vera e propria sfida nei confronti di tutto quanto si riconosca come consuetudine, abitudine superficiale, moda letteraria. Ed è proprio un simile atteggiamento, temperamentale e culturale, che ha permesso a Buscioni di usare la citazione. Anche lui, risentito nei confronti di quanto la cultura artistica attuale diffonde e celebra, preferisce muovere dal proprio vissuto, dai particolari delle sue scelte, dall'entusiasmo nei confronti dei pittori più amati per interpretare il reale con l'onestà e l'autenticità di una vocazione che non accetta nessun compromesso. Dunque: dignità, non presunzione!

Le vetrate

Si tratta di due perimetri pentagonali che si presentano con la tipica sagoma del frontone al cui interno la vetrata, ne scandisce il timpano: base 700 cm, altezza nel culmine 160 cm. Entrambe presentano lo stesso soggetto però in quella posta a sud/sudest, il *Giorno* mentre sale e la *Sera* mentre discende, sono visibili nella personificazione di due fanciulli; nell'altra, collocata a nord/nordovest, sono due camicie, di cui una si eleva e l'altra precipita, a fare mostra di sé sull'ipotetico orizzonte. Ai loro lati la narrazione allegorica fa da corollario all'impor-si delle "figure" principali. Infatti, quanto mostrano *Giorno* e *Sera* in ciascuna delle vetrate è uno scenario "raccontato" come un evento continuo formato da dieci sequenze. Nel frontone di sud/ovest fanno da pendant alla personificazione del *Giorno* che sale, portando l'astro allo zenit, due bimbi colti mentre si fronteggiano facendo capolino da una rispettiva colonna. Sono la trasposizione del gioco rappresentato dagli esagitati puttini nelle tipiche allegorie della pittura rinascimentale; qui il loro Olimpo è costituito dal sole nascente e da un arcobaleno immersi nel variegare di un cielo dalla luce serena e festosa. Cosa si dicono i bim-

bi? Con i loro gesti quale azione intendono compiere? Il braccio nascosto di entrambi si stringe alla colonna e quello in vista, accenna a volersi congiungere con l'altro. "Facciamo il girotondo?". È questo che si dicono? L'immaginazione è coinvolta a bella posta perché provi a risponderci! Forse, stanno per dare inizio al giro del sole. Infatti, anche il loro colore sembra suggerirlo perché la bambina è rosa mentre il bimbo è di un delicato viola. Per di più la prima, porta con sé un fiore (una camelia bianca, il fiore che sboccia alla fine dell'inverno, così ha voluto l'artista) il secondo un arcobaleno, per eccellenza il simbolo di cosa sia fatta la luce. Quasi sottovoce l'artista sembra voler suggerire un significato meno profano, insieme alla rappresentazione del gioco? Buscioni attraverso le sue tematiche – l'abbiamo già accennato – intende riflettere sulla persistenza del sacro nell'esistenza dell'uomo; simbolicamente, l'innocenza e la grazia sono spesso presenti nell'iconografia delle sue opere e più o meno, in maniera palese. Se poi consideriamo le vetrate come un "piccolo museo", allora questa ipotesi è ulteriormente avvalorata: i due quadri/sequenza di fatto, risultano un'auto-citazione che ci testimonia dell'intento etico perseguito dall'artista con al sua poetica. Sempre dalla parte dov'è raffigurato il giorno, nel quarto settore da destra, è presente un'apertura in cui appare di nuovo l'immagine dell'arcobaleno: si tratta di una finestra che si affaccia sul cielo o di uno specchio in cui si riflette l'arco con i colori dell'iride, tracciato sull'orizzonte dal bimbo "violetto"? Ancora una volta s'insinua l'ipotesi di una soluzione orientata a legittimare i valori della concretezza spirituale piuttosto di quelli della concretezza fisica. La finestra/visione in questo senso, non ci dà la conferma dell'immaterialità di cui è permeato il cielo e di come la terra debba rispecchiarsi? La parte di sinistra, quella dove compare la personificazione della sera,



dal punto di vista formale, è simmetrica rispetto alla parte destra, mentre il significato allegorico può esserne considerato il contrappasso. In effetti, possiamo notare come si tratti di un nuovo valore ad attribuire il senso alla luce della sera e questo fa sì che le presenze acquistino un ruolo “altro” rispetto a quelle raffigurate nei pannelli del giorno. Esaminiamo la prima constatazione, quella inerente alla simmetria dell'insieme: ugualmente la colonna binata e la coppia di bimbi su entrambi i lati, la finestra/specchio già menzionata, così come nella parte estrema del timpano è la luna a corrispondere al suo opposto *fratello sole*.

Dal punto di vista compositivo, un equilibrio strutturale e formale ineccepibile, capace di compensare la forza delle tensioni che il perimetro dinamico dell'insieme – recepito percettivamente come triangolare – evidenzia in virtù della sua peculiarità morfologica. Inoltre, a rafforzare tale organicità, si osservi come l'aver fatto confluire

re nel vertice del frontone l'asse delle due figure principali, contribuisca a segnare l'effetto cerniera delle “pagine” contrapposte e come, al contempo, la posizione delle colonne binate di fatto riesca ad attenuare la compressione che implicitamente si proietta verso le due estremità della vetrata. E l'effetto è ulteriormente rafforzato poiché le finestre/specchio stabiliscono una pausa, una stasi necessaria, tra la piramide generata dalle raffigurazioni centrali e lo sfuggente rastremarsi del resto della scena. In merito al significato allegorico possiamo osservare come la coppia di bimbi, terminato il gioco, adesso si tengano per mano come a volersi rassicurare vicendevolmente. Il legame fra i due si può dedurre anche dall'intensità del loro fissarsi: il giorno ha lasciato spazio alla sera, al sottile turbamento per l'apprestarsi della notte e così il volto dei bimbi è come uno specchio in cui ciascuno osserva l'altro da sé e ne invoca la protezione. La finestra, qui, diviene l'estensione del cielo notturno





che la personificazione della *Sera* disvela nel tuffarsi oltre l'orizzonte: un cielo in cui la luna – pensiamola a ponente – in compagnia di stelle già ben visibili, vive nell'annuncio di una flebile magnitudine. A tutto questo, proprio nel riquadro della finestra, fa da contrapposto ancora la luna, questa volta visibile a levante, e di nuovo la presenza di stelle che sembrano scomparire. Di fatto l'artista pare voglia replicare la fissità dello sguardo dei due bimbi perché, anche compositivamente, un'unica traiettoria ne coniuga la rispondenza. Che cosa significa ciò? Sarebbe una forzatura, se pensassimo a un'estensione universale, "cosmica" di quanto intuiscano e desiderano i bimbi? La luna "scura" – quella di ponente – potremmo supporla rappresentazione di *Lilith* la luna nera, la luna ribelle, che una delle interpretazioni mitologiche vuole identificare simbolicamente come il rifiuto da parte della donna a sottomettersi all'uomo. E *Lilith* non sta fissando una luna meno marcata, più chiara? Le due lune si confrontano? Si sfidano? Si rispettano? Oppure, in sintonia con quanto ipotizzavamo, entrambe si rassicurano nel loro rispecchiarsi come vanno facendo i bimbi? Un criptico messaggio per le nuove generazioni che si avvicenderanno nella scuola in cui le vetrate fanno bella mostra di sé. Ci piace pensarlo così l'augurio di Boscioni – per coloro che un domani saranno donne e uomini – reciproca alleanza! A conferma di questa possibile interpretazione, possiamo notare come in prossimità dei bimbi svolazzino degli uccelli notturni, e immediato, non balza alla mente il volo nefasto che una ragione addormentata può sprigionare, rappresentato nella celebre incisione di Goya? I bimbi sono ben svegli, ma gli adulti? Nell'estremità sinistra del frontone è la luna a doversi addormentare: appoggiata all'arco di un impensabile arcobaleno (notturno, ma è l'augurale messaggero delle intenzioni di Boscioni) che cul-

landosi annuncia di nuovo il sorgere del sole dall'altro lato del mondo. Il giro sta per iniziare ancora una volta! Come pensarlo l'artista lo parafrasa nell'altra vetrata, quella di nord/est. E qui a presentarci il riflesso dello scenario narrato dal *Giorno* e dalla *Sera*, sono gli archetipi prelevati dal passato della figurazione di Boscioni. Una serie di immagini che già abbiamo potuto apprezzare nei suoi quadri degli anni '60-'70. È la camicia rosa, quella del *Giorno* a estendere le tipiche righe del proprio disegno in quelle violacee di una camicia "a testa all'ingiù"; con latente serenità, questa è la volta che i due momenti del giorno non alludono ad alcun turbamento, a nessun conflitto. Il dispiegarsi ritmico del disegno, infatti, consente sì di evidenziare i due ruoli delle personificazioni, ma al contempo ne suggerisce l'intenzionale viluppo che a sua volta è in grado di rendere l'insieme delicatamente fluido, continuo, come l'artista vorrebbe fosse – per la psiche di ognuno – il passaggio dalla luce del giorno a quella dell'imbrunire: metaforicamente, un abbraccio! Un cielo di quelli tipicamente "buscioniani" racconta, tramite l'intermediazione dell'immagine giocosa del sole, di due momenti in cui la figurazione ha segnato tangibilmente l'opera pittorica dell'artista: l'aquilone e la giuccia con le cravatte. Quale altro repertorio avrebbe potuto, meglio di questo, interpretare il dispiegarsi del *Giorno*? L'aquilone porta con sé innumerevoli significati simbolici: di augurio, affinché i bambini appena nati possano compiere un lungo volo, di preghiera (attirando a sé la turbolenza dei venti, spazzando via le nubi e la pioggia); di culto (considerati il mezzo e il punto di unione tra gli dei e gli uomini)... Certo tutto questo appartiene alle culture orientali, ma "È possibile anche per noi riconoscere almeno un segno dell'animismo orientale nella sensazione comune a chi prova per la prima volta un aquilone tendendone in mano il cavo

Umberto Boscioni, *Il giorno e la sera*. A Rebours, 2001/2002, particolari della vetrata artistica di nord/nord est e di quella di sud/sudovest, vetri colorati legati con filo di piombo, base cm 130, altezza al culmine cm 135

di traino ... le dita sembrano trasmettere sensazioni di una vita indipendente dall'altro lato del filo" (G. Accascina, *Aquiloni*) e a proposito di questo intreccio di canapa, il cavo di traino: "Gli aquiloni credono che la terra sia appesa a un filo" (L. Pazzotti, idem). Dunque gli aquiloni, portatori di messaggi augurali e non solo, nei quadri degli anni '60 sono stati eletti da Buscioni come emblemi profani e sacri, al contempo, meraviglie per la fantasia del gioco, ritualità per la quiete dello spirito. Che dire poi a proposito della cravatta, quella "specie di isola colorata..." alla quale "bisogna riconoscere una vitalità insospettata nella sua fragilità ..." di "effimero nodo" (G. Nuvoletti, *Elogio della cravatta*). Buscioni di queste Isole ce ne ha offerto un campionario delizioso e vanitoso: appese alla gruccia, agitate dal vento, hanno appagato e reso felici diverse generazioni di estimatori del nostro artista. Un legame transitorio che qui è riproposto nel suo suggerirci, in modo più schietto possibile, di pensare alla vita come se ogni giorno fosse una festa! E questa predisposizione serena si dispiega anche sul lato della Sera. Il tenero ripiegarsi della camicia color lavanda sembra voler far indugiare l'impalpabile corpo nell'abbraccio con il compagno Giorno, prima che si risolva ad accomiarsi rivelando la propria immaginifica luce. Luce annunciata da un seguito di costellazioni e da una fase lunare che, simultaneamente, dall'estremità del tessuto rigato della Sera, incede dal suo sorgere al collocarsi nella parte alta della scena. L'esito è di percepire un'atmosfera svagata e sognante in bilico fra astrologia e mistero. L'insieme è tutto un pulsare di ritmi e cromie accentuato anche dai nastri/profilo, di nubi che conducono verso la quiete di una sedia, alla cui spalliera sta, come sospesa, una giacca del colore dell'erba. Di nuovo, da parte dell'artista, citazioni della propria iconografia pittorica. Infatti, si tratta degli oggetti appartenenti al suo quotidiano,

quelli che innumerevoli volte Buscioni ha messo in scena dipingendoli con l'intenzione e il desiderio di esprimere quella metamorfosi simbolica capace d'interpretare la condizione umana. Non repliche dunque, ma rigenerazioni! Con lo stesso significato dobbiamo leggere l'immagine della scarpa con calzino posta all'estremità destra del timpano e che sembra voler consegnare il testimone, nel seguito del giro del sole, all'aquilone collocato sul lato opposto.

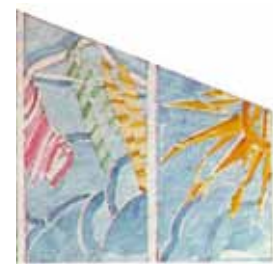
Atti riproposti in un ciclo del tempo che certo non può ripeterli ma sublimarli attraverso il recupero delle proprie origini. Di fatto, il mitico dischiudersi per una rinascita.

Con *À rebours* Buscioni, nella vetrata di nord/est, metaforicamente, ci consegna uno di quei vecchi strumenti della marineria utilizzati per tracciare la rotta – il cielo, non è il mare per lo sguardo del nostro spirito? – e così, "servendosene" l'allegoria proposita dall'artista, si offre come una mappa, un tragitto, che ciascuno di noi dovrebbe identificare ed eleggere come ragione del proprio vissuto.

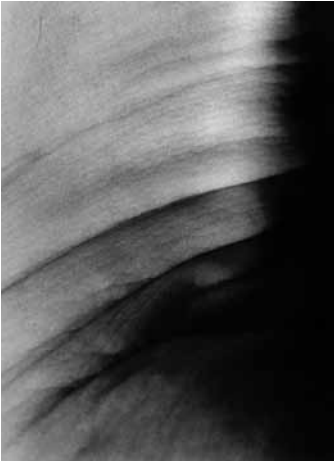
Gianfranco Chiavacci, Schreber – Libro fotografico – 1977

Gianfranco Chiavacci, lesse il libro di Freud sul caso *Schreber* e ne rimase affascinato al punto che, in quel periodo, sperimentando molto con il mezzo fotografico, decise di dedicare uno dei suoi libri a quanto lo psicanalista viennese aveva scritto a riguardo. Per cercar di capire meglio quale sia stata l'interpretazione di Gianfranco dopo la lettura e quindi la decisione di realizzare le immagini presenti nell'opera, è necessario riassumere sinteticamente i punti salienti del *Caso Schreber*.

Daniel Paul Schreber, presidente della Corte d'Appello di Dresda, nel 1903 pubblica le "Memorie di un malato di nervi" (scritto tra il 1900 e il 1901). Schreber subì circa dieci anni d'internamento e con il contenuto del



Umberto Buscioni, *Il giorno e la sera À Rebours*, 2001/2002, particolari del progetto per le vetrate di nord/nord-est e di sud/sudovest, acquerello su carta, base cm 13, altezza al culmine cm 13,5



libro voleva dimostrare di non essere pazzo. Freud trova il testo interessante per la sua tesi riguardo alle indagini sulla paranoia e in conseguenza decide di scrivere: *Osservazioni psicoanalitiche su un caso di paranoia (dementia paranoides) descritto autobiograficamente (caso clinico del Presidente Schreber), 1910*. Primi sintomi della malattia, all'età di 42 anni; attacco di ipocondria, superato a breve con 6 mesi di ricovero presso la clinica del Dott. Flechsig. Seguono otto anni di *Aura Mediocritas*, tanto in campo professionale quanto sentimentale: tentativi falliti di avere figli. Quando gli è annunciata la possibilità di un incarico di rilievo quale la Presidenza della Corte d'Appello di Lipsia, alcuni sintomi della malattia riemergono. In sogno si presentano sensazioni dolorose cui si aggiunge la fantasia **dell'essere donna che soggiace alla copula**. Secondo ricovero. Diagnosi: ipocondria ed elemento misticheggiante. Le sofferenze fisiche e le mutilazioni – secondo la sua affermazione – gli sarebbero imposte da Dio.

Ho fatto notare (in grassetto), la testimonianza scritta dallo stesso Schreber, dalla quale, sono convinto, Gianfranco ricavò lo spunto per risolvere visivamente il “caso”. Infatti, il libro fotografico – confezionato in proprio, come tutti gli altri – è composto di undici immagini che inquadrano dettagli della mano dell'artista. Che genere di dettagli? Di natura allusivamente erotica, naturalmente! Gianfranco s'immedesima nel personaggio “analizzato” da Freud e come lui si considera *donna*. E così, immagina che Schreber non avendo, ovviamente, gli attributi femminili, esamini il proprio corpo individuando nella mano – osservata con lenticolare morbosità – i caratteri più attinenti alla tipologia genitale femminile e dintorni; un'esplorazione, quella di Gianfranco/Schreber, in grado di comunicare le analogie morfologiche con evidente efficacia. In effetti, dalle immagini si sprigio-

na un compiacimento lussuoso capace di coinvolgere pienamente chi le osservi. Dal punto di vista strettamente fotografico ed estetico, è la luce a farla da padrone. Immagino quanto Gianfranco, prima di scattare la foto, abbia studiato e analizzato le possibili inquadrature, cercando di individuare quelle più congruenti con la sua idea di morbosità erotica; come muovesse continuamente la propria mano, illuminata da una luce trasversale in grado di rendere evidente la ricercata “sensualità” delle varie pose, al fine di sollecitare quella sorta di “autoerotismo” necessario per potersi identificare, appunto, con l'ossessione del *Presidente Schreber*. A sfogliare lentamente le pagine di quest'opera tanto singolare, si riesce a percepire la mentalità, fascinosa e perversa al contempo, del paziente e ad apprezzare il risultato estetico/concettuale di quanto Gianfranco è riuscito a rendere tanto esplicito. Chissà se Freud avrebbe trovato il lavoro interessante, considerandolo un compendio visivo per il proprio studio psicoanalitico. Posso solo ipotizzarlo, ma l'altro caso – quello sullo strano sogno di Leonardo da Vinci – esaminato nello stesso periodo (1910), è la conferma che il lavoro di Chiavacci, potenzialmente, poteva essere una risposta concreta per lo studioso di Vienna.

Gianfranco Chiavacci, *Solo* – Libro fotografico – 1979

Anche questo lavoro fotografico, insieme con gli altri che il figlio Carlo conserva nell'archivio del padre, conferma quanto la ricerca e lo sperimentalismo messi in atto da Gianfranco nel settore dell'arte fotografica, fossero personali e antesignani. In quegli anni, i più famosi fotografi operavano in altri settori e con intenti ben diversi, semmai erano proprio gli artisti, dagli anni Sessanta, a interessarsi in maniera “anomala” della fotografia e del cinema. Nello stesso periodo in cui operava Gianfranco, imperava l'arte con-

Pagina a fronte

Gianfranco Chiavacci, *Schreber*, 1977, copertina e undici scatti che compongono il fotolibro, stampa fotografica riportata su cartoncino bristol nero, cm 33x33. Archivio Gianfranco Chiavacci

Pagine seguenti

Gianfranco Chiavacci, *Solo*, 1979: copertina del Fotolibro, fotografia a grana grossa (da stampa a forte ingrandimento), con l'autoritratto dell'artista e il titolo dell'opera, realizzato con lettere a stampino di metallo e pigmento nero su cartoncino brizzolato azzurro, Fotolibro cm18x18 fotografia cm7x10; a seguire, pagine del Fotolibro con la sequenza dei trenta scatti che lo compongono, montati su cartoncino bristol nero, pagine cm18x18 fotografie cm 15x10/10x15. Archivio Gianfranco Chiavacci



1



2



6



7



8



12



13



14



19



20



21



25



26



27



3



4



5



9



10



11



15



16



17



18



22



23



24



28



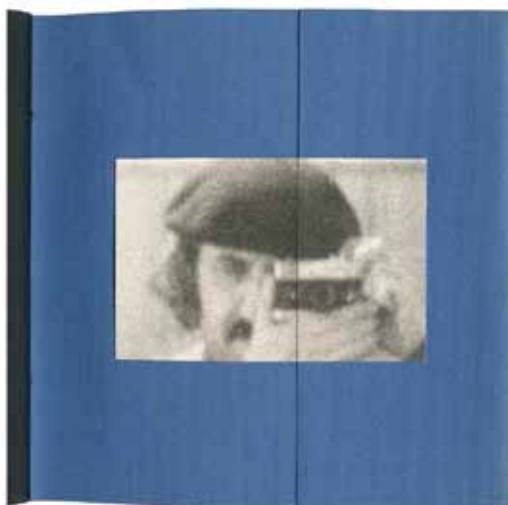
29



30

Gianfranco Chiavacci, *Solo*, 1979, immagine della penultima di copertina, con bandella, in cui l'artista si autoritrae munito di macchina fotografica, formato del Fotolibro, cm 17,5x18, della foto cm 7x11,5

Gianfranco Chiavacci, *Solo*, 1979, immagine n°1 dal Fotolibro, cm 15x10



cettuale e il mezzo fotografico era il potenziale migliore per esprimere le idee oltre a consentire di fissare in immagini spendibili nel mercato dell'arte, le performance e la precarietà temporale dell'espressione creativa di allora. Per Gianfranco, la particolarità di essere un precursore consiste nell'usare la fotografia per "sceneggiare" la vita e analizzare la psicologia dei personaggi, tramite sequenze narrativo/simboliche. La ricerca di un settore attuale è orientata proprio in questo senso. L'opera *Solo* consiste in un libro fotografico composto di trenta immagini. Cosa ci narrano, cosa testimoniano, cosa significano? Il figlio Carlo mi ha parlato di una depressione del padre conseguente a problemi di salute. Apparentemente, in maniera lucida e asettica – ugualmente alla sua esperienza pittorica ma non scevra da aura, come detto in precedenza – Gianfranco registra il tempo dall'assenza della vita "cosciente", e si analizza attraverso la registrazione in soggettiva con le immagini di una giornata (forse), trascorsa nella propria camera, senza minimamente farci supporre che l'esterno o qualcuno, davvero esista. Si tratta di fotografie "banali", così come esteriormente insignificanti sono le pose

e la scelta dei dettagli; in effetti, a lui non interessa un discorso estetico, piuttosto la resa di una realtà e di un vissuto concreti: l'essere e il sentirsi solo. Sono immagini che io "ascolto" come drammatiche e inquietanti, nella loro oggettività. Lui che si fotografa nello specchio presente nella stanza: la conferma che il suo doppio lo assista? La prova del suo esserci ed esistere? I propri capi di abbigliamento poggiati sulla sedia, quasi a volerci dire: non esco! Non sono mai uscito! Il letto vuoto: lì ogni movimento si placa, l'energia vitale andrà verso l'inerzia del sonno? Il fulgore accecante della lampada sul comodino e a seguire, l'immagine degli oggetti che vi sono posati: un libro (quale? Immagine sfocata), le sigarette, l'orologio (controluce, non si legge l'ora) e il posacenere. Tutto questo è il mondo per la sopravvivenza? Oppure, allo stesso modo delle figurine di ushabti presenti nelle tombe egizie, hanno il ruolo di sostituire il "defunto"? Seguono immagini con lo scendiletto su cui poggiano scarpe, calzini, ciabatte, pantaloni del pigiama, i suoi piedi nudi: l'incertezza tra l'alzarsi e il distendersi, il dubbio del fare e il non fare? Necessità o negazione? Inquadratura delle presenze "funzionali" poggiate

su un piano: spazzola, tubo di crema (?), rivista (non s'individua il tipo), specchio, radio con auricolare, accendino, penne... il quotidiano spietatamente dissacrato? Poi, anonimi e "gelidi", i sanitari del bagno: necessità igienica prima dell'assenza completa? Il letto, con due cuscini preparati per la "notte": il buio totale? Il dettaglio delle sue gambe nude, ancora il particolare degli oggetti sul comodino (in soggettiva, mentre lui lo sta guardando con la testa appoggiata alla parete), ancora altre cose sulla mensola viste dal capo del letto, la parte inferiore del suo corpo sotto le coperte e, finalmente, il suo volto inquadrato di tre quarti, poi di profilo in controluce e, infine, di nuovo, la vista verso il fondo del letto. Questa, è la "storia" visiva di *Solo*. Il profilo in controluce del protagonista fa pensare all'immagine di un defunto; la sagoma senza vita – sembra suggerirci l'artista – che non esiste, perché essere soli con se stessi, significa non avere riconosciuto il senso della propria esistenza. Forse!

Schreber e *Solo* dunque, sono il frutto sì di un'indagine analitica, ma anche la testimonianza di un forte connotato espressivo in grado di trasformare e la mano dell'artista, quanto la sua camera, in paradigmi della psicosi e dell'assenza che ne consegue. Sono immagini, quelle lasciateci da Gianfranco, di un potenziale comunicativo dalla forza inaudita. Si sfogliano le pagine dei libri fotografici, e se la prima impressione è di apprezzarne la qualità luministico-formale (*Schreber*), quanto la scelta della sequenza temporale dai tagli fotografici spietatamente "veri" ed enigmatici (*Solo*), è in seguito che subiamo lo shock. Come al risveglio, le immagini di un sogno inquietante e inspiegabile a volte ci procurano ansia e perplessità – se non tormento – allo stesso modo, quelle di Gianfranco sovvertono l'immediatezza del piacere in tortuose elucubrazioni mentali, congiunte a uno stato emotivo

spiazzante e "feroce". Stato che induce a confrontarsi con la condizione umana e la sua caducità: fisica e psichica. Eros e Thanatos direi si possano coniugare ai due lavori dell'artista: amore e morte congiunti inesorabilmente dal destino, a testimonianza di una realtà esistenziale che non fa sconti a nessuno. L'altro da noi, quello atavico che abita l'inconscio, non se ne sta sempre sopito. Quando ci sostituisce, la bellezza della vita prima si esalta, ma subito dopo deflagra nel buio dell'infinito. Ebbene, le due opere di Gianfranco credo sottendano questo significato e la nostra coscienza, prendendone atto, può risolvere come simili esperienze artistiche siano anche di natura terapeutica. Non per niente, il caso *Schreber* è vivisezionato da Freud proprio per essere di aiuto ai suoi pazienti. In certo qual modo, quando qualcuno ci parla del proprio disagio esistenziale, del proprio "*male oscuro*", confessandosi, in quel momento esorcizza lo stato di sofferenza e noi, in altro modo ma con lo stesso fine, confidiamo in qualche forma apotropaica perché tenga lontano l'agguato dell'angoscia.

Nello sperimentalismo di Gianfranco, queste due opere costituiscono un punto fermo da cui partire per prendere in esame un aspetto tanto singolare della sua ricerca e dunque, il lavoro lasciatoci dall'artista, è un luogo simile al *pozzo insondabile* di cui parla Thomas Mann. Luogo in cui, ogni volta, troviamo dei riscontri sempre diversi e sempre nuovi così, la sua eredità umana e professionale, potrà continuare a vivere proprio in virtù di tali prerogative.

L'infanzia in silhouette – collage di **Donatella Giuntoli**

Quando si guardano le silhouette a collage di Donatella e pensiamo che fosse una bimba a realizzarli – probabilmente nell'arco di tempo dai 10 ai 12-13 anni – lo stupore è incontenibile. Nella sua casa di Piazzetta

San Pietro, al piano nobile dell'abitazione patrizia dove nacquero, la mamma Egle, pittrice e poetessa di rara sensibilità e lo zio Marino, artista indiscusso del '900, si deve immaginarla intenta a leggere i libri di fiabe e quelli della storia greca e del mito. Chi l'ha conosciuta, sa bene quanto fosse intelligente e perspicace nel fornire interpretazioni personali e nuove degli argomenti su cui scriveva e argomentava. Da adulta, per esempio, era nota – agli amici – per il contributo che forniva durante gli scambi d'idee con gli artisti: Lando Landini, Fernando Melani, Gianfranco Chiavacci, Renato Rinaldi, Luciano Fabro. Oppure, chi discusse con lei avrà in mente la sua competenza e la singolarità delle opinioni rispetto all'arte, la poesia, la musica (jazz in particolare), il fumetto disneyano, il cinema, e potrà confermare quanto vado affermando. Ne sanno qualcosa, Ilda Corcos ed Ezio Menchi per la musica jazz e Luca Boschi per il fumetto. In merito al cinema posso dire di averla ascoltata quando, giovane liceale frequentava il cine-club che si teneva al cinema Verdi, e la ricordo per suoi interventi puntuali e chiarificanti a commento di una proiezione, nel dopo film dedicato al dibattito. Sempre vigile, controllata, dalla figura elegante e signorile, quando passeggiava per la città, non si poteva fare a meno di osservarla con soddisfazione. Aveva il suo stile! Posso dire che fosse una silhouette uscita dai collage realizzati nell'infanzia.

Ecco! Proprio di questi adesso cercherò di presentare un excursus molto sintetico e parziale, purtroppo. A riguardo auspico, che in un futuro molto prossimo, sarà possibile dare alle stampe una pubblicazione con il copioso materiale a disposizione – oggi in possesso di un collezionista sensibile e accorto come Mario Lucarelli – e allora il sottoscritto, o altri, può avere l'opportunità di andare a fondo nell'esame e nell'esegesi dei lavori che rappresentano, in nuce,

una vocazione artistica da Donatella portata avanti anche da adulta con opere rilevanti, ahimè! Ai più del tutto sconosciute. Grazie a *Spicchi di Storia*, almeno un accenno oggi mi è consentito di farlo.

Sono molto grato a Lucarelli per la cortesia e la disponibilità con la quale mi ha concesso di poter “toccare con mano” i collage (più di un centinaio! Un tempo, ipotizzo, sicuramente più numerosi in quanto, alcune fiabe e storie illustrate sembrano/sono incomplete). Non è stato semplice “riorganizzare” non so quanto correttamente (come ho detto, occorrerebbero più tempo e spazio a disposizione), l'ordine temporale e la successione delle sequenze con la quale Donatella realizzò le opere. Intanto, comunque, l'inizio mi consente di presentare questo elenco. Quattro lavori, ancora ingenui – probabilmente i primi tentativi – con la vista di una via con caseggiato, la sua cameretta, la madre (?) in salotto, e una festa da ballo inquadrata dall'esterno e visibile da una grande finestra che domina, con lo scintillio delle luci, sul chiaro di luna del cielo, mentre il fianco della casa – scoperta singolare – presenta la rappresentazione di un balcone a sporta che già evidenzia le notevoli capacità rappresentative di Donatella bambina, nel tentativo riuscito di disegnarla in prospettiva. Segue una serie di collage con paesaggi, montano e marino, un interno con famiglia e un vaso di fiori dal colore rosa posto nell'angolo del tavolo, che mostra l'intento dell'autrice di suggerire la spazialità della composizione. Con questi ultimi lavori, Donatella inizia a non utilizzare più la penna per profilare le immagini e caratterizzarle. Forse decenne, individua già il suo linguaggio tecnico ed espressivo. Singolari poi, altri collage che illustrano alcuni passi dell'Iliade di Omero, tradotta da Vincenzo Monti. Su carta quadrata – formato protocollo – vi sono incollate due scene su ciascun foglio mentre in basso, le singole illustrazioni, riportano



Donatella Giuntoli, *Festa da ballo*, primi anni Cinquanta, collage e tecnica mista su carta, cm 15x25; le opere riprodotte da p. 53 a p. 59 sono della collezione Mario Lucarelli

Donatella Giuntoli, *Iliade* (illustrazioni con didascalie), primi anni '50, silhouette a collage e tecnica mista, cm 10,5x12/9,5x12/10x13,5/10x15

– alla maniera delle didascalie dei vecchi fumetti – i versi del periodo prescelto. Sicuramente allora, Donatella stava frequentando la prima della scuola media, perché il programma, appunto, prevedeva lo studio del poema omerico a quel livello del ciclo scolastico. Un esempio. Nella didascalia si legge: *Stupefatto si scosse Achille, si rivolse, e tosto riconobbe la Diva a cui dagli occhi uscian due fiamme di terribil luce...* con una concezione spaziale ardita e la scelta di carte e carte veline colorate, di raffinatissime tonalità, Donatella riesce a illustrare i versi con efficacia e a rendere l'insieme del tutto naive ma originale. È incredibile! Una ragazzina così piccola che non segue gli stereotipi presenti nei libri scolastici di quel tempo e, con piglio e personalità, “racconta” per immagini, del tutto singolari, la propria visione del poema.

Adesso prendiamo in esame la serie sicuramente più “matura” delle prove a collage. Si tratta di temi, per lo più tratti da fiabe e libri per l'infanzia, che Donatella doveva leggere

come se stesse vedendo un film. Aveva una capacità immaginativa straordinaria che le consentiva, simultaneamente alla lettura, di “vedere” i vari episodi descritti. Attitudine questa, certo tipica dell'età, ma che Donatella sapeva mettere in atto con spontanea immediatezza, libera da qualsiasi convenzione. Infatti, le “sceneggiature” che nascevano sono dei precoci story-board oggi, comunemente utilizzati quando si vuole predisporre la sceneggiatura, per immagini, di un video a tema specifico. Non soltanto illustrazioni quindi, ma supporti per rendere più tangibile la sequenza degli avvenimenti e, come dicevo, a me sembrano dei “corti cinematografici” tanto hanno la potenzialità di condurre nel vivo degli avvenimenti, chi sfoglia le pagine di quelle storie abilmente “disegnate” con le forbici. Proprio così, disegnate con le forbici perché, sulla carta o sulla velina, anche a guardare con attenzione le forme realizzate non vi è presente traccia del segno a matita e nem-



Donatella Giuntoli, *Il circo* (la danza degli elefanti), primi anni '50, silhouette a collage, cm 21x28

Donatella Giuntoli, *Il circo* (pagliaccio sorridente), primi anni '50, silhouette a collage, cm 10,5x10

Donatella Giuntoli, *Il circo* (pagliaccio che piange), primi anni '50, silhouette a collage, cm 14,5x14,5



meno di cancellature, se non in rare occasioni, ma per rappresentare la fisionomia di un volto o la decorazione di un abito. Come gli esecutori delle silhouette di un tempo, soprattutto in voga nella Francia dell'Ottocento – dove nel XVII secolo era nata la tecnica – Donatella seguiva le sue forbicine realizzando direttamente le figure che aveva nel pensiero. Straordinaria capacità!

Parlavo di temi tratti da fiabe e da libri per l'infanzia; fa eccezione una serie di opere dedicate invece, al tema del circo. Inizierò da quest'ultimo. Oggi sono disponibili tredici fogli: l'arrivo dei "carrozzoni", i tre tendoni visti di notte con l'insegna circo – da notare il profilo dei tendoni realizzato con piccoli dischi dal colore luminoso sul fondo del cielo viola scuro – i giocolieri in azione con le sfere colorate sospese nell'aria o tenute in bilico con il naso, i trapezisti, gli acrobati, ballerini e ballerine, di nuovo gio-

colieri mentre si esibiscono con delle aste, le evoluzioni fantastiche degli artisti/e circensi sul dorso dei cavalli al galoppo, le impenate degli elefanti con i domatori sulla loro groppa e, infine, non poteva mancare il personaggio più caro ai bambini: il pagliaccio! Ne abbiamo uno con la lunga giacca a quadri visto per intero con, alla sua destra, la corda penzoloni che potrebbe servirgli per "far finta di salire" (sul trapezio o nel cielo?) e una palla con la quale vorrebbe sfidare l'abilità degli amici giocolieri. Non m'inoltrerò oltre nell'analisi estetica e compositiva se non per poche altre opere, come esempio, però questa del pagliaccio sorridente, sì! Sul fondo blu scuro, senza traccia di linee che definiscano la spazialità alto/basso, perché a definirla, ci pensa la corda, la palla e la posizione della figura; la scena esprime al meglio la potenzialità dell'emblematica azione che di lì a poco avrà inizio. Ecco,



Donatella Giuntoli, *Il circo* (acrobati a cavallo), primi anni '50, silhouette a collage, cm 17,5x22

Donatella Giuntoli, *Il circo* (giocoliera), primi anni '50, silhouette a collage, cm 17x12

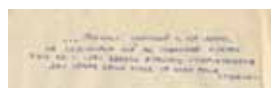
Donatella Giuntoli, *Il circo* (pagliaccio giocoliere), primi anni '50, silhouette a collage e tecnica mista, cm 12x15

questa è la capacità stupefacente di Donatella ragazzina: pochi elementi rappresentativi – quelli fondamentali – e una sintesi compositiva e formale da artista già matura. Per non parlare della qualità degli accordi cromatici. Le ultime due “scene” raffigurano il volto di un pagliaccio piangente e di un altro sorridente. Quanto allora passava per la testa di Donatella, era già, in nuce, il senso vero della vita. E così, anche la sua sensibilità era formata!

Non dispongo di nessun documento che certifichi “scientificamente” la successione temporale di tutte queste opere; la posso intuire e dedurre dall’evoluzione del linguaggio e della tecnica, ma ripeto, occorrerebbe scrivere un libro non un saggio contenuto su queste opere, per cui quanto elencherò ha un ordine del tutto provvisorio. Collage realizzati per il *Libro della Giungla* (di Rudyard Kipling, 1865-1936) raccolta di rac-

conti pubblicata su vari giornali e riviste tra 1893 e il 1894 e il *Secondo libro della giungla* pubblicato tra il 1894-1895 in cui si narra il seguito degli avvenimenti raccontati nel primo più altri racconti autonomi. Chi ha letto i due volumi sa che sono composti di episodi seguiti da un testo poetico che ne riassume la trama; ebbene, Donatella riporta, per uno soltanto di quelli che ho a disposizione (quanti saranno stati i collage, non è dato sapere) *La canzone della partenza*, che si trova dietro quello che dà forma ai tre amici e alleati di Mowgli – il ragazzo protagonista dei racconti – ovvero, l’orso Baloo, il cobra Kaa e la pantera Baghera e dietro agli altri o sul verso, trascrive la didascalia del brano scelto per creare l’illustrazione. Si tratta di diciassette collage. Il libro presenta altri racconti che non narrano della vita di Mowgli, e Donatella ci ha lasciato, con la stessa procedura delle didascalie, tre illustrazioni di Toomai





Donatella Giuntoli, *Il primo libro della giungla* (trascrizione da Kipling: poesia epigrammatica che fa il riassunto del primo capitolo), primi anni '50, cm 21x30

Donatella Giuntoli, *Il primo libro della giungla* (Kaa/Baloo/Bagheera), primi anni '50 silhouette a collage, cm 21x30

Donatella Giuntoli, *Il primo libro della giungla* (bufali nel fango), primi anni '50, silhouette a collage, cm 17x28

Donatella Giuntoli, *Il primo libro della giungla* (Mowgli e Shere Khan), primi anni '50, silhouette a collage, cm 15,5x26

degli elefanti due relative a Kotich – *La foca bianca* e sempre due, per il racconto della mangusta e il cobra *Rikki Tikki-Tavi*. Poiché, nel caso de *Il libro della giungla*, Donatella era entrata nel dettaglio della narrazione, si può dedurre che è giunta fino a noi la minima parte dei tre racconti citati. Ugualmente si può dire per il *Secondo libro della giungla* di cui rimangono soltanto due collage inerenti alla storia di Mowgli, altri due per il racconto *L'ankus del re* e tre per *Il popolo dei cani rossi*. Ben poca cosa rispetto a quanto, presumibilmente, Donatella realizzò.

Un gruppo di opere si riferisce a storie in cui sono presenti sirene e centauri. L'identificazione del riferimento non è semplice, suppongo che, data la discontinuità narrativa, sia ipotizzabile dividerle secondo due argomenti. Uno – composto di nove illustrazioni – è riferibile (probabilmente) alla fiaba *La sirenetta* pubblicata nel 1836 e

scritta da Hans Christian Andersen (1805-1875). L'altro di otto lavori, anche qui azzardo un'ipotesi, potrebbe essere – ma solo in parte – la trasposizione della leggenda ottocentesca riferita alle origini della città di Napoli. Si narra che dopo la sfida contro le sirene vinta da Ulisse, *la più bella delle ammaliatrici dal canto sublime, per aver fallito, sarebbe dovuta morire con le sorelle... ma Giove, che era incline a subire il fascino femminile perdonò la bella e leggiadra musa e le consentì di vivere sulla spiaggia considerata la più incantevole del Tirreno... Per non farla annoiare, su questa spiaggia deserta, le affiancò un centauro. I due erano liberi di fare tutto quello che desideravano, salvo di godere della gioia dell'amore. Ai due non riuscì di non innamorarsi... Giove sentendosi tradito, trasformò il centauro in vulcano... mentre la bella sirena trovò la morte. Il suo corpo fu adagiato ai piedi del vulcano per rimanere sempre vicino*



Donatella Giuntoli, *Il primo libro della giungla* (Mowgli e Bagheera), primi anni '50, silhouette a collage, cm 21x30

Donatella Giuntoli, *Il secondo libro della giungla* (illustrazione), primi anni '50, silhouette a collage, cm 11x24

Donatella Giuntoli, *Il secondo libro della giungla* (racconto: Toomai degli elefanti), primi anni '50, silhouette a collage, cm 17,5x20

al suo amato, nel dolce sonno eterno. E, infatti, prosegue la leggenda, *Napoli ha la forma della sirena Partenope*.

Esistono poi altri fogli, databili a periodi diversi, di cui non sono stato in grado di trovare il riferimento. Per comodità le nomino come *Fiaba A*, *Fiaba B*, *Fiaba C* (Donatella nella didascalia nomina i personaggi *Pio e fru-fru*), *Fiaba D*, *Ritratti dei miei cocchi* e *Prima Comunione*.

Fiaba A, è composta di dodici fogli. Cercando di interpretare la narrazione, dalla possibile sequenza, ho sistemato le illustrazioni secondo un ordine ipotetico che sembra suggerire la seguente storia. La cicogna porta un bimbo e dopo, si vede riposare nel suo lettino. La sorellina (?) lo trova proprio lì, morto (?). La mamma è sconvolta. La bambina, con l'aiuto della cicogna, vola in cielo alla ricerca del fratellino. Si fermano incerti su dove cercare. Compare un angelo

che accoglie i due e indica loro la strada. In Paradiso (?) vengono accolti da angeli che suonano l'arpa (notare che il foglio è incollato su un cartoncino, scollandolo da un lato ha rivelato questa didascalia: (... e nel mezzo del circolo una grande arpa suonata da quattro angeli ...). La bambina ascolta la musica mentre la cicogna va a parlare con gli angeli. I quattro angeli accudiscono dei bimbi piccoli sopra un grande prato formato da "tappeti", sui quali nascono fiori e funghi; il più minuto dei bimbi mostra un punto rosso sul petto (il cuore?). Gli angeli su una nuvola sbattono le ali in segno di saluto. Il bimbo insieme alla cicogna si ritrova sulla terra. La mamma ha in braccio il figlio e sembra ringraziare la bambina e la cicogna. Lo stile e la scrittura infantile della calligrafia, fa supporre che questi collage appartengano alla prima fase dell'esperienza artistica di Donatella.

Donatella Giuntoli, *Coniglietto/Bianconiglio?*, primi anni '50, silhouette (fogli sparsi: molto probabile che Donatella avesse visto il film *Alice nel paese delle meraviglie* - prodotto dalla Disney nel 1951 - e ne fosse rimasta influenzata), cm 21x15

Donatella Giuntoli, *Maschera enigmatica* (fogli sparsi), primi anni '50, silhouette a collage, cm 13x13

Donatella Giuntoli, *Bambina dietro un carro* (fogli sparsi. Illustrazione di una fiaba a me ignota), primi anni '50, silhouette a collage, cm 22,5x13,5



Fiaba B, anche per questi sette fogli, vale la considerazione fatta in precedenza. Due fatine alate svolazzano nel bosco alla ricerca di una compagna. Incontrano e parlano con un uccellino. La più grande delle fate, seduta sopra una foglia, parla con una farfalla. Nella notte stellata, entrambe seguono la farfalla. Quest'ultima entra dalla finestra in una stanza, dove si trova reclusa una compagna delle fatine: quella che cercavano (?). La storia, sicuramente proseguiva, però altre immagini a disposizione non sono congruenti con le precedenti.

Fiaba C, composta da cinque fogli. In uno si legge: *Corse per la foresta a raccontarlo a tutti; incontrò pure le pernici, e Pio, quando l'udì, si ralleggrò: "Finalmente una novita!" sospirò. In quel momento, fra i rami fioriti, comparvero Fru Fru e la nuova compagna: volavano a fianco, si scambiavano occhiate dolci e sorrisini.* Per quanto abbia fatto ricerca, non sono riuscito a trovare il riferimento di questa storia né a ordinarle, per lo scarso numero disponibile di collage.

Fiaba D, disponendo soltanto di tre illustrazioni posso notare che si tratta di una storia che ha per protagonista un cigno. Per riferirla alla fiaba de *Il brutto anatroccolo* di H.C. Andersen, è poco.

Prima Comunione, scritto di pugno da Donatella bambina, si trova sul secondo dei tre fogli disponibili che rappresentano: un sole nascente, un angelo annunciante in volo e un compagno, inginocchiato sopra una nuvola e con il braccio sinistro sollevato. Collage realizzati per la sua prima Comunione, o per quella di un'amica?

Ritratti dei miei cocchi, anche questo si trova scritto da Donatella, nel terzo dei sei collage, che ordinati ipoteticamente secondo una sequenza plausibile, potrebbero narrare quanto segue. Una giovinetta bionda, agghindata da cameriera, riceve un'ospite. Sorridente, la protagonista, gioca proiettando la propria ombra sul muro, insieme

a quella di un altro personaggio che non è visibile, allo scopo di far divertire un bimbo accovacciato nel suo letto. La giovinetta fa la toilette al bimbo che è sul cavallo a dondolo, mentre la sorellina con le lentiggini, se ne sta seduta. Sullo sfondo una finestra con tenda e davanti, la mamma che abbraccia la figlia più piccola, mentre la sorella maggiore, a sua volta, abbraccia il fratellino. Con l'espressione felice ed esterrefatta, la giovinetta – forse per i suoi buoni servizi – riceve in regalo una bambola dalla folta chioma corvina. Per la tecnica molto raffinata e la qualità del disegno, queste opere, come esecuzione, possono essere riferibili a una Donatella più "matura" – confermato anche dalla didascalia scritta, con sicurezza, a caratteri stampatello – questi sei collage, hanno dei requisiti estetici, cromatici, compositivi e stilistici veramente notevoli.

A disposizione anche una serie di quattordici collage e una silhouette, non incollata su foglio come le altre, che ritrae un coniglietto. Lo stile del disegno ricorda molto quello dei cartoni animati disneyani, *Bambi* o *Alice nel paese delle meraviglie*.

Dei quattordici, tre, probabilmente, facevano parte di una storia di farfalle e angeli. Due hanno immagini del fondo marino con pesci singoli e in branco. Altre due riferibili a parti di qualche storia in cui è protagonista una bambina, e la sua carrozza? Ancora altri due, con personaggi maschili caricaturali. Uno invece, è presumibilmente riferibile alla storia/fiaba con personaggio militare. Ancora un altro foglio, con la testa di un misterioso protagonista che ricorda le maschere fantastiche della cultura orientale. Segue un collage che rappresenta il bosco di qualche fiaba. Terminano la collezione tre immagini curiose: la prima con tre negri – padre, madre e figlia – mentre nella notte danzano intorno al fuoco. Gli ultimi due esempi dovevano fare parte di una storia sugli indiani d'America. In questo caso Do-



natella, per rendere la tipica fisionomia dei pellerossa rappresentati, ha fatto largo uso della penna per caratterizzare efficacemente i loro volti, le espressioni, la muscolatura dei maschi e parti degli abiti dei componenti della tribù, compreso uno stregone con il suo teschio rituale.

Questa parziale raccolta del lavoro di Donatella bambina rende l'idea di quanta sensibilità espressiva la distinguesse. Dotata d'intelligenza non comune e educata in un ambiente colto nel quale l'arte era l'essenza che alimentava la vita quotidiana della famiglia (va ricordato, come il suo bisnonno Torello Marini, la madre Egle, il padre Alberto Giuntoli e lo zio Marino, a diverso titolo fossero degli artisti) Donatella crebbe un'infanzia e un'adolescenza ricca di esortazioni e di qualificati esempi, sui quali formò la sua vocazione per l'arte, intraprendendo, senza inibizione alcuna (l'età era dalla sua parte) un percorso creativo, che già in



nuce, si manifestò in tutta la sua autentica espressività. Le *silhouette a collage* presentate in quest'occasione, consentono di avere la conferma di quanto, Donatella, avesse non solo predisposizione per l'arte, ma soprattutto, sapesse esprimere tramite le immagini, i sentimenti che distinguono la natura delle persone straordinarie come lo fu lei. Ricordandola nel giorno della sua scomparsa, scrissi che Donatella era un *Dono*. In ragione di ciò, non facciamola scomparire per una seconda volta. Si organizzò quanto prima, e qui mi rivolgo agli amministratori e ai responsabili degli enti locali, una mostra retrospettiva della sua opera e si dia alle stampe quanto d'importante ha scritto ed è ancora *inedito*.

Stele – monoliti dipinti – **Franco Bovani**

La stele commemora, rende omaggio, perpetua il ricordo, spesso anche in maniera imperativa e le parti raffigurate sono qualcosa di più di

Donatella Giuntoli, *La sirenetta* (?) (parte di una serie di illustrazioni il cui riferimento narrativo è difficile da individuare con certezza), primi anni '50, silhouette a collage, cm 20x14

Donatella Giuntoli, *Partenope e Vesuvio* (?) (parte di una serie di illustrazioni il cui riferimento narrativo è difficile da individuare con certezza. Probabilmente Donatella - che allora frequentava la Scuola Media - studiando il mito, si era appassionata a questa vicenda), primi anni '50, silhouette a collage, cm 12x15

Donatella Giuntoli, *I miei cocchi* (questo titolo si trova dietro a una delle illustrazioni. Fiaba o storia a me sconosciuta), primi anni '50, silhouette a collage, cm 20,5x26,5/17,5x21/24x16,5/15x15





Sopra

Franco Bovani, *Albero*, 1986, stele biconvessa (l'elaborazione grafica è servita per il logo della mostra), pigmenti naturali e cera su struttura tamburata, cm 40x74x22, coll. privata

Sotto

Franco Bovani, *Un caro amico*, 1984, stele (recto e verso), pigmenti naturali e cera su struttura tamburata, cm 160x50x10, coll. Alessandra e Paolo



un fatto plastico; finiscono col divenire intermediazioni fra la quotidianità (il ritratto della madre o della compagna Norma) e la leggenda (la pittura del passato). Al contempo sono custodi del passato e del presente, stanno nel luogo come gli esseri umani ed “esclamano” con la loro stessa forma. Proteggono e possono variare la loro presenza fino a ridursi, se viste di lato, a sottili annunci di ben altri proclami. Bovani aveva capito tali potenzialità in questa forma prediletta e non la abbandonerà se non per qualche avventura su colonne o tritici. I risultati per i soggetti però non sono gli stessi. Come si potrà costatare, se è cambiata la contestualità alle immagini, ciò che è noto può ricapitalizzarsi se l'artista è riuscito a focalizzare lo scarto con efficacia e Bovani, sembra aver trovato l'uovo di Colombo proprio scegliendo la stele come supporto. Medioevo, mitologia, quotidiano, ninfee, Vulci... una sequenza d'immagini che entrano nel campo spaziale e in parte si nascondono per ricomparire, quando lo si desidera, girando intorno al soggetto. Inoltre, le ariose sfumature del pigmento alleggeriscono la forma e la ricchezza di tonalità trasforma l'insieme in “dolci memorie”.

Questo, in parte, è quanto scrivevo sul catalogo in occasione della mostra dedicata a Franco nel settembre 1996, a proposito delle stele. Oggi, dopo diciotto anni, mi sono messo alla ricerca di questi monoliti dipinti per mantenere viva la memoria di Bovani artista e testimoniare il ricordo di un'amizizia importante. Grazie alla disponibilità di persone che l'hanno conosciuto, sono riuscito a rintracciare da diversi collezionisti molte di queste opere realizzate nell'arco di tempo 1984-1988 e, rivedendole, ho potuto rendermi conto che la loro qualità non era affatto legata al tempo in cui vennero realizzate ma persiste, a conferma che l'arte di Franco travalica il giudizio contingente e si inserisce al di là di ogni verifica transitoria. Nel 1983 Franco sente di avere esaurito il suo rapporto con le due dimensioni e ini-

zia a dipingere su superfici plastiche: prima semplicemente ponendo su due livelli i supporti, quindi elaborando soluzioni più complesse come gli ondulati, i convessi e la forma a stele. Perché la bidimensionalità non lo appaga? Anche se su di essa è possibile – tramite l'uso di prospettiva o assonometria – restituire illusoriamente le tre dimensioni (e Franco l'ha fatto), in lui la necessità di rendere “elastica” la superficie o “celebrativa”, nasce dall'idea che sia il tempo, con il movimento indotto, a coniugarsi all'altro tempo, quello del racconto, già presente nelle opere precedenti. Penso ai temi delle *Sinopie* (1982-1983) in cui la traccia dell'immagine è “ritrovata” sotto la restituzione definitiva del soggetto: di fatto, nella tecnica dell'affresco, una traccia preliminare su cui basarsi per stendere l'intonaco giornaliero e poi dipingere. Ebbene, Bovani “finge” la sinopia vera e propria e crea una serie di opere con frammenti pittorici che sono residui di tempo, quello suo che si confronta con la storia. Ho fatto questo cenno poiché il passaggio alle tre dimensioni è stato fondamentale per Franco, proprio perché con questi dipinti plastici ha potuto esprimere il meglio di sé. La libertà tecnica, espressiva e narrativa che è riuscito a concretizzare nei cinque anni di attività in cui ha utilizzato tale supporto, a mio avviso, non è riscontrabile nelle esperienze precedenti. Ritornando al problema del rapporto tra spazio e tempo nell'arte, sappiamo bene quanto abbia intrigato gli artisti dal Rinascimento in poi. Bovani, consapevole del portato delle avanguardie storiche (rispetto all'argomento, cubismo e futurismo in primis) e avendo presente il proliferare delle installazioni che l'arte contemporanea dalla fine degli anni '60 proponeva come unica alternativa al dipingere sulla tela, dà questa risposta. Il tempo e lo spazio (il racconto e l'immagine) altro non sono che *forma fluens*, processo in divenire e tale evoluzione può soltanto nascere se



Franco Bovani, *Mamma*, 1985, stele (particolare), pigmenti naturali e cera su struttura tamburata, insieme 200x90x10, coll. Massimo Pucci

Franco Bovani, *Mamma*, 1985, stele (particolare), pigmenti naturali e cera su struttura tamburata, insieme cm 179x48x8/12,5, coll. privata

Franco Bovani, *Mamma*, 1985, stele, pigmenti naturali e cera su struttura tamburata, cm 179x48x8/12,5, coll. privata

Franco Bovani, *Un sogno del medio-evo*, 1984, stele, pigmenti naturali e cera su struttura tamburata, cm 110x40x10, coll. Massimo Matteini

Franco Bovani, *Un caro amico*, 1985, stele (recto) con apice segmentato, pigmenti naturali e cera su legno massello, cm 68x24,5x4, coll. Rocco Furuli



tutto scaturisce da un *nocciolo*, una *mandorla*. Con questo voglio dire che Bovani aveva capito come la sua arte avesse la necessità di incarnare l'essenza di quanto egli andava facendo e le opere plastiche dell'ultimo periodo della sua attività, esemplificano al meglio questo intento. Di fatto gli *ondulati* e le *stele* sono nuclei chiusi, delimitati e protetti (se facciamo riferimento all'iconografia cristiana, la mandorla separa il sacro dal profano): i primi fluttuano da sinistra a destra e al contrario (rimangono serrati in sé), mentre le seconde – ovviamente per estensione – sono veri e propri totem o icone e hanno il potere di proteggere ed essere oggetti di culto. Nell'arte, la gratificazione estetica, la peculiarità del linguaggio, la tecnica, la ricerca, la sperimentazione, sono categorie fondamentali e indubbiamente nell'opera di Franco certo non vengono meno. Però, approfondire la natura della poetica e della "filosofia" perpetrate dall'artista, è compito storico della critica di analizzarne la natura per fornirne potenziali interpretazioni. Idealmente, quindi, Franco da chi vuole essere

protetto? Cosa e chi vuole rendere "oggetto di culto"? I titoli e le raffigurazioni ne rendono esplicito il senso: l'immaginario storico delle arti visive (pittura pompeiana, etrusca, medievale), gli affetti personali (la madre, la compagna, gli amici) e la natura (ninfee, animali, piante, fiori). Come separare tutto questo dall'esteriore e viceversa, dai termini della grammatica visiva e dal linguaggio che interpreta? Impossibile! L'arte ha sempre avuto il compito di "illuminare" e chi la avvicini, deve essere pronto a saper "ascoltare" le immagini che la qualificano e al contempo, farle "parlare".

Come ho già fatto presente, Franco non cambia i soggetti quando realizza le stele: utilizza i particolari delle opere precedenti e li distribuisce sullo sviluppo del parallelepipedo dando luogo a un flusso di immagini che, "ruotando" su se stesse, determinano il *nocciolo* e la *mandorla*, gli elementi fondativi della poetica di Bovani. Analizzando i riferimenti tematici consideriamo prima il rapporto con la storia della cultura artistica. Per Franco valgono gli encausti pompeiani,

Franco Bovani

da sinistra:

Mamma, 1986, stele, cm 68x24,5x4,
coll. Rocco Furuli

Albero, 1984 (sotto la base dedica:
per Elia) stele stondata, cm 29x12x4,
coll. Giovanni Carini

Norma, s.d. stele, cm 40x19x4,
coll. Giovanni Carini

Flowers, 1987, complemento
d'arredo/pseudo stele, h cm 19
diametro cm 23, coll. Rocco Furuli

Un caro amico, 1985, stele (verso)
con apice segmentato, cm 68x24,5x4
coll. Rocco Furuli

Frammenti, 1988, complemento
d'arredo/pseudo stele, h cm 29
diametro cm 10, coll. Bruno Gori e
Sandra Bucciantini

Capitello, s.d., stele, cm 19x10x2, coll.
Giovanni Carini



la figurazione etrusca e quella medievale. La pittura pompeiana perché tenterà di utilizzare la stessa tecnica: pigmenti mescolati a cera e colla e tenuti caldi a bagnomaria per poterli stendere sul supporto per lungo tempo. Ad opera finita la pittura è fissata a caldo con arnesi di metallo, oppure vi si stende una mano di cera liquida e una volta essiccata si lucida la superficie con un panno caldo. Franco fece molte prove e la più pratica, anche per le sue esigenze pittorico-espressive, fu la seguente: colore a tempera acrilica o pigmento naturale, con minime parti di cera per dipingere e a finire, uno strato di cera lucidato in seguito con un panno di lana. Questa la tecnica utilizzata dall'artista dopo i soggetti delle *sinopie* e dal 1984 Franco non abbandonerà più questo procedimento tecnico. Perché? Il risultato visivo, l'effetto, è quello di trovarsi di fronte a un reperto "archeologico" sul quale il tempo ha lavorato e lasciato la sua traccia. Non si creda che a Bovani piacesse l'antico, il

riscontro dell'usura fine a se stessa; niente affatto! Se a lui interessava il rapporto tempo/spazio la soluzione tecnica descritta era la più adeguata per interpretare le finalità della poetica pertinente alla *forma fluens*. Infatti, il tempo scorre e segna, mentre lo spazio accoglie e determina. Per le stele, opere come *Medioevo*, *Verso l'albero bianco*, *Notte d'agosto*, *Suonatore silenzioso*, *Fortuna*, *Una giornata medievale*, *Vulci*, sono esempi tipici della sintesi figurale adottata da Franco: partendo da immagini storiche disegna con brevi tratti l'archetipo formale del cavaliere, dell'erma marmorea, dell'albero e della cinta muraria, del musicista etrusco e di ogni soggetto che allora andava dipingendo. Siamo, è vero, negli anni dell'arte del citazionismo (conseguenza della postmodernità), ma per Bovani il senso è un altro. Se la citazione era un mezzo per ritornare alla pittura dopo anni di assenza (arte concettuale), a Franco questo poco interessava, perché lui aveva sempre utilizzato i pennel-



Franco Bovani

da sinistra:
Flowers, 1987, stele cm 36,5x13x3

Notte d'agosto, 1987, stele, cm 36,5x13x3

Notte d'agosto, 1987, stele, cm 23x10x2

Vulci, s.d., stele cuspidata, cm 68x25,5x4, coll. Bruno Gori e Sandra Bucciantini

Suonatore silenzioso, s.d., stele, cm 24x10x2

Ariete, 1987, stele (sotto la base dedica: Per Lorenzo nel suo primo anno), cm 26x19,5x4,5, coll. Bruno Gori e Sandra Bucciantini

Senza titolo, 1986, stele, cm 65x24,5x6

Fatta eccezione per le stele *Ariete* e *Vulci* le altre fanno parte della collezione Rocco Furuli

li e dipinto. Quindi il significato della sua citazione era certamente un altro: il segno di un tempo da trasmigrare sia come valori estetici quanto per interpretazione dell'esistenza. Ovvero, il racconto della vita e degli affetti, le stagioni del cuore, la convivialità, la primitiva età dell'oro, tutto quel genere di passato come *Arcadia* vissuta e da rivivere. La vita di ogni tempo e quindi anche la nostra, sembra proporci Bovani, grazie all'arte, la poesia, la musica... non è consolazione? Non è memoria condivisa? Accogliere il fine etico, dopo il piacere estetico, è fondamentale e Franco lo sapeva. Le ripetute versioni del soggetto *Mamma*, quelle dedicate a *Norma*, e a *Un caro amico*, sono le stele con i soggetti dedicati agli affetti personali. Il volto della madre è un'erma/icona che suggella il legame imprescindibile tra i due; è il "volto santo" dell'amore a cui ognuno di noi, rivolgendosi all'entità della propria madre, ha rivolto la sua preghiera. Franco, non varia l'iconografia: la testa è sempre la

stessa, cambiano soltanto i tratti pittorici e i colori. Come l'immagine sacra *mai dipinta da alcuno*, effigie ancestrale del tempo prima del tempo è la *Mamma*, dipinta da Bovani: se ne sta in posa reclinata guardando verso il basso e come la Vergine rivolge il suo sguardo al Bambin Gesù in segno di amore e di protezione, simile amore e protezione dispensa la *Mamma* dipinta dall'artista. La pittura è l'espressione di un candore che non dimentica il messaggio di Beato Angelico. La compagna *Norma*, rispecchia il temperamento di chi l'ha conosciuta: determinata e di rango. Così la rappresenta Franco, erma di "marmo" i cui lineamenti sono definiti da un disegno a spolvero (si ottiene forando i tratti di un disegno che poi servirà, strofinandovi un "bottono" riempito di pigmento, a trasferire l'immagine sul supporto. Tecnica usata per riportare un progetto sull'intonaco dell'affresco), un effetto di precarietà, di sommaria definizione dei tratti che rende simbolicamente l'indefinitezza dell'amore.

Franco Bovani, *Notte d'estate*, 1984, stele, pigmenti naturali e cera su struttura tamburata, cm 140x40x10, coll. Rocco Furuli

Franco Bovani, *Una giornata medievale*, 1984, stele orientabile, pigmenti naturali e cera su struttura tamburata cm 200x50x10, coll. privata



Al contrario dell'amore per la *Mamma*, quello per la compagna sfugge a ogni definizione. *Norma* ha l'enigmatica espressione del mistero donna. *Un caro amico*, è il titolo che Franco ha dato alle stele, ma il soggetto risale a un dipinto del 1983 *Un celeste bicchiere*, vi si notano l'immagine di un puttino con un recipiente di colore azzurro e un cane che mostra il proprio ventre come se fosse pronto per farsi accarezzare... Sul fondo sintetici caseggiati. Qui il tema dell'affetto è vicendevole: l'amorino dispensa nettare o benefico unguento dal vaso e il cane simbolo della fedeltà, è pronto a riceverlo con la sua posa che invita alla tenerezza. Il cielo notturno, incombente sulla scena, non potrà suscitare paura e angoscia, l'amicizia è pronta all'aiuto reciproco.

L'altro soggetto affrontato da Bovani come tema delle stele riguarda la natura: *Grande albero*, *Ninfee*, *Ornamento*, *Capro*, sono opere il cui significato simbolico fa ben comprendere la risposta rispetto alla domanda iniziale. Franco da chi vuole essere protetto? Cosa e chi vuole rendere "oggetto di culto"? La risposta era, per l'appunto, la natura. L'albero, è noto, simboleggia il legame tra il cielo e la terra, la materia che si congiunge con lo spirito. La famosa frase di E. Kant *Il cielo stellato sopra di me e la legge morale in me* è la parafrasi perfetta del simbolismo dell'albero. La chioma "tocca" le stelle e le radici si abbarbicano all'humus dei valori morali e della tradizione. La ninfea ha diverse accezioni simboliche: purezza e castità nel significato dei fiori, per i greci l'amore platonico, per gli orientali l'alba. Tutti e tre fanno intendere il valore della purezza dei sentimenti e la loro rigenerazione nella nascita del nuovo giorno. L'ornamento è il segno dell'abbellirsi e quindi, in funzione di quanto asserito finora, la bellezza come valore non solo estetico ma anche e soprattutto, etico. Per ultimo il capro perché non c'è condizione dell'esistenza che non esiga il

sacrificio. Sacrificarsi per l'altro, per un ideale, significa donarsi e il dono può costituire l'unico mezzo per la salvezza terrena, o celeste che sia. Ho lasciato da parte il significato del capro come indice di fertilità perché volevo associarlo, non tanto alla fecondità fisica, piuttosto a quella dello spirito e delle idee. Non solo in arte quest'attributo è necessario ma anche, e in particolare, nel nostro vivere quotidiano.

Altro aspetto da rendere evidente riguarda la morfologia delle stele. Franco non si è limitato a dipingere sul prototipo canonico (il monolite con base), bensì ha sperimentato l'utilizzo di stele ondulate, segmentate, arcuate, biconvesse, orientabili, cilindriche, bipartite e orientabili, con parziali estroflessioni/introflessioni.

Un ricco catalogo che ci mostra, anche nel variare delle dimensioni (si va, in altezza, da diciannove centimetri a due metri) le possibilità plastiche del modello base, quasi Bovani pensasse a un materiale che tramite il pigmento pittorico si espandesse secondo i suoi intenti e, ogni volta, offrisse l'occasione di celebrare in maniera nuova, il soggetto che aveva in mente di "incapsulare" nel castone di quella *mandorla* che travalica il tempo.

La parabola esistenziale di Franco Bovani è stata breve (aveva trentanove anni quando è morto) e la sua opera ci lascia una testimonianza valida secondo il dettato della natura stessa dell'arte, come ho cercato di sottolineare: proprietà tecnica, autenticità espressiva e di linguaggio, fine prevalentemente etico del suo significato. Per le nuove generazioni di artisti, che non conoscono il suo lavoro, un'inedita personalità da ritrovare.

Conclusione

Questo contributo, è auspicabile che possa servire da riflessione su quanto avviene e sta avvenendo a Pistoia nell'ambito delle Arti visive. Infatti, si è sempre manifestata una



ricchezza di esperienze, di particolare vocazione dei singoli artisti, di rinnovamento generazionale di livello qualificato e senza soluzione di continuità, che è la conferma esplicita della peculiare inclinazione della cultura locale, quanto della sua reale identità, a testimonianza che a Pistoia, per l'arte e la cultura in genere, esiste davvero *un'anima del luogo* in grado di distinguere le opere e le poetiche dalla congerie generale del sistema ufficializzato.

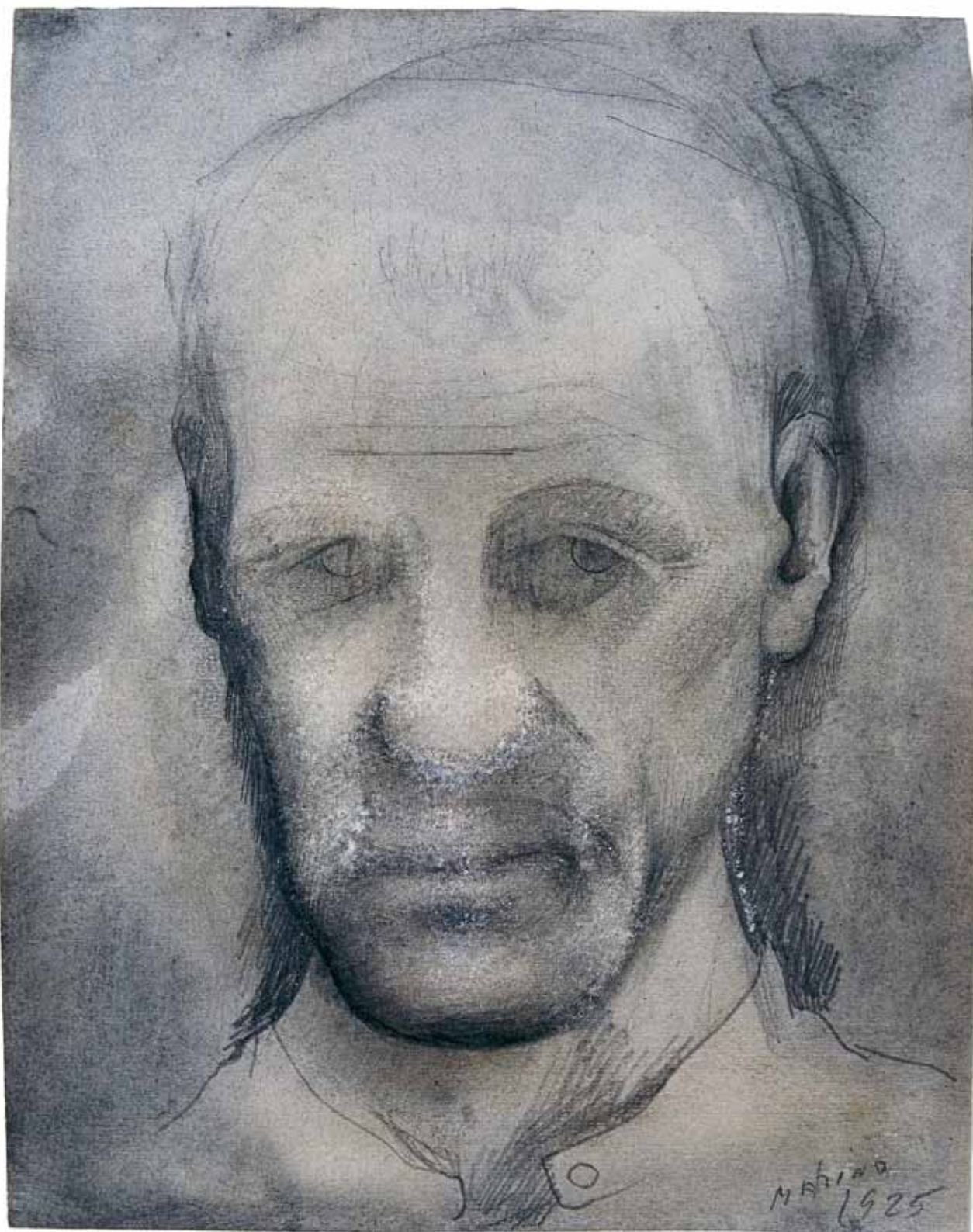
Pistoia, da noi addetti ai lavori, può essere anche considerata una sorta di ombelico – provinciale – del mondo, ma i risultati

recenti (anche attraverso la globalizzazione della cultura e la rete di internet) confermano che spesso è la periferia a spingere verso il centro e non viceversa, come si vuole, e si è voluto fare intendere. Alla luce di questo dunque, la mia proposta di scrivere su esperienze inedite – a vario titolo, come detto nella premessa – deve costituire un'esortazione a non dimenticare, a far sì che opere e artisti, non cadano nell'oblio. Perché uno dei compiti primari della società è quello, non tanto di celebrare, ma di far vivere il passato per costruire un futuro migliore.

Franco Bovani, *Ninfee*, 1986, stele, pigmenti naturali e cera su struttura tamburata cm 58,5x19,5x4,5, coll. Bruno Gori e Sandra Bucciantini

Franco Bovani, *Ninfee*, 1986, stele, pigmenti naturali e cera su struttura tamburata cm 200x45x5, coll. privata

Franco Bovani, *Mamma*, 1985, doppia stela congiunta (recto e verso), pigmenti naturali e cera su struttura tamburata cm 200x90x10, coll. Massimo Pucci



Annamaria Iacuzzi

La voce della linea chiarisce lo spirito del luogo

Via via che procede, la vita consente alcune cose. E c'è un momento in cui le cose che vengono in mente sono fra le più belle, perché sono come improvvisate. Si prende un foglio di carta e mentre si parla si fa un segno; quel segno è vivo. Alla mia età, c'è una sapienza che non avevo, posso fare un ragionamento sull'architettura che prima non sapevo fare.
Ma quella felicità, mentre corri con il lapis incosciente non esiste più,
non è poco ciò che viene a mancare.
G. Michelucci, *Elogio dello scarabocchio*, in *Dove si incontrano gli angeli*

Nel tempo, studi rivolti alla grafica degli artisti pistoiesi del Novecento sembrano aver messo in evidenza una sorta di 'predisposizione' o 'attitudine' naturale verso la pratica del disegno, quasi a voler indicare in esso un elemento identificativo del 'genius loci' locale. Probabilmente non si tratta proprio di una 'vocazione' al disegno quanto piuttosto di una 'cultura' del disegno, che a Pistoia ha dato frutti copiosi con straordinarie aperture di originalità in termini di invenzione e di ricerca.

Troppo pochi e lacunari gli elementi a disposizione, dunque, per poter generalizzare all'assunto di 'Pistoia terra generatrice di disegnatori' (siano essi pure calcografi o xilografi), quella che appare una sorta di 'predilezione' culturale. Eppure basterebbero personalità come Francesco Chiappelli (1890-1947), Alberto Caligiani (1894-1973), Giulio Innocenti (1897-1968), Andrea Lippi (1888-1916), Mario Nannini (1895-1918), Giovanni Michelucci (1891-1990) o Marino Marini (1901-1980), per citarne solo alcuni nella prima metà del Novecento, a farci pensare il contrario.

Esiste tuttavia una tradizione 'mitografica' del disegno pistoiese. Nelle testimonianze degli artisti raccolte durante gli anni di ricerca per il Centro di Documentazione sull'Arte Moderna e Contemporanea pistoiese, molti ricordi avevano ad argomento la bravura disegnativa di Lippi, di Nannini, di Caligiani, di Chiappelli, di Marini e di altri ancora che l'accalorata e ammirata memoria narratrice contribuiva a innalzare alla fama di eroi. In Aldo Frosini o in Valerio Gelli l'emozione del ricordo si saldava all'esperienza vissuta in prima persona: nel secondo dopoguerra la lezione del disegno, impartita da Bugiani, Cappellini, Mariotti e Zanzotto alla Scuola d'Arte e nella campagna aveva la valenza di un recupero in linea diretta con quanto aveva, a sua volta, insegnato loro Giovanni Michelucci (ma anche Giovanni Costetti) nei primi anni Venti. Lezione per altro riaffermata, lungo gli anni Trenta, anche dall'altro ineludibile mentore culturale, Ardengo Soffici. A partire dagli anni Cinquanta, poi, un vero e proprio recupero della memoria disegnativa, era stato favorito dalle mostre della Saletta Masaccio e della Sala Ghibellina che

Pagina a fronte

Marino Marini, *Ritratto maschile*, 1925, lapis su carta, cm 24,8x19,8, Pistoia, Fondazione Marino Marini

1. Mostre furono dedicate anche al disegno e alla grafica di autori contemporanei (cfr. D'Afflitto, 2007).

avevano animato la città con l'azione propulsiva di Vasco Melani, il quale appunto al disegno aveva dedicato specifiche attenzioni, proponendo, per esempio, l'esposizione di carattere antologico dei disegni di Andrea Lippi (Iacuzzi 2007, p. 269 e nota 14).¹

Certo il disegno è la porta prima del fare artistico e su questo si basava l'insegnamento accademico ottocentesco, trapassato nel Novecento; tuttavia dei veri e propri 'primati' del disegno e dell'incisione a Pistoia ci sono stati: pittori e scultori che del disegno hanno fatto una pratica costante nell'elaborazione della propria poetica, affidando a esso anche un valore autoreferenziale di opera conclusa. Nella scelta specifica di seguire la linea del disegno, abbiamo sorvolato le specifiche esperienze dedicate alla xilografia e all'incisione, rimandando per esse all'imprescindibile lavoro di Edoardo Salvi, pubblicato nel 2013 nel numero sette di "Spicchi di Storia" proprio a memoria del centenario della mostra del Bianco e Nero, primo vero evento artistico di livello nazionale a Pistoia agli inizi del secolo.

In primo luogo, dunque, fu il segno. Spesso questa ricerca lungo il Novecento, si tramuta in un'operazione quasi 'archeologica', uno scavo a ritroso che inevitabilmente sembra indicare nel disegno l'innesto generativo dell'opera: sorprendente l'elenco di coloro per i quali esso costituisce una pratica non accessoria, luogo di un'autentica prassi di ricerca *tout court*.

Per di più, il disegno non sembra essere stato nemmeno esclusivo appannaggio di pittori e scultori, come attestano le esperienze dell'architetto Giovanni Michelucci o dello scrittore Arturo Stanghellini (1887-1948). Per alcuni la maestria grafica è anticipata da una sorta di premonizione infantile: frequente il *topos* poetico dell'artista bambino che si rivela tale proprio nella precoce predisposizione al disegno, secondo quello che è il mito vasariano del piccolo Giotto

scoperto 'genio', mentre disegna la pecora su un sasso, da Cimabue a passeggio per la campagna toscana (tutti noi abbiamo negli occhi l'immagine rappresentata sulle scatole di una nota marca fiorentina di pastelli, fondata – manco a dirlo – a Firenze nel 1920, in un momento di pieno recupero delle italiane tradizioni). In una linea di 'voracità' o 'compulsività' disegnativa vanno lette le testimonianze di Giulio Innocenti che si dichiara autore di "migliaia di disegni", o di Egle Marini (1901-1983) che riferendosi all'indocile fratello adolescente, Marino, lo dice appagato e acquietato dal disegnare. E vale su tutte la memoria del noto incisore Francesco Chiappelli, conclamato accademico del disegno, che proprio al disegnare affida indelebili ricordi di ragazzino: "Fin da bambino pur facendo le scuole classiche, io ebbi passione grandissima per le arti figurative e i miei quaderni di latino erano ricchi di spropositi e di disegni. [...] Alle scuole ho fatto sempre una pessima figura. Ma tutto il tempo che potevo rubare allo studio del greco e del latino, lo spendevo nel disegnare e nello scorrere con sete e curiosità le *Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* – del Vasari – o qualunque altro libro di storia dell'arte" (Pogliaghi-Chiappelli 1965, p. 10).

Leggere l'operare artistico nella sua interezza, senza scindere pittura e scultura dal disegno è compito arduo ed esula i confini di questo testo che si prefigge piuttosto lo scopo di mettere in luce nuclei d'interesse per chi voglia approfondire una tecnica spesso considerata minore o accessoria; interessante al più come studio preparatorio di prove artistiche maggiori. Nel suo insieme invece il repertorio delle metodologie disegnative messe in campo dagli artisti pistoiesi del Novecento, fino anche alla contemporaneità, risulta estremamente variegato. Com'è plausibile, infatti, spesso i disegni rispecchiano umori e sollecitazioni culturali con-



temporanei, ma le metodologie con cui gli artisti si avvicinano a questa pratica sono molteplici e ci propongono interessanti direttrici d'indagine nell'ottica della ricerca e della sperimentazione. I fondi consultati per questa occasione di studio propongono una certa varietà di tipologie e modalità disegnative: i disegni di studio finalizzati all'elaborazione finale dell'opera; gli schizzi affidati alla sfera privata del taccuino o del quaderno – di diverso esito formale –; i disegni come opera conclusa; il segno grafico come frontiera di ricerca estetica autogenerativa ed autoreferenziale.²

Lungi dal poter essere minimamente esauritivo, questo contributo si scontra con la difficoltà del reperimento dei materiali, per loro stessa natura, deperibili e fragili, la cui conservazione si deve spesso all'accurata cura dei familiari o alla passione dei collezionisti. Si devono certamente segnalare i fondi di disegni conservati presso istituzioni pubbliche e private, come la Biblioteca Comunale Forteguerriana di Pistoia, il Centro

Michelucci all'interno del Museo Civico di Pistoia e la Fondazione Michelucci a Fiesole, la Fondazione Marino Marini, la Casa-studio Fernando Melani, la Fondazione Pistoiese Jorio Vivarelli, l'Archivio Sigfrido Bartolini e gli archivi degli artisti laddove ci sono pervenuti (e dove siamo riusciti a rintracciarli!). Da segnalare, inoltre, i nuclei dei disegni acquisiti dalla Cassa di Risparmio di Pistoia e della Lucchesia S.p.A. e dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, a seguito anche della strenua opera di valorizzazione della Scuola artistica pistoiese profusa da Sigfrido Bartolini. Non vanno poi dimenticati i disegni dei pistoiesi conservati presso le collezioni del Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi, dell'Accademia del Disegno di Firenze, della Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti.

Un viaggio entusiasmante, dunque, che evidenzia anche – o meglio 'soprattutto' – la necessità di una catalogazione sistematica, la creazione di una banca dati del disegno, che a Pistoia, forse più che in altre città, po-

Andrea Lippi, *Ghiaccia*, 1914-15, penna su carta velina, cm 14x11, Pistoia, Biblioteca Comunale Forteguerriana

Andrea Lippi, Studio per *Scioperanti*, 1913 ca, china su carta, cm 14x17,5, Pistoia, collezione V. Gelli

2. Per una disamina sul valore del disegno nel XX secolo, imprescindibili i volumi: *Disegno italiano del Novecento*, Milano, Electa, 1993; *Disegno italiano fra le due guerre*, a cura di P.G. Castagnoli, Paolo Fossati, Modena, Edizioni Panini, 1983; *L'arte del disegno nel Novecento italiano*, a cura di Enrico Crispolti, Mauro Pratesi, Bari, Laterza, 1990.



trebbe rivelarsi utile a comprendere la straordinaria temperie culturale – fitta di snodi, intrecci, interferenze non solo cittadine – che anima il secolo lungo del Novecento.

Nei pressi della Mostra del Bianco e Nero (1913)

Se nel ripercorrere l'operato delle generazioni artistiche pistoiesi del primo Novecento ci si fanno incontro veri e propri campioni delle arti grafiche, ciò si deve probabilmente a una fortunata combinazione di tempi, di persone e di interessi. Ci riferiamo ovviamente a quella benedetta congiuntura geografica e biografica di personaggi del calibro di Giovanni Costetti (1874-1949) e Renato Fondi (1887-1929), avvicinati dal più giovane Michelucci e da altri tra musicisti, pittori, scultori, architetti (la Famiglia Artistica); mentre giovanotti di belle speranze come Lippi, Nannini, Innocenti, Caligiani avevano già cominciato a muovere i loro passi in città.

La nascita di questa Famiglia Artistica (1912), impegnata, da un lato, nell'organizzazione di un evento di ampio respiro della portata della Mostra del Bianco e Nero (1913) e dall'altra nella pubblicazione del foglio a stampa "La Tempra", si pone a snodo di uno dei momenti più fecondi della storia cittadina. Nella dannunziana 'città del silenzio' la modernità aveva già cominciato a bussare alle porte grazie alle fonderie Lippi e Michelucci che, con la loro attività, non solo avevano contribuito allo sviluppo economico del territorio ma avevano anche favorito la presenza di artisti di risonanza internazionale.

Ai primi del Novecento, dunque, la passione per il disegno di un manipolo di artisti, non ha niente a che fare con l'ardore collezionistico che poteva aver appassionato i notabili, seppur progressisti, della Pistoia ottocentesca.³ C'è uno spirito nuovo, diverso e, per certi versi, rivoluzionario che sa

di moderno e di propulsivo: un processo di svecchiamento cui vuole prender parte programmaticamente "La Tempra" che alla sua prima uscita nel 1914 abbina una tavola fuori testo con la riproduzione di un disegno di Giovanni Costetti, raffigurante il volto di un'anziana. La tavola, come si enuncia nel secondo numero del quindicinale («La Tempra» 1914, n. 2), avrebbe costituito un regalo prestigioso e d'eccezione per ogni nuovo abbonato.

Tornando alla Mostra del Bianco e Nero: in questa esposizione, come ben messo in luce da Edoardo Salvi (Salvi 2013) sono le acquaforti e le xilografie a farla da padrone, ma alcuni autori si presentano anche con disegni di cui per lo più non viene riportato il titolo. Giulio Cesare Giachetti espone due disegni; Giovanni Costetti presenta una decina di disegni di cui due a penna; mentre Gigliotti Zannini si propone solo con disegni, ben sei. L'artista Emilio Notte, pugliese di nascita, ma pratese di adozione, e legato per vie d'amicizia ai pistoiesi Nannini e Caligiani (*Il cerchio magico* 2002; Salvi 2013, pp. 54-58), è presente con tre disegni.

L'esiguo catalogo senza riproduzioni consente di spingerci poco oltre il mero elenco di nomi e titoli, lasciandoci solo immaginare, magari per via comparativa con opere coeve, i lavori dei pochi artisti pistoiesi presenti: mentre Raffaello Mazzei e Alberta Macciò espongono ciascuno un 'tocco a penna'; Francesco Chiappelli, presente con molte incisioni, propone anche due disegni, tra cui uno, registrato col titolo *Magister calcographus-Aquaefortis*, suona tautologico. Alberto Caligiani, di cui è nota l'attività xilografica a partire dal 1914 (Salvi 2013, p. 54 e *passim*), si presenta con due studi di testa di cui non è menzionata la tecnica, e che per il termine 'studio' saremmo portati a immaginare come bozzetti o disegni. La consuetudine a esporre disegni non gli fu comunque estranea, dato che alla prima

3. Qualche interesse per il disegno, nell'ultimo quarto dell'Ottocento, si evince dai Rapporti sulle esposizioni 'degli oggetti di belle arti e manifatture' organizzate dall'Accademia di Scienze Lettere ed Arti, in cui accanto al fior fiore delle attività produttive del territorio pistoiese, si espongono i lavori delle classi di pittura, scultura e disegno.



Pagina a fronte

Mario Nannini, *I consigli dell'ava*, 1914, carboncino e biacca su cartone, cm 91x51,5, Pistoia, coll. M. Lucarelli

Mario Nannini, *Il bacio alla croce*, 1914, carboncino e biacca su cartone, cm 91x51, Serravalle Pistoiese, coll. privata

A sinistra

Mario Nannini, *Figure e città*, 1915 ca, matita e colore su cartone, cm 38,5x65,5, Pistoia, Centro Studi Sigfrido Bartolini

mostra personale alla Locanda Maggiore di Montecatini Terme nel 1915, figurano alcuni 'carboni su cartone', opere che, per un'associazione di idee legata alla tecnica, ci rimandano a certi grandi cartoni dell'amico Mario Nannini, riferibili agli stessi anni, e a opere analoghe di Lorenzo Viani, anche lui gravitante a Pistoia.

Tra i protagonisti non pistoiesi, possiamo tentare di immaginare i disegni di Emilio Notte: a quanto è dato di capire dai titoli – *Cieca*, *Civettina* e *Nudo di donna* – dovette esporre lavori che facevano riferimento a un cupo realismo, che già si esprimeva nel dipinto *Vecchi* alla Galleria d'Arte Moderna di Firenze. Qui, come in una processione, una moltitudine di vecchi steccoluti e cadenti, avanza quasi immobile: i contorni sono tracciati – per non dire scavati – con un segno scuro e frammentato. Proprio la visione di quest'opera o di altre analoghe, a quanto sappiamo da una corrispondenza (*Il cerchio magico* 2002), avrebbe potuto indicare la via da intraprendere anche a Nannini, a giudicare dai grandi cartoni che, proprio in un

parallelismo di tempi, il pistoiese produceva con modi e intenzioni che ce li fanno percepire come opera conclusa: *Il bacio della croce*, *I consigli dell'ava*, *Il suono dell'organo*; *Le esequie funerarie*. Si tratta degli unici disegni esposti dal pittore in vita, tra il 1914 e il 1915; l'occasione, accanto a Emilio Notte, è la Prima Esposizione Invernale Toscana a Firenze (Iacuzzi 2006). In questi lavori l'assillo disegnativo, peculiare della prassi creativa del giovane, approda a esiti dal carattere pienamente compiuto attraverso una serie di 'messe a fuoco' susseguenti, come si evince da alcuni studi dedicati alle singole parti anatomiche dei personaggi in cui analizzare, oltre alle posture, l'affastellamento rugato dei segni di un volto o di una mano.⁴ A questi cartoni deve essere avvicinato anche il foglio *Figure e città*, singolare per l'impaginazione delle mura urbane di una città (Pistoia?) dinanzi alla quale si staglia, in un variegato consorzio umano, un barbuto contadino in veste di pellegrino. In tutti questi lavori il tratto del segno di contorno sembra letteralmente 'incidere' il cartone

4. Si tratta dei cartoni adesso esposti nell'atrio di Palazzo Azzolini e facenti parte del fondo dei disegni di Nannini custodito dalla Cassa di Risparmio di Pistoia e della Lucchesia S.p.A.



Sopra

Mario Nannini, *Figura di donna*, 1917
ca, carboncino e collage su carta,
cm 34,5x23,5, Pistoia, coll. Cassa
Risparmio Pistoia e Lucchesia S.p.A.

Mario Nannini, *Secondo studio per
Scomposizione di figura*, 1916-17,
carboncino su carta, cm 50,5x35,
Pistoia, coll. Cassa Risparmio Pistoia
e Lucchesia S.p.A.

A destra

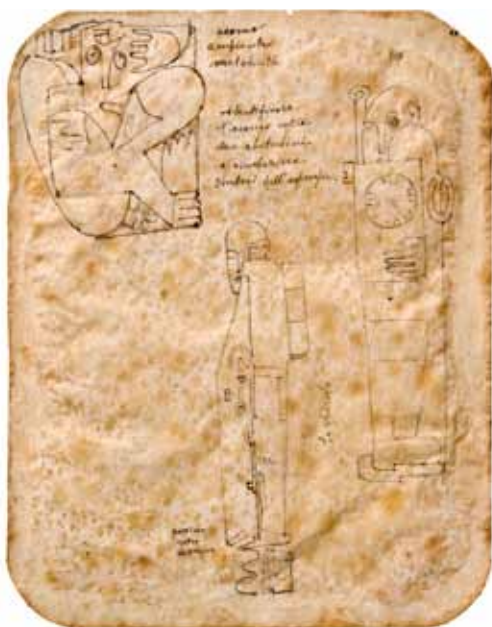
Mario Nannini, *Doppia scomposizione
di figura*, 1916-17, carboncino su
carta, cm 26,5x35,5, Pistoia, coll.
Cassa Risparmio Pistoia e Lucchesia
S.p.A.

del supporto: una via che avrebbe potuto portare all'incisione? Non lo sappiamo. Tuttavia, almeno in un caso, sembra evidente che il giovane potesse avere sott'occhio la xilografia: è il caso di una serie di tre/quattro disegni in cui una donna (con le mani in grembo) è seduta appoggiata allo stipite di una porta. Qui il segno, aggroviato e filamentoso come in 'odor' di simbolismo, suggerisce un avvicinamento, stilistico e tematico con la xilografia di Giulio Innocenti *Figura con lo scaldino* del 1915, già pubblicato nella monografia curata da Sigfrido Bartolini (Iacuzzi 2006).

Data l'amicizia che legava i due giovani, non sorprende l'affinità formale e poetica; spesso tra i fogli dei due amici sovengono immagini di una campagna che fu ispirazione di entrambi quale incantato scenario di posa nelle sedute di disegno all'aperto.

Se l'assenza di Innocenti nella mostra del Bianco e Nero sta a riprova della sua non

ancora avvenuta conversione alla xilografia, le assenze di Nannini e Lippi spiccano soprattutto in considerazione di quanto per essi la pratica del disegno costituisse il nodo centrale di ricerca nell'elaborazione della propria poetica. In essi, e per primi, precedendo la generazione di Bugiani, Agostini, Mariotti, Cappellini, sembravano risuonare incessantemente le parole che Costetti aveva pronunciato nel discorso inaugurale della Mostra del Bianco e Nero, quando, riandando alle origini della pittura, affermava che "il nostro divino antenato, il primitivo, ebbe, prima di aver coscienza del colore, coscienza del disegno", definendo dunque il segno inciso, il 'bianco e nero', "la forma d'arte più schietta e più sincera, più ingenua e più intensiva", dichiarandolo "indicatissimo per l'artista che voglia fissare il carattere schietto inconfondibile delle cose: che non vedendo separate le forme dello spirito, vuol trasportare il mondo nel suo interno e



definirlo” (*L’inaugurazione della Prima Mostra di “Bianco e Nero”* 1913; Salvi 2004a, p. 45; Bardazzi 1997, p. 39). L’indicazione valida per l’incisione, certo può essere estesa al disegno come generativo l’uno dell’altro. Come non riconoscere in queste parole quel continuo strenuo lavoro che, dagli opposti stimoli culturali di Simbolismo e Futurismo, logorava lo spirito e l’animo dei due giovani, Lippi e Nannini, nell’esercizio instancabile del disegno? Accomunati da una morte prematura (tra il 1916 e il 1918) che con la guerra, al contempo, segnò a Pistoia anche la fine di ogni avanguardismo, Andrea Lippi e Mario Nannini furono consacrati all’oblio. Affidata la memoria a quel poco che rimaneva (disegni, poche tra pitture e sculture), di essi sentiremo parlare solo saltuariamente, in occasione di esposizioni volte a ricordare i giovani pistoiesi morti durante la prima guerra mondiale, fino al recupero attuato da Parronchi in studi degli anni Cinquanta. Per Andrea Lippi, il disegno aveva costituito un capitolo importante – per non dire centrale – della propria esperienza artistica: i ro-

toli di magnifici’ disegni, affidati al fratello, rimarranno a perpetrarne la memoria nelle fumose stanze della fonderia paterna.⁵ Nel suo lavoro tutto è linea, tutto è segno: “In quella guerra, su quel campo di battaglia, Andrea Lippi dominava la strategia e la tattica, sul filo del suo discorso artistico, che era, non importa dirlo, il filo conduttore del “disegno”: sta il fatto che Andrea credeva profondamente al disegno figurativo, quale unica ed onesta essenza delle arti plastiche” (Innocenti 1964). Ed infatti, la scultura nasce tra le sue mani come un volume che appena s’increspa, generato dalla mobile ‘melodia infinita della linea’ – felice allocuzione di Giulio Innocenti – sotto la superficie duttile del gesso.

La metamorfosi del segno accompagna la gestazione delle sue opere che si prefiggono lo scopo programmatico di una sinestesia totale tra musica, scultura, poesia, pittura: una linea serpentina e contorta, attorcigliata come in un vortice magmatico dà vita a sogni e chimere; visioni oniriche di dantesca ispirazione; cupe premonizioni di disastri

Andrea Lippi, *Uomo-Ambiente-Metodicità*, D107, penna a china su carta da pacchi, cm 29x23, Pistoia, Archivio Corti Lippi

Andrea Lippi, *Tre teste* (studio per *Ghiaccia infernale*), D48, matita su carta di taccuino a quadretti, cm 13,2x8,5, Pistoia, Archivio Corti Lippi

Andrea Lippi, *Perseo*, D42, penna a china e sanguigna su carta, cm 33,5x20, Pistoia, coll. M. Lucarelli

5. Un album di disegni fu depositato alla Biblioteca Comunale Forteguerriana di Pistoia dallo stesso fratello Ulisse, cfr. Iacuzzi, 2012.

6. Pistoia, Archivio Corti Lippi, foglio 10d.

bellici; animali ctoni; esseri ibridi dai corpi ossessivamente deformati. Il disegno sembra essere il mezzo espressivo a lui più congeniale: nel groviglio dei segni da cui si dipanano visioni liquide, mutevoli, mai ben definite, sta un vagheggiamento tutto romantico che sottende una sottile pulsione psicologica, un anelito verso un imponderabile mistero visto dalla soglia di un caos interiore.

Proprio in un'inquieta visione onirica, affidata alle pagine di *In uno stagno verde*, Lippi penetrando il mistero di un palazzo popolato di spiriti, in cui è contemplata l'intuizione divina delle cose tutte, scorge armadi dai reconditi segreti: in uno di essi sono custoditi 'disegni d'ogni genere': "[...] In questo palazzo vi sono molti corridoi che separano un piano dall'altro e sono ornati da statue e da cariatidi strane quasi ispirate da certe mitologie romantiche [...] Vi sono altri sotterranei infine e certe stanze che io non ò [sic] ancora potuto visitare, ma un giorno non dispero di conoscerlo tutto. E tutto nasconde un incommensurabile segreto, una riposta intuizione divina. [...] L'incanto regna ovunque e tutta l'aria è piena di mistero. – Ogni pianerottolo conduce a una porta di cui io solo tengo le chiavi e le porte sono tutte piene di sculture. E al di dentro certi armadi dormono libri e disegni d'ogni genere che ancora non ho ben visto tutte oggetti che forse [h]anno delle proprietà rivelatrici e balsami fatti con le erbe misteriose del giardino" (Lippi 1992, pp. 3-4).

Che tra gli oggetti con 'proprietà rivelatrici' si debbano forse includere anche i disegni? Sicuramente per Andrea, essi sono rivelatori dell'idea verso cui tende la forma: nel disegno egli rintraccia il mezzo per "far comprendere di pari passo la creazione e la gestazione il parto – e le diverse forme che deve assumere l'idea metamorfosi prima di giungere a quel risultato previsto e voluto dall'artista".⁶ Ecco dunque quella miriade di disegni, copie, schizzi, bozzetti, studi d'in-

sieme e particolari che si rintracciano nei fogli di recupero o di carta lucida da ricalco e nei taccuini del giovane: in essi è evidente l'urgenza espressiva da cui essi scaturiscono ora come appunto veloce o abbozzo, ora come analisi di un insieme e delle singole parti. Così ricordava Lorenzo Viani: "ogni gesto, che qui è tagliato dai colpi maestri della stecca, era già stato fermato, in una maniera assoluta, in una moltitudine di disegni, che variano dalla nitida anatomica, al sottile segno lineare a penna su carta lucida" (Viani 1925).

Lontano dall'afflato simbolista e dalla potenza evocativo-misterica del segno, ma tutto centrato 'sulla realtà delle cose' che lo circondano è invece il lavoro di Nannini, per il quale il disegno è, al pari che in Andrea, il vero e proprio 'laboratorio' dell'opera. Il duro mondo dei contadini si trasforma nei suoi disegni in una smagata visione, intima e lieve, traballante sotto un segno che indaga con mille sintetiche varianti i soggetti: i contadini di Buriano, la zia Ester, gli animali, l'aia, i covoni, la strada, la casa, la chiesa. Scorrendo le carte nel fondo dei suoi trecentosessantanove disegni, tutti su carta gialla, conservato presso la Cassa di Risparmio di Pistoia e della Lucchesia S.p.A., ripercorriamo l'esercizio strenuo del giovane dinanzi alla natura.

Quando l'avventura futurista lo porterà a produrre veri e propri capolavori di sintesi formale, come il *Ritratto della zia Ester*, è ancora in pochi disegni, cinque/sei in tutto, che possiamo cogliere la sperimentazione dinamica del segno. La ricerca è affidata a un tema domestico caro all'artista: una donna che cuce (o ricama). Nel foglio *Doppia scomposizione di figura*, la sequenza sperimentale ci mostra lo studio delle linee di forza e di compenetrazione dei piani dell'ambiente con la figura umana attraverso diverse prospettive di visione. Gli angoli di scomposizione futurista e la geometrizzazione



dei profili umani richiamano la linea fratta dei cartoni del 1915, ma tutto è proteso in avanti verso il futuro, lontano anni luce! Tra i più felici esiti del momento è il disegno con inserti a collage *Figura di donna*: una delle più alte e originali elaborazioni del disegno futurista italiano, capace di far impallidire i 'santi futuristi' fiorentini e degna di essere pubblicata su "L'Italia futurista".⁷

Quella di Nannini è una finestra aperta sulla modernità futurista dall'angolo recondito della campagna di Buriano; ma in città non è l'unico a sentire questo richiamo. Si potrebbe infatti accostare a questi fogli futuristi, il disegno *Uomo-ambiente-metodicità* di Andrea Lippi in cui un uomo è compenetrato con l'orologio che ne identifica il mestiere: il portiere di una fabbrica. Un disegno meccanicistico di un uomo-macchina che presagisce la spersonalizzazione del lavoro industriale e dei tempi moderni, in una incredibile sintesi di idea-oggetto-simbolo (Iacuzzi 2012).

In anni limitrofi, un'eco delle sollecitazioni futuriste in termini di una attenzione iconografica alla velocità e al movimento così come ai mezzi di locomozione, si rispecchia anche in fogli di altri autori: in alcune pagine di taccuino di Stanghellini, così come in alcuni disegni di Innocenti centrati su strane e sghembe prospettive, che a detta dello stesso Giulio, costituiscono uno dei nodi centrali della propria ricerca artistica (Innocenti 1955).

Arturo Stanghellini (1887-1948), critico d'arte, letterato e scrittore, fu un indefesso disegnatore. Appartenente anche lui alla generazione di Michelucci, di Nannini e di Lippi, si trovò con la guerra a dover lasciare al di là di quella linea di confine la passione per l'arte e per gli studi (Bartolini 1987, p. 13). Le sue attività di disegnatore e di scrittore procedono di pari passo e, alla facilità dello scrivere, si affianca spesso la facilità del disegnare, affidata a fogli sciolti e più spesso a

Arturo Stanghellini, *Coro delle pentole abbandonate*, anni Dieci, china su carta, cm 21,5x29, Pistoia, Biblioteca Comunale Forteguerriana

Arturo Stanghellini, *Prof. Alessandro Chiappelli* (1911), china su carta, 16,3x15,5, Pistoia, Biblioteca Comunale Forteguerriana

Arturo Stanghellini, *Pattinatori*, 1922, matita blu su carta, cm 25x16, coll. M. Lucarelli

7. Sappiamo che l'inclusione di Nannini nel gruppo futurista fiorentino non avvenne, per la vicenda che lo vide in contrasto con Primo Conti cfr. Morozzi 1995; Iacuzzi 2006.

8. Si tratta di alcune pagine pubblicate nel catalogo *Il cerchio magico* 2002, pp. 170-172.



9. Se ne registra la presenza anche alla mostra del Bianco e Nero alla Saletta Massaccio nel 1947.

10. Alla testata dovette collaborare per le tavole mondane da Viareggio anche il caricaturista Alberto Manetti con lo pseudonimo 'Brivido', poi redattore del «Brivido sportivo». Tra gli altri collaboratori anche Ripo Ripaoni (Salvi 2007; Salvi 2004b).

11. Non accessibili al momento di questo studio alcuni fondi di disegni sia di Mazzei che di Stanghellini in collezione privata e oggetto di futura pubblicazione.

taccuini. Sono proprio i taccuini a costituire, per Stanghellini, un orizzonte d'interesse mai sopito: "Non so se sia stata ancora ben capita la mia sviscerata simpatia per il taccuino; ad ogni modo per qualche ritardatario voglio dichiararla ufficialmente. Io lo considero come uno dei più freschi e sinceri tra i [...] tesori sia che da quelle squallide paginette parta la scintilla del capolavoro, sia che rimangano un ammasso informe ed incoerente di appunti [...]" (Stanghellini, 1936). Nei taccuini Stanghellini disegna e compone testi in un processo osmotico, spesso facendo commistioni tra testo e immagini.

Il suo è un segno sintetico, nitido e veloce che volentieri si presta all'illustrazione di vignette e caricature: nel disegnare a memoria mostra l'estrema capacità, che lo contraddistingue tra gli altri, di cogliere i tratti salienti dei personaggi senza mai venir meno a somiglianza e senza scadere nella caricatura bozzettistica e chiassosa, mantenendosi sempre su un orizzonte di sprezzante eleganza. Un'attività disegnativa, la sua, destinata all'uso personale o al circolo chiuso degli amici cui sovente regala i suoi fogli. A parte alcuni disegni satirici pubblicati su giornali locali, segnalati da Bartolini nell'ancora imprescindibile volume sull'artista (Bartolini 1987), o gli schizzi pubblicati su «La Costa azzurra», non si ricordano iniziative dello scrittore volte a far conoscere i propri disegni: se si eccettua un'apparizione alla mostra sindacale del 1932, l'unica mostra personale dedicata a disegni e caricature, fu, a quanto pare, postuma e organizzata nel 1949-1950 nelle sale del palazzo Ganucci Cancellieri (Bartolini 1987, p. 341).⁹ Alcuni fogli sciolti, conservati nel fondo Chiappelli presso la Biblioteca Forteguerriana di Pistoia, ben ne illustrano le capacità caricaturali, indirizzate ai notabili pistoiesi e allo zio Alessandro Chiappelli, più e più volte ritratto con il gesto 'distintivo' della mano librata nell'aria in atteggiamento declamatorio. In un foglio di

più grandi dimensioni, Alessandro è colto in una domestica scenetta in cui alle capacità caricaturali di Arturo si affianca la facilità della parola scritta con un *Coro delle pentole abbandonate* che in sottofondo gorgoglia così: "Profittiam della tenzon con pronta ebullizion/ con pronta ebullizion/ tosto il brodo se ne vada/ e sul fuoco tutto cada/ la frittata affumicata/ resti al fondo appiccicata/ Puffete, piffete/ ciffate/ cioffete/ sciu/ sciu/ giù/ giù/ schup/ schip/ pisc/ posc/ pi/ pi/ pi...". Mentre all'altro zio, Alberto Chiappelli, è dedicato un disegno a matita in cui è messa in berlina la società pistoiese a teatro, durante una rappresentazione nel 1921 dell'operetta *Lodoletta* di Mascagni.

Sempre nel giro dei caricaturisti pistoiesi, è doveroso rammentare Luigi Mazzei (1882-1968), i cui legami di amicizia con Viani, ci riconducono alla stagione de «Il Giornalissimo», rivista mondana delle stazioni balneari e termali, pubblicata a partire dal 1919 e sino al 1928. Sulla testata apparvero caricature e disegni di entrambi, nonché tavole pubblicitarie a firma di Luigi Ciani, come quella dedicata al cioccolato al latte 'Abetone' della Ditta Corsini. Mazzei, oltre a prestare le sgorbie per riquadri pubblicitari, tiene la rubrica di profili caricaturali destinata a immortalare le eminenti personalità in visita negli alberghi e alle Terme di Montecatini e alla stazione balneare di Viareggio.¹⁰ Tutta la mondanità del momento passa dal vaglio di Mazzei: personaggi dello spettacolo, dell'arte, della cultura e della politica, restituiti col segno fresco e immediato del caricaturista più navigato: a questo clima appartiene il foglio con la caricatura del pittore Giulio Innocenti attorniato da una galleria delle proprie opere, riferibile agli anni Venti e custodito presso l'Archivio Bartolini. Mentre è ancora tutto da studiare il disegno di Mazzei di questa stagione,¹¹ cogliamo tratti della sua poliedrica attività in alcuni bozzetti di costumi per il melodram-



Giulio Innocenti, *Interno*, 1916, china su cartoncino, cm 37x52, Pistoia, Fondazione Cassa Risparmio Pistoia e Pescia

Giulio Innocenti, s.t., *Dalla carrozza*, 1916-1920 ca, penna su carta, cm 7x13, Pistoia, Centro Studi Sigfrido Bartolini

Pagina a fronte

Luigi Mazzei, *Cartolina del prestito di guerra*, 1915-20, Pistoia, coll. M. Lucarelli

Luigi Mazzei, *Caricatura di Giulio Innocenti*, 1925 ca, penna, colore e lapis su cartoncino, cm 45,5x31, Pistoia, Centro Studi Sigfrido Bartolini





ma in due atti, *Mara* di Virgilio Gozzoli, del 1919. Si tratta di disegni, poi passati con il colore, che già fanno intravedere quelli che saranno gli esiti pittorici di Mazzei negli anni Venti.

Procedendo a lunghi passi verso la prima guerra mondiale, almeno un'altra occasione espositiva a Pistoia si rivela interessante per seguire le tracce del disegno: la Mostra d'arte fra gli artisti pistoiesi per le famiglie dei richiamati organizzata alle Regie Stanze nel 1915. In questa mostra il valore espositivo dei disegni si lega soprattutto a un fattore di necessità: le carte avrebbero potuto costituire un più facile e meno oneroso oggetto di collezionismo in un momento di guerra? L'esiguo catalogo di corredo, senza fotografie, lascia margini ancora aperti per future ricerche. Da esso evinciamo la presenza di non specificati disegni di Andrea Lippi (quattro), di Giulio Innocenti (uno, esposto insieme a due xilografie), e di tre disegni a carboncino di Giovanni Michelucci (*Impressione simbolica*, *La cieca*, *Impressione*), di due ritratti di Elena de' Rossi (*Testa di giovinetta*;

Testa di bimbo), che già aveva esposto alla mostra del Bianco e nero, e il carboncino *Ritratto della sorella* dello scultore Mario Parri. Se conosciamo la xilografia di Giulio (1897-1968) a quest'altezza poco documentato è il segno non inciso.

Due disegni a lapis, riferiti al 1915, sono pubblicati nella monografia a lui dedicata da Sigfrido Bartolini. Si tratta di due terse vedute di Pistoia: *Largo Santa Maria* e *Piazza d'Armi con la Fortezza*, isolate nella pagina da una cornice di linee concentriche che potrebbe far pensare a una futura traduzione xilografica. Altri fogli coevi, pochi per la verità, li incontriamo sparsi tra collezioni pubbliche e private e costituiscono una vera e propria scoperta. Dei disegni e incisioni esposti alle Regie Stanze fa memoria lo stesso artista in un'autopresentazione: "Più tardi espone alcuni disegni e xilografie discretamente lodati, alle Regie Stanze di Pistoia" (Bartolini 1978, p. 21). Al disegno Innocenti è naturalmente portato, egli stesso lo identifica come linea costitutiva della propria esperienza: "e disegnai, per quarant'anni di seguito, prima con gli studenti di medicina, l'anatomia direttamente dai cadaveri, poi per la strada, e nei campi e dovunque: disegnai sempre, centinaia e centinaia di disegni, anzi migliaia" e tra quelli memorabili, lo stesso elencando i soggetti a cui si era dedicato, cita un incunabolo che ci riporta al 1913: "Ritratto, da quello di Manlio Mazzoncini – disegno del 1913 – a quello di Bartoletti Danilo – 1934 –" (Innocenti 1955).

Nei disegni ben si colgono gli svariati interessi dell'artista, specchio, a detta di chi lo conobbe, della sua proverbiale 'indolenza' che lo portava a intraprendere progetti che difficilmente poi vedevano la luce: tra essi, a riprova dell'amore per il segno, una ricognizione sul disegno degli artisti pistoiesi agli Uffizi che, dilatata a dismisura comprendendo le grandi personalità del passato, non vide mai la luce (Bartolini 1978). Ipnotiz-

Giulio Innocenti, *Il morto*, 1916, disegno colorato, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi

zatore in erba, scrittore, pittore, ragioniere, una fede totale Innocenti la ripone probabilmente nella xilografia: “Fui xilografo, e credo che morirò xilografo: quindi, prima cosa, il nero sul bianco”. Di essa l’artista riconosce due stagioni: l’una quella degli esordi tra il 1914 e il 1916 a scaturigine del contatto con Caligiani; l’altra tra il 1939 e il 1942 in cui tenta un’autonoma ricerca – secondo quanto afferma – per fare dell’incisione “un quadro artistico a se stante e non come arte sussidiaria o illustrativa” (Innocenti 1955).

Alla luce di queste dichiarazioni si intende il lavoro di ricerca affidato al disegno che possiamo leggere attraverso i fogli a noi pervenuti. Di estremo interesse il fondo conservato presso la Fondazione Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, acquisito da Sigfrido Bartolini, che a sua volta lo aveva avuto in eredità dalle sorelle dell’artista. Questo cospicuo nucleo di opere su carta offre la possibilità di cogliere la varietà dei motivi di interesse poetico tra i quali seppe muoversi il Giulio pistoiese, assecondando sia la proverbiale ‘indolenza’, certo, sia un’innata curiosità culturale. L’arco temporale documentato va dal primo decennio del Novecento agli anni Cinquanta/Sessanta, con un’ampia e variegata gamma di tecniche e supporti che comprendono il disegno a china su carta o cartoncino spesso successivamente acquarellato; disegni a tempera in punta di pennello; molti fogli di taccuino di piccole e medie dimensioni con figurazioni a pennarello dai colori sgargianti, come per esempio il taccuino dedicato al ciclismo.

In uno dei fogli sparsi più interessanti, datato 1916, una linea pulita e continua descrive una strampalata e incongrua prospettiva d’interno in cui si muovono *silhouettes* di enigmatici personaggi, senza alcun legame apparente, come elementi di un rebus insolubile: un uccello vola lontano al di là di una finestra, un altro è in gabbia, un tipo passa in bicicletta, un altro cammina radente a un

muro, uno siede sul pavimento, mentre nella stanza accanto si dispiega la visione parziale di una croce davanti a un altare. Forse un tentativo sulla china dell’avanguardia poi ripudiata?

Di sicuro c’è in Innocenti una vena *noir*: un segno minimale e pulito, condotto con penna a china che produce grottesche visioni in cui son messi in scena delitti e morti ammazzati, abbandonati ai bordi della strada o sul letto di morte. Ve ne sono varie elaborazioni, datate tra il 1915 e il 1920, anche nel nucleo dei disegni donato dalle sorelle dell’artista al Gabinetto di Disegni e Stampe degli Uffizi: opere importanti e rappresentative della sua intera produzione artistica. Altri fogli ci mostrano la campagna in cui fu a disegnare in compagnia di Nannini: in alcuni casi la consensualità tra i soggetti è patente, come nella visione di un contadino che si trascina con un cane al guinzaglio sull’erta di una strada lastricata di campagna che pare far eco a certi contadini di Nannini. In elaborazioni più tarde spesso il segno è terso e affidato a una linea continua che si rincorre disegnando personaggi e natura sui vari piani senza mai dare l’impressione di staccare la mano dal foglio; mentre in altre la presa diretta dal vero, tradotta in un segno veloce e sintetico, è rafforzata dalla notazione dei colori per una successiva traduzione pittorica. E infine un *Autoritratto* ‘ipnotico’ condotto con segno deciso a carbone e ripassato a colore, dinanzi a una finestra da cui appare una casa contadina: il rosso del paltò avvampa il pittore che lancia sguardi di fuoco.

Tra i pistoiesi assenti alla Mostra del 1913, malgrado la sua militanza nella Famiglia Artistica e i suoi rapporti con Renato Fondi, ma presente come disegnatore alla Mostra alle Regie Stanze nel 1915, troviamo Giovanni Michelucci, la cui prima attività grafica, nota anche per ‘incunaboli’ come la xilografia pubblicata sul numero sesto de



Giulio Innocenti, *Autoritratto*, lapis e colore su carta gialla riportata su cartone, cm 47,5x34, Pistoia, Fondazione Cassa di Risparmio Pistoia e Pescia

Giovanni Michelucci, *Nel torrente*, anni Dieci, matita grassa su carta gialla applicata su cartoncino, cm 22,2x21, Pistoia, coll. L. Tronci

Giovanni Costetti, *Ritratto di Giovanni Michelucci*, 1913 ca, lapis su carta, cm 25,5x19,4, Pistoia, Centro Studi Sigfrido Bartolini



“La Tempra” nel 1914 («La Tempra» 1914, n. 6), è stata ben rintracciata da Salvi (Salvi 2013). A questa mostra, dove figura tra le fronde di una gioventù d'avanguardia, presenta tre disegni a carboncino: *Impressione simbolica*, *La cieca*, *Impressione*. Da quello che si può dedurre da alcune incisioni e xilografie, il ‘segno’ del poco più che ventenne Michelucci si svolge tra accenti liricamente incantati di una personale declinazione di ‘primitivismo’, nel cui solco potevano porsi anche i disegni dello stesso periodo. Non dovettero essergli assenti però afflitti di simbolismo visionario con attrazioni ‘pauperistico-sociali’ (Salvi 2004a) da quanto possiamo intuire dal disegno *La cieca* pubblicato da Sigfrido Bartolini nella monografia di Giulio Innocenti (Bartolini 1997, p. 19), ma a oggi non rintracciabile. Noto invece il disegno *Nel torrente*, già pubblicato ne *Il cerchio magico* (2002) adesso in collezione privata, in cui sembra di poter leggere affinità linguistiche e tematiche sia con le xilografie degli anni d'anteguerra sia con altre riferite al 1919-'20.

La via del disegno rappresenta per Michelucci, e secondo una sua stessa indicazione, una sorta di ‘mancata’ carriera (Bartolini

1978, p. 167): ancor prima che architetto, Giovanni, per la sua stessa formazione nell'azienda familiare e all'Accademia, nasce disegnatore e incisore. Questa sorta di ‘imprinting’ gli rimarrà addosso anche quando, molto più tardi, nel ‘pensare’ edifici, il suo immaginario architettonico lo conduce a disegnare reticoli di segni che si snodano in radici, tronchi, strade, tracciati umani, pilastri, città. Tutta l'opera di Michelucci potrebbe – o dovrebbe? – essere riletta attraverso i suoi disegni, che sono, anche laddove si configurano come elaborazioni progettuali, la parte portante del suo ‘fare’ architettura. In questo senso, giustamente sono stati interpretati da Corrado Marcetti (Marcetti 2002) come una sorta di ‘diario grafico’ e indicati come la ‘rappresentazione più autentica del pensiero di Michelucci’.¹²

A quest'altezza c'è da pensare che per Michelucci il disegno fosse la linea attraverso cui perseguire un'idea di purezza che, per mezzo di un esercizio di chiarificazione e pulizia, ponesse l'animo dell'artista in quella condizione di compartecipazione che consente di comprendere le cose tutte della natura e del mondo.

12. Si inaugura proprio in questi giorni la bella serie di iniziative dedicate al disegno di Michelucci “Il rinnovamento del Centro di documentazione Giovanni Michelucci. Mostre temporanee, incontri e visite guidate”, Pistoia, Museo Civico, 29 ottobre 2014-18 gennaio 2015.



Pietro Bugiani, *Ritratto di Corrado Zanzotto*, lapis su carta, cm 24,5x20, Pistoia, Centro Studi Sigfrido Bartolini

Pietro Bugiani, *Ritratto di Renzo Agostini*, 1927, carboncino su carta, cm 69x50, Pistoia, Centro Studi Sigfrido Bartolini

Pietro Bugiani, *Ritratto di Alfiero Cappellini*, 1928 ca, sanguigna su carta da spolvero, cm 33,2x23,1, Montecatini Terme, coll. privata

Renzo Agostini, *Ritratto di Umberto Mariotti*, 1930, lapis su carta, cm 42,5x27, Pistoia, Centro Studi Sigfrido Bartolini



Renzo Agostini, *Ritratto di ragazzo*, 1924, matita su carta, cm 36,3x22,3, Pistoia, Centro Studi Sigfrido Bartolini

Pietro Bugiani, *Ritratto di ragazzo*, 1926, sanguigna su carta marrone, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi

Umberto Mariotti, *Bambino che dorme*, 1927ca, lapis su carta, cm 39x35, Pistoia, coll. Elsa Mariotti



Dagli anni Venti. La lezione del disegno al vaglio delle generazioni

Passata la prima guerra mondiale, l'idea di un valore spirituale legato proprio alla pratica del disegno costituirà la scaturigine di una poetica novecentesca del tutto originale nell'ambito delle province artistiche del Fascismo, e farà dei due Giovanni, Costetti e Michelucci, i mentori delle nuove generazioni attive tra le due guerre.

È credenza comune – e non solo tra gli artisti delle generazioni successive – che, stroncati i virgulti avanguardistici di Lippi e Nannini, al passaggio di testimone tra una generazione e l'altra, sia ancora Michelucci a indicare la strada del 'da farsi' ai giovani frequentatori della neonata scuola d'arte di Casanova: uscire, andare per i campi e disegnare la natura il cui mistero incantato si rivela nello stupore che si fa segno. In realtà

al suo fianco, anche Giovanni Costetti coltivava da tempo il disegno e, a diverso titolo e con diverso ascendente, invitava i giovani, con l'esempio e la frequentazione, a farne una pratica giornaliera.

In questo momento il disegno è sicuramente l'esercizio degli animi che si cercano: per Renzo Agostini (1906-1989), Pietro Bugiani (1905-1992), Umberto Mariotti (1905-1971), Alfiero Cappellini (1905-1969) e Corrado Zanzotto (1903-1980) esso è il viatico quotidiano verso la formazione di un'identità, e non solo artistica. Una crescita che suona come un riscatto nei confronti del mondo intero in una città di provincia che ancora provincia non è. Con le indicazioni di Michelucci e sotto lo sguardo 'critico' di Costetti, questi giovani vanno cercando ciascuno la propria strada attraverso l'elaborazione di un segno che, al tempo stesso, possa condurli in sintonia con la maestria dei primitivi e catapultarli verso la modernità del Novecento. Il resoconto giornaliero del lavoro è passato al vaglio in occasioni comuni, spesso nell'aia o nella cucina di Agostini a Sant'Alessio presso Candeglia, dove si ritrova il Cenacolo 'alla buona' di questi artisti: non di rado i risultati si declinano in una incredibile comunanza poetica modulata però secondo sottili ma ben definite inclinazioni personali. In un'ottica di convergenza d'interessi si dispongono sicuramente i ritratti, bellissimi, condotti graficamente con la perfezione dei grandi maestri del passato ma con quell'aura d'incantato stupore che fa di essi la testimonianza più fragrante del Novecento meno retrico e strapaesano. Sono gli apici del disegno pistoiese tra le due guerre: il ritratto a disegno di Michelucci eseguito da Costetti che dipingerà anche i ritratti di Agostini e di Marino, il ritratto scultoreo di Marino a Lanza del Vasto, il ritratto di Mariotti eseguito da Agostini, i ritratti di Agostini



e Cappellini eseguiti da Bugiani, quelli intensissimi dei contadini eseguiti sia da Agostini che da Bugiani. Sono tutti ritratti che, nel solco ideale dell'ispirazione da Costetti, già affascinato da Holbein, cercano la rarefazione del segno verso una linea limpida e sintetica, incisa come una punta secca. I soggetti dei giovani pistoiesi sono tuttavia da cercarsi nel circolo degli amici pittori o nella campagna che li circonda. È difficile considerare questi disegni come fogli di studio: non sembrano averne l'immediatezza 'dal vero'. La tensione disegnativa è tale da farceli percepire come estremo atto di sintesi formale; un'opera conclusa in cui la linea pare decantata e sublimata da un processo tutto mentale. Che il disegno condotto dal vero venisse poi ripreso e distillato in studio? C'è da pensarlo.

Di tutt'altra sentimentalità è invece il ritratto del *Ragazzo che ride!* del 1929 di Corrado Zanzotto, in collezione presso la Fondazione Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia. Il pittore originario di Pieve di Soligo, che, pur frequentando il gruppo, alternava periodi a Milano e nel Veneto, si mostra qui aperto anche ad altre sollecitazioni culturali, seppure, almeno in un caso, sia documentata per via di disegno, la sua vicinanza alla ritrattistica dalla linea tersa e sintetica del gruppo, in un ritratto già pubblicato in occasione della mostra *La città e gli artisti* (1980, p. 275). Anche per lui il disegno costituisce l'origine della riflessione creativa, in cui, soprattutto in questo momento si coglie il punto di passaggio dalla pittura alla scultura, che avviene appunto a cavallo tra gli anni Venti e gli anni Trenta. Il suo tratto spesso risulta forte e petrigino, il chiaroscuro robusto e l'impianto solido come si conviene a un disegnare che già lascia intuire la massa della scultura: "certe figure bloccate sono già di pietra: lo denunciano le lisce e dure masse del capo [...]". Una condizione di assorta fissità [...]



Corrado Zanzotto, *Uomo che ride!*, 1929, lapis su carta, cm 39,5x31, Pistoia, Fondazione Cassa Risparmio Pistoia e Pescia

Renzo Agostini, *Contadino*, lapis su carta, cm 31x22, Pistoia, coll. Anna Agostini

Pietro Bugiani, *Il mugnaio*, lapis su carta riportato su cartoncino, cm 35x26, Pistoia, Fondazione Cassa Risparmio Pistoia e Pescia

fa sentire le ossa sotto la pelle tesa degli zigomi" (Da Via 1974, pp. 5-7).

Non di rado nei vari fondi archivistici di disegni consultati, tra le metodologie riscontrate, si trovano schizzi condotti su taccuini o quaderni, in cui è evidente la traccia di riflessioni successive a un primo momento di 'ripresa dal vero'. In altri casi il disegno costituisce solo un appunto compositivo per future stesure pittoriche, e quindi i nomi dei colori e i valori dei toni vengono puntualmente annotati sul foglio, in corrispondenza delle relative campiture. Una prassi, questa, comune a molti artisti, da Bugiani a Innocenti, da Bartolini a Lucarelli. Altra metodologia interessante, riscontrata su alcuni fogli di Bugiani degli anni Trenta, è quella di disegnare su una carta impressa con matrice calcografica non incisa: l'effetto conferisce una sorta di invecchiamento raffinato all'immagine.

Se volessimo seguire le linee d'indagine del disegno sperimentate dagli artisti attivi tra le due guerre, potremmo scandagliare le sezioni del Bianco e Nero che, secondo la con-





Pietro Bugiani, *Il ponte del Paoli*, 1925, lapis su carta, cm 19,8x27,07, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi

Renzo Agostini, *Paesaggio con albero spoglio*, matita su carta, cm 15x12, Pistoia, coll. Anna Agostini



suetudine registrata dalle mostre del Sindacato Fascista di Belle Arti, erano proposte a ogni occasione espositiva. A partire dalla Prima Mostra Provinciale d'arte del 1928 la decisione dei pistoiesi di affiancare alle opere esposte una scelta, anche numericamente nutrita, di disegni, appare non casuale, ma come presa di coscienza di un dibattito che andava animando l'ambiente artistico contemporaneo a livello nazionale. Già nel 1919 De Chirico sulle pagine di «Valori Plastici» aveva attuato un recupero sistematico del disegno, individuando in esso la prassi fondante della pittura in un ritorno alla tradizione – e all'ordine – che vedeva contemporaneamente anche la frequentazione e lo studio delle opere dal vivo nel museo. D'altro canto, lo stesso Soffici che si richiamava alla tradizione del '3-4-500', dichiarandosi 'toscanamente realista', indicava strade in cui andare a cercare spunti di nuova ispirazione, contemplando tra esse certamente la lezione del disegno degli antichi.

Contemporaneamente anche riviste fiorentine come «Solaria», «Il Frontespizio» e «Il Selvaggio» rivolgono la propria attenzione al disegno con un'importante azione di rivalutazione. Il 1° ottobre del 1926 «Il Sel-

vaggio» inaugurava la Mostra permanente del Disegno Italiano, aprendo la strada a una messe di collaborazioni tra cui figure, oltre a Maccari, Lega, Rosai e lo stesso Soffici, anche Bugiani. In questo clima anche per i giovani artisti pistoiesi motivo di incitamento alla pratica del disegno dovette essere l'azione del 'solariano' Felice Carena che, intorno al 1935, in qualità di direttore, cominciava a costituire una collezione di disegni dell'Accademia di Belle Arti.

Da quanto evinciamo dal catalogo della mostra sindacale del 1928, l'esposizione non proponeva una sezione di Bianco e Nero, tuttavia molti dei pistoiesi si presentarono con una nutrita serie di disegni, ritenuti quindi opera conclusa e finalizzata alla comprensione dello stile e della personalità artistica. Bugiani espose sei disegni in cui aveva ritratto i personaggi del proprio universo disteso tra la Bure e Sant'Alessio. Nel fondo conservato al Gabinetto di Disegni e Stampe degli Uffizi, donato dallo stesso artista nel 1984, alcuni intensi disegni del 1923 ci restituiscono il clima di quello che doveva essere un esercizio quotidiano, rintracciabile dalla progressione delle date poste in calce al foglio. Bugiani sembra perdersi



e ritrovarsi nella pratica del disegno della natura, appena può scappa in campagna a lavorare: ne scaturiscono esempi di lirismo poetico ancora insuperato.

Tra i nove disegni di Agostini spiccava una serie di studi di teste e ritratti “pieni di lodevole discrezione”, condotti con mano ferma e occhio acuto, in cui “quel che di una figura è linea, profilo, è colto con una sorta d’instancabile e crudele ingenuità vittoriosa che ricorda, senza imitarli, certi astratti risultati della disegnativa incisione di Picasso” (Franchi 1928, p. 23): il *Ritratto di ragazzo*, riprodotto in catalogo certo è tra i maggiori raggiungimenti del gruppo alla mostra.

Angiolo Lorenzi (1908-1945) espose sette disegni definiti ‘amorevoli’ tra i quali probabilmente figuravano fogli simili a quelli donati poco dopo all’amico Bugiani e adesso rintracciati in collezione privata: alcune sanguigne dal fare corsivo e aneddotico in cui sono colti momenti della semplice vita della montagna con una ingenuità sconvolgente (Iacuzzi 1999).



Marino Marini, *Rissa*, 1929, lapis e inchiostro diluito su carta, cm 22,3x24,3, Pistoia, Fondazione Marino Marini

Marino Marini, *Scena orientale*, 1923, matita su carta incollata su carta, cm 17,2x13,2, Pistoia, Fondazione Marino Marini

La mostra pistoiese si pone anche tra le prime apparizioni di Marino Marini come scultore, qui presente con una serie di ritratti. A distanza di pochi mesi, nello stesso anno, alla Galleria Bellenghi, insieme a Caligiani, la scultura di Marino è ancora affiancata a disegni, tra cui si trovano alcuni studi di teste, un *Ricordo di Carnevale* e il *Cristo deriso*. Come ricorda Pirovano (Pirovano 1986), la maestria grafica di Marini era stata tramandata dalla memoria della sorella Egle, che riferiva di un suo esordio al disegno già dall’età di dodici anni. Il bel nucleo di carte conservate presso la Fondazione Marino Marini consente di ripercorrere gli anni di formazione, dalle grafiche precocissime (Salvi 2013) ai disegni che la stampa in occasione della Provinciale pistoiese definisce ‘piraneseggianti’ e che “parvero a tutti notevoli come il primo svasamento di un temperamento fantastico e originale a malgrado dell’antico maestro cui facilmente si potevano ricondurre” (Franchi 1928). Di questo afflato visionario alla Piranesi sono certamente permeate alcune carte in cui sotto architetture si dispongono affollamenti di persone in scene da caravanserraglio orientale.

La capacità di Marino di destreggiarsi tra sollecitazioni e rimandi culturali è nota, e si intuisce l’estrema facilità con cui il giova-

Alberto Caligiani, *Ritratto di bimbo*, 1927, sanguigna su carta, cm 29x23, Pistoia, Fondazione Cassa Risparmio Pistoia e Pescia

Alberto Caligiani, *La portatrice*, 1927, lapis e carboncino su carta, cm 46,5x31,5, Pistoia, coll. M. Lucarelli

pagina a fronte

Pietro Bugiani, *Appuntapali*, 1933 ca, carboncino e pastello su carta da scena, cm 114x91,5 Pistoia, Fondazione Cassa Risparmio Pistoia e Pescia

Pietro Bugiani, *Ritratto di contadina*, lapis su stampa calcografica non incisa, Pistoia, Fondazione Cassa Risparmio Pistoia e Pescia

Angiolo Lorenzi, *Paesaggio con panni tesi*, anni Venti, lapis su carta, cm 17,2x22,4, Montecatini Terme, coll. privata

Giulio Pierucci, *Sull'aia*, 6-8-1925, lapis su carta, cm 15x18,5, Montecatini Terme, coll. privata

Silvano Palandri, *Casa e alberi*, 1930, cm 24x19, lapis su carta, Pistoia, coll. M. Lucarelli

Marcello Lucarelli, *Casore del Monte*, 1943, inchiostro seppia e acquarello su carta, cm 17,4x24,4, Montecatini Terme, coll. privata



ne riesce a trovare una strada di originalità malgrado gli esempi guardati. Pian piano la visionarietà cede il passo a una nota di 'novecentesca' introspezione che puntualmente cogliamo nei ritratti. È proprio nel *Ritratto* del 1925 che si coglie anche in Marino la vicinanza con il *milieu* culturale gravitante attorno a Costetti e Lanza del Vasto, tra Pistoia e Firenze (Ragionieri 2007). Nel foglio citato sembra chiaro il passaggio che di lì a poco Marino avrebbe fatto verso la scultura: la postura del personaggio che guarda con una leggera torsione della testa e la velatura sul volto rendono effetti tattili e atmosferici propri di certe scabrose superfici scultoree delle opere degli anni successivi, quando sapientemente l'artista sceglieva di accostarsi all'arte etrusca come fonte autentica di ispirazione.

Sempre alla mostra del 1928 spicca la scelta estrema di Caligiani, il quale decide di esporre diciannove sanguigne, contraddittorie, secondo Raffaello Franchi, della "facilità di mano di questo pittore che i disegni dimostrerebbero a tutta prima destinato a un'arte di grandi sviluppi se codesta

medesima facilità, e i gradevoli effetti ottenibili con la matita grassa e quella visione leggermente deformante che mette in ogni disegno del Caligiani un'impressione eccessiva d'originalità e di buon respiro, non lo circoscrivessero nei limiti di coloro ai quali la fortuna dei begli effetti è troppo liberale per invitarli a prove di più duro impegno" (Franchi 1928, p. 24). La scelta di esporre disegni, dunque, dovette sembrare al critico di poco impegno, se in essi intravide solo 'il sospetto' di una più alta pittura. I disegni in questione, oggi sparpagliati tra una serie di collezioni pubbliche e private, testimoniano sicuramente della svolta stilistica che Caligiani intraprende negli anni Venti, entrando nella sfera culturale del Novecento e rivolgendo il proprio sguardo verso il museo e i maestri del Cinquecento da cui trae un segno grasso e sfrangiato che niente di comune sembra avere con la linea tersa di Bugiani o di Agostini. Ecco dunque: *La portatrice*, del 1927, una seppia, e un'altra serie di disegni di umili soggetti, tutti da collocare tra le pendici della montagna pistoiese. Fanciulli, contadini, animali, donne che fanno



la treccia di paglia o la calza, pochi paesaggi: con un tratto pastoso, ma nitido, Caligiani è capace di risolvere un'intero disegno.

Tra gli altri artisti presenti alla Provinciale del 1928 con opere su carta, si segnalano anche Giuseppe Bertolli, con nove disegni, il pratese Giulio Pierucci con undici e anche Cesare Gonfiantini, maestro di Bugiani, autore di amabili vedute cittadine. Non più come disegnatore o incisore, Michelucci – già romano dal 1925 – espone nella sezione architettura progetti riprodotti anche in catalogo, volti a documentare la nuova strada professionale appena intrapresa (Vannucci 2009). Il disegno dovette però continuare a interessarlo, come si evince dai fogli romani pervenutici, dedicati all'architettura barocca. La Prima mostra provinciale pistoiese, come sappiamo, con l'intento di celebrare la scuola pittorica locale nel momento della nascita della provincia (1927), fu piuttosto il punto di arrivo delle ricerche in atto almeno da un quinquennio, e il gruppo, di lì a poco, avrebbe intrapreso strade personali a fronte di uno sfaldarsi di coesione che segna la fine di un momento d'incanto. La rottura, come

ben sappiamo, fu determinata e segnata dall'avvicinamento di Marini, Caligiani, Bugiani al Gruppo Novecentesco fiorentino prima e al Novecento Italiano poi, e dal subentrare di Soffici nell'orbita dei riferimenti culturali dei pistoiesi. L'intima convinzione che la pittura dei giovani pistoiesi costituisse un *unicum* poetico permeato di stupore e spiritualismo al tempo stesso, convinse Lanza del Vasto a includere i giovani nelle sue conferenze sull'arte in America e a organizzare una mostra a Berlino nel 1931, denominata L'Arco, per la quale a Bugiani chiedeva, oltre a opere pittoriche, proprio alcuni disegni.

Anche alla Mostra del 1929, Arte pura, i pistoiesi si presentano con una nutrita schiera di opere a disegno. Accanto a Bugiani, Cappellini, Caligiani, Agostini ormai francese, Lorenzi e Pierucci che sembrano confermare le proprie scelte poetiche del 1928, si registrano le presenze di Mauro Fondi con alcune opere xilografiche, di Chiappelli e di Andreina Nuti con alcune acqueforti.

Così lungo gli anni Trenta e i primi Quaranta, nelle esposizioni sindacali provincia-

Giulio Innocenti, *Studio di Composizione*, 1927, penna su carta, cm 22x31,2, Pistoia, Centro Studi Sigfrido Bartolini

Giulio Innocenti, *Studio di Composizione-Al mare*, 1927, penna su carta, cm 20x27,6, Pistoia, Centro Studi Sigfrido Bartolini

Giulio Innocenti, *Studio di Composizione-Al pascolo*, 1927, penna su carta, cm 20,5x29,4, Pistoia, Centro Studi Sigfrido Bartolini

Giulio Innocenti, *Studio di Composizione-Vita campestre*, 1927, penna su carta, cm 20x28,4, Pistoia, Centro Studi Sigfrido Bartolini

pagina a fronte

Giulio Innocenti, *Via Crucis, Gesù davanti a Pilato*, 1944, china su carta da lucido, cm 51,5x71,5, Pistoia, Fondazione Cassa Risparmio Pistoia e Pescia

Giulio Innocenti, *Bambino con coniglio*, 1931, tempera su carta, cm 33x49, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi

Francesco Chiappelli, *Mosè con le tavole della legge*, china e tecnica mista su carta, cm 31x24,5, illustrazione per il volume *Storia Sacra* di Tito Casini, 1939, Pistoia, Fondazione Cassa Risparmio Pistoia e Pescia

Francesco Chiappelli, *L'arca di Noè*, china e tecnica mista su carta, cm 31x24,5, illustrazione per il volume *Storia Sacra* di Tito Casini, 1939, Pistoia, Fondazione Cassa Risparmio Pistoia e Pescia



li pistoiesi – ma la ricerca dovrebbe essere estesa anche alle occasioni regionali e nazionali come la Triennale, la Quadriennale e la Biennale (Toti 2007) – la scelta di esporre disegni appare per gli artisti cittadini una scelta connaturata ai tempi e alla propria indole.

Tra i più attivi nell'ambito del disegno in questi anni è sicuramente Bugiani, impegnato adesso in grandi fogli che spesso traduce in affresco e che evidenziano il suo avvicinamento al maestro del Poggio, Soffici, verso cui si indirizzano contemporaneamente anche altri del gruppo pistoiese, come Cappellini. L'intero nucleo di questi disegni su carta da scena, alcune volte marcati dai segni della quadrettatura per il riporto, sono adesso conservati presso la Fondazione Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia e costituiscono un campo interessante per lo studio del disegno sia in riferimento all'enucleazione dell'idea compositiva che precede la stesura

dell'affresco, sia in termini di opera finita. Il disegno per Bugiani è, in questo momento e ancora una volta, al centro delle proprie riflessioni: "Nell'arte tutto è disegno. Quando una cosa è disegnata, è dipinta" – si leggeva sul suo quaderno di pensieri nel 1927 echeggiando chissà cosa –: quanto questa affermazione risulta calzante per il nostro pittore! In merito al disegno Bugiani prende posizione dalle colonne della testata cittadina «Il Ferruccio» che di tanto in tanto mostra un vago interesse per questa produzione. Infatti nel 1933 pubblica *L'Ombrone* di Bugiani, *Paesaggio* di Umberto Mariotti, *Ritratto di giovane* di Cappellini, *Ritratto di Danilo Bartoletti* di Innocenti, un paese di Giuseppe Bertolli e, nel 1943, alcuni disegni acquarellati con vedute di Casore del Monte di Marcello Lucarelli. Su questa rivista, nel 1932, Bugiani scende in campo a distinguere le false strade del disegno dalle giuste, indicando tra le prime quelle del disegno illu-



strativo e infantile, del disegno professionale e dell'accademia, e indicando invece quella corretta nell'esempio dei maestri del passato rintracciati in Masaccio, Leonardo, Raffaello, Michelangelo e Tiziano.

D'altra parte al disegno, come alla pittura – verrebbe da dire – spetta un altro compito: “Rendere con forza tutta la verità poetica di una cosa conferendole vastità e stile fu il segreto di tutti i grandi ai quali fu concesso di penetrare il mistero dell'universo mediante l'amore, la saggezza, il Genio” (Salvi 2004b). In questi anni è anche da segnalare la collaborazione di Bugiani con «Il Selvaggio» sul quale è pubblicato nel 1933 il disegno *Casolare* («Il Selvaggio» 15 dicembre 1933). Già nel 1935 invece Cappellini aveva pubblicato su «Il Frontespizio» il disegno *Il villone*; mentre nel giugno del 1939 la stessa rivista dedicò sia a Pietro che ad Alfiero approfondimenti biografici corredati da disegni («Il Frontespizio» 1939, n. 6). Questa pubblicazione ci consente di verificare lo stato del disegno nei due pittori. Bugiani presenta paesaggi e figure intonate al corso della sua pittura in questi anni, permeata da atmosfere cupe e solenni, e ancora una volta ripropone la litografia de *L'Attesa*. Cappellini pubblica paesaggi in cui il tratteggio crea una tassellatura cromatica che, caratteristica della sua pittura, sarà destinata a fare scuola negli anni a venire. Di questo periodo



sono anche alcuni fogli con figure colte in momenti di profonda sofferenza: una sorta di crudo realismo che ormai segna il passo verso un disincantato sguardo sulla realtà della vita.

Al disegno per l'illustrazione si dedica nel decennio Francesco Chiappelli con le tavole a inchiostro acquarellato per l'*Aminta* del Tasso e per il volume *Storia Sacra* di Tito Casini (ambidue del 1939): i disegni da cui prendono origine le illustrazioni sono adesso rintracciati presso collezioni pubbliche e private e forniscono occasione di riflessione circa tecniche e modalità di traduzione dal disegno alla stampa.

Assente alla mostra del 1928, Giulio Innocenti ritorna a esporre tra i pistoiesi alla IV Sindacale nel 1933. Malgrado la lontananza dalle esposizioni dovuta alla guerra e al compimento degli studi, Giulio negli anni Venti ha continuato a disegnare: una traccia lieve, emersa tra i fondi consultati, ci mostra belle prove di studio per composizioni datate 1927, dove si intuisce il passaggio in atto dal segno inciso alla pittura. Si muove dalle sponde di una sorta di primitivismo che ricorda Van Gogh e Gauguin, a cui assomma l'amore per le piatte superfici decorative di Matisse. In altre elaborazioni la



Umberto Mariotti, *Paesaggio*, anni Quaranta, fotografia d'archivio

Alberto Caligiani, *Casa nel bosco*, 1930 ca, seppia su carta, cm 24,3x33, Montecatini Terme, coll. privata

Alfiero Cappellini, *Malato nel letto*, 1937, matita grassa su carta, 37,2x48,4, Pistoia, coll. M. Tuci

Alfiero Cappellini, *Paesaggio*, 1937, lapis su carta, cm 37x48, Montecatini Terme, coll. privata



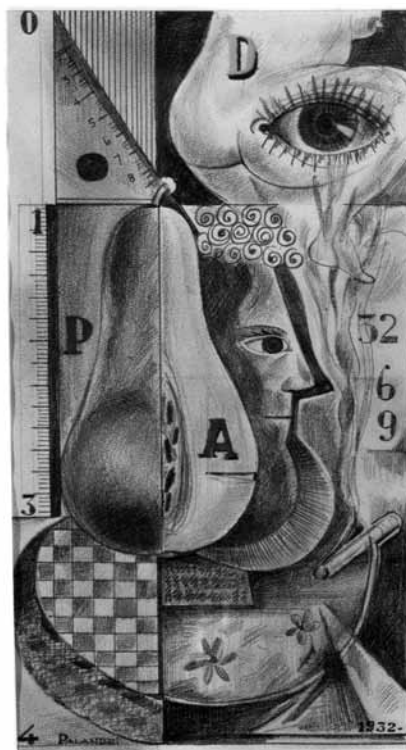
visione della campagna ha ancora il sapore ingenuo degli anni Dieci e il paesaggio con la stalla e il pagliaio ha quinte di 'alberini a cavoletto' che puntuali ritroviamo all'orizzonte nel dipinto *Bigonciai* del 1932.

Nel 1934 si presenta alla XIX Biennale di Venezia con disegni a tempera in cui il segno campisce con grande tratto l'intero foglio per il resto lasciato bianco o leggermente acquarellato: il taglio prospettico, secondo le predilezioni dell'artista, è spesso ribaltato o incongruo, mentre i soggetti sono di affezione popolare, con visioni di interni, soprattutto di stazioni o di mezzi di locomozione.

Negli anni Quaranta, come dice lo stesso artista, si avvicina nuovamente alla xilografia; al 1944 si riferisce il progetto ambizioso di una *Via Crucis* che non vide mai la luce, malgrado nel tempo altre occasione gli aves-

sero fornito il pretesto di utilizzarne le tavole già preparate. I disegni preparatori, eseguiti su grandi carte da lucido, sono adesso conservati presso la Fondazione Cassa di Risparmio; di quest'opera, nota per la pubblicazione di Bartolini (Bartolini 1978, pp. 102-107) ci parla Parronchi come di alcune tra le sue cose più belle: "Qui vedo non soltanto capacità d'invenzione compositiva inusuale, ma anche, in assoluta compostezza di spirito religioso, un modo di sceneggiare nel nostro tempo la tragedia di Gesù, in uno spazio di campagna toscana appena incorniciato da quinte di costruzioni classiche in una continuità dall'antico al moderno resa sensibile da attitudini ferme e quasi statuarie che il tratto della penna sensibilizza drammaticamente" (Bartolini 1997).

Ancora estrapolando dai cataloghi delle mostre sindacali degli anni Trenta annota-



mo i nomi di coloro che espongono nelle sezioni del Bianco e Nero: nel 1932 alla III Sindacale pistoiese rintracciamo Cleto Lapi e una quanto mai fugace apparizione di Arturo Stanghellini, presente con alcune sanguigne satiriche che incontrarono la lode della stampa: “Ho detto originalità: questa si riscontra nelle sanguigne di Arturo Stanghellini (non è giovane... ma è pistoiese). Vi noto polso sicuro, una costruzione eccellente e una meravigliosa presa di giro per tutta la nostra consuetudine di vivere” (Gianrenato 1932).

Nel 1935, alla V Mostra Sindacale pistoiese, Bertolli, Cappellini, Innocenti e Zanzotto espongono disegni di cui non conosciamo il titolo, mentre Bugiani espone incisioni e Mazzei alcune impressioni. Per Mazzei, fiduciario del Sindacato Fascista di Belle Arti a Pistoia, l'impegno più preponderante in questo momento è certamente quello del pubblicitista e del cartellonista, ideando i

manifesti per molte iniziative pubbliche del tempo come la Festa dei fiori a Montecatini, o le mostre sindacali pistoiesi.

Il pittore Giuseppe Bertolli, attivo anche come critico d'arte sulle colonne de «Il Ferruccio», propone, in alcuni disegni rintracciati degli anni Trenta, nudi femminili o studi per composizioni più ampie, probabilmente dedicate a decorazioni pubbliche o alla cartellonistica, in cui mostra un fare monumentale, certo a conoscenza delle teorie inerenti portate avanti da Sironi.

E mentre Pistoia, grazie a Uberto Bonetti, trovava una sua iconografia aerofuturista proprio in alcune belle tavole a disegno, alle mostre sindacali incontriamo una giovane leva del movimento Silvano Palandri (1913-1976), a noi noto solo dalla riproduzione di alcuni dipinti e disegni del periodo pubblicati sul catalogo della mostra *La città e gli artisti* (1980, pp. 263-265). Parallelamente alcuni suoi disegni di

Giuseppe Bertolli, *Festa dell'uva a. XIX*, bozzetto, 1941, lapis su carta, cm 32x22, Pistoia, coll. M. Lucarelli

Silvano Palandri, s.t., 1932, fotografia, Pistoia, Archivio Museo Civico

Luigi Mazzei, *Festa del fiore estivo*, manifesto, 1937, Pistoia, coll. M. Lucarelli

Giuseppe Bertolli, *Alla fonte*, 1930/1933, lapis su carta, cm 50x57, Pistoia, coll. M. Lucarelli



Sigfrido Bartolini, *Casolare romano*, 1957, disegno a pennello, olio su cartoncino, cm 25,7x35,7, Pistoia, Centro Studi Sigfrido Bartolini

Sigfrido Bartolini, *Una casa come un tempio; Un cipresso come un obelisco*, 1968-69, pagina del quaderno dedicato ai casolari toscani, cm 28,5x27,5, Pistoia, Centro Studi Sigfrido Bartolini



paesaggio degli anni Trenta segnano la svolta nel solco di un naturalistico ritorno all'ordine. La stagione del secondo Futurismo a Pistoia è breve, ma, a onor di cronaca, registriamo la presenza di Victor De Sanctis, sottoscrittore del manifesto futurista della moda e autore di alcuni bozzetti per abiti, nonché di sintetici disegni (Colucci 2011). Al volgere degli anni Trenta alla VI e VII Sindacale di Belle Arti, le esposizioni e i cataloghi, prevedono una ben definita sezione di disegno in cui ancora una volta incontriamo Bugiani, Cappellini, Innocenti, Ulisse Lippi, Lorenzi, Palandri, Agostini e Zanzotto a cui si aggiungono anche Renato Arcangioli, Anselmo Lorenzini, Alfredo Maccanti, Athos Ponziani. Da segnalare, tra una miriade di studi e altri disegni di difficile identificazione, le litografie e il cartone da affresco esposti da Bugiani a cavallo tra il 1937 e il 1938 alla VI Esposizione Sindacale pistoiese. Quasi impossibile seguire le tracce del disegno negli anni Quaranta, tra lo sfaldarsi del gruppo pistoiese in un dilagare di esperienze espositive personali che guardano verso l'esterno piuttosto che alle scarse occasioni cittadine, e la guerra imminente.

Alla ripresa dei lavori nel dopoguerra, come accennato in apertura, sarà Vasco Melani a ritirare le fila della memoria di una stagione di disegno a Pistoia: nel 1947, infatti, alla Saletta Masaccio una mostra di Bianco e Nero ricuciva i rapporti tra vecchie e nuove generazioni in nome del disegno, mentre nel 1954 si proponeva il recupero della memoria di Andrea Lippi proprio con un'esposizione dei suoi fogli.

Estremo esempio della lezione del disegno come fondamento della pratica artigiana della pittura, è in Sigfrido Bartolini (1932-2007): in lui, più che in altri, è forte il senso di una tradizione da recuperare, di una memoria da mantenere. Nel disegno si muove fissando su taccuini gli elementi della campagna che più e più volte ha visto nelle uscite con gli artisti suoi maestri: dedicato alle case toscane, una sorta di bell'esemplare di 'libro d'artista' in cui Sigfrido ritrae le case e i casolari della tradizione con annotazioni poetiche a margine. Il disegno è una pratica strenua che sembra non approdare mai a una fine: come se la mano non potesse saziarsi dell'esercizio stesso del disegnare. Quindi, se da un lato, in lui la linea si sposa alla xilografia, dall'altro tutta una serie di sperimentazioni sono riservate



Valerio Gelli, *La mamma*, 1948, matita blu su carta, cm 33x25, Pistoia, coll. M. Lucarelli



Jorio Vivarelli, *Testa virile*, sanguigna su carta gialla, cm 34x24, Pistoia, coll. M. Tuci

Aldo Frosini, *Ritratto di vecchia*, 1948, cm 32x22, matita su carta, Pistoia, coll. M. Lucarelli

Corrado Zanzotto, *Profilo di vecchio*, 1949, matita su carta, cm 21x25, Pistoia, coll. Saracini



13. Si vedano al riguardo le pagine dedicate al disegno nei cataloghi delle mostre antologiche dedicate a questa generazione dalla Circo-scrizione 2 del Comune di Pistoia tra il 1988 e il 2001. Doveroso ricordare il volume di Mario Luigi Bianchi, *Moccichino*, 1971, illustrato con venti disegni di Mirando Iacomelli.

alle tecniche del disegno. In certe prove su carta colorata degli anni 1956-1957, come già anni prima aveva fatto Innocenti, disegna in punta di pennello con la tempera, affidando a queste prove un valore di *trait d'union* tra i monotipi e la pittura degli anni successivi. “Nulla dies sine linea (Apelle). Stupendo e giustissimo consiglio che non sono riuscito a osservare” si legge come incipit di un quaderno di Bartolini del 1991. La frase faceva forse da eco al consiglio che Soffici gli aveva rivolto in occasione di una visita al Poggio insieme al più anziano amico Bugiani: “Disegni a chili!”.

La lezione del disegno impartita alla Scuola d'arte negli anni Quaranta e nel secondo dopoguerra, attraverso la testimonianza di Bugiani, Mariotti, Cappellini, Zanzotto adesso professori, ancora faceva i conti con la tradizione che si nutriva degli insegnamenti di Michelucci e di Costetti sì, ma anche dell'esempio di Soffici, Carrà e Rosai. Il disegno è la pratica su cui si fonda l'insegnamento alle nuove generazioni e nel solco di questa tradizione muovono i passi i ragazzi della ‘generazione di mezzo’: Aldo Frosini (1924-2013), Valerio Gelli (1932), Mirando Iacomelli (1929-2007), Marcello Lucarelli (1923-2010), Francesco Melani (1907-2002), Alfredo Fabbri (1926-2010), Lando Landini (1925), Jorio Vivarelli (1922-2008), Remo Gordigiani (1926-1991), L. Bruno Bartolini (1926-1976). Un disegno di Marta Magni (1904-1987), delizioso nella sua annotazione di colore, ci mostra Del Serra e Iacomelli intenti a lavorare in una seduta di ritratto e ci riconduce all'atmosfera di cordiale condivisione che si instaurava tra allievi e maestri, non solo nelle aule di scuola ma soprattutto nelle uscite in campagna per disegnare e dipingere.

Tutti praticano il disegno con raggiungimenti originali che, se da un lato si pongono nel solco dei maestri, dall'altro registrano nuove ansie e nuovi strugimenti tutti da

imputare al cambiato contesto in cui si pone la loro stagione artistica. Per questi ragazzi, infatti, la lezione del figurativo si gioca costantemente sul filo di una tensione che scaturisce dalla necessità di immaginare una nuova forma in un momento di profondo cambiamento politico e culturale. Nel tempo e lungo i decenni del dopoguerra, ciascuno di loro si muoverà ricavandosi, non senza sacrifici, una strada personale, che contempla a più riprese anche il disegno, che diviene tuttavia, per alcuni di loro, più occasionale. Per altri invece, come Valerio Gelli, o Lando Landini, o Mirando Iacomelli, il disegno è un esercizio quasi frenetico, che li accompagnerà per il resto della loro attività.¹³ Gelli e Iacomelli frequenteranno di tanto in tanto anche l'incisione con risultati di pregio (Salvi 2013).

Nei primi anni del secondo dopoguerra i disegni di Zanzotto dedicati ai vecchi del Villone Puccini e anche al paesaggio, caratterizzati da un tratto obliquo e volumetrico, evidenziano punti di contatto con i disegni di altri futuri scultori. Una linea ideale, infatti, unisce questi fogli ai ritratti intensi eseguiti a matita da Valerio Gelli e da Jorio Vivarelli in questi stessi anni. Sono i vecchi di casa, la madre, il padre, la zia: uomini e donne di un'umanità sopravvissuta, il cui volto, segnato dalla fatica e dal dolore, è esempio di forza e resistenza. In questi disegni il tratteggio indugia sul volto fortemente chiaroscurato, conferendogli una massività scultorea, mentre il resto della testa è spesso tralasciato: un modo di disegnare e di scolpire che più volte riscontreremo in Zanzotto (*Corrado Zanzotto* 2004).

Altri vecchi li vediamo agli esordi di Aldo Frosini, che al disegno e all'incisione dedicò successivamente anche molte prove con nudi femminili e alcune vedute romaniche, spesso acquarellate. E ancora troviamo i disegni di Landini dedicati alle ricamatrici di casa, a Bonelle, o alcuni autoritratti in cui



Mirando Iacomelli, *Fortezza di Santa Barbara*, 1948 ca, lapis su carta, cm 14x19, Pistoia, coll. M. Lucarelli



Mirando Iacomelli, *Campagna dell'Ombrore*, 1975, lapis su carta, cm 35x50, Pistoia, coll. M. Tuci



Lando Landini, *La fornace*, 1952, lapis su carta, cm 30x48, Pistoia, coll. M. Lucarelli



Alfredo Fabbri, *Gli stradini*, 1955, matita su carta, Pistoia, coll. privata

si percepisce uno studio sul sintetismo della linea e della forma, tra adesione al realismo e aneliti di astrazione, secondo un andirivieni formale che contraddistingue la ricerca di questo artista nelle stagioni a venire. Il paesaggio di Pistoia dalla Bure all'Ombrore torna in molti disegni del periodo; Alfredo Fabbri diviene un lirico disegnatore del paesaggio del Barba, più e più volte disegnato dalla finestra della sua soffitta. I luoghi della Pistoia del dopoguerra tornano in bei disegni di Mirando Iacomelli degli anni Quaranta, o di Egle Marini, o di Sigfrido Bartolini, o di Remo Gordigiani: penso alle case coloniche, ai nebbiari desolati nella campagna, alle fornaci e ai capannoni con gli operai, alla Fortezza e ai tendoni del circo in Piazza d'Armi proprio dove mio padre poco prima aveva giocato a calcio in pantaloncini corti e piedi nudi perché non si sciupassero le scarpe, mentre altri mandavano alti gli aquiloni.

Spunti di contemporaneità del disegno nelle poetiche dal secondo dopoguerra

Ma quale futuro si apre per il disegno nella seconda metà del Novecento? A guardare dalla soglia del terzo millennio, la strada appare costellata da esiti interessanti, tutti stilisticamente ben connotati all'interno del panorama artistico cittadino. La delimitazione locale del nostro esame non dovrà però trarre in inganno: si tratta di esperienze che devono essere ricondotte al più ampio orizzonte internazionale, specialmente adesso che l'ottica globale ci consente verifiche in presa diretta con la contemporaneità e uno sguardo meno lacunoso sul passato appena prossimo.

Un futuro radioso, dunque, a considerare la variegata modulazione delle risoluzioni che, incentrate sul disegno, fanno di esso un fulcro propulsivo per la ricerca: una felice stagione grafica che produce – mi sia consentito

Lando Landini, *Paesaggio*, anni Cinquanta, lapis su carta, cm 49x57, Pistoia, coll. M. Lucarelli

Giovanni Michelucci, *Centro termale-Massa*, 19-6-1978, pennarello su carta, cm 25x35, Comune di Pistoia, Centro di Documentazione Giovanni Michelucci

Egle Marini, *Il leone romanico sulla chiesa di San Pietro*, 1960 ca, penna nera e acquarello su carta, cm 49x33, Pistoia, coll. M. Lucarelli



affermarlo – risultati mai banali. Il fenomeno investe tutte le generazioni artistiche. Michelucci, per esempio, seppur lontano dalla città, proprio negli anni Ottanta, ma già con antecedenti nel dopoguerra, affida a disegni e schizzi alcune delle sue più visionarie elaborazioni segniche: in esse sembra ritrovare il caos magmatico della creazione primigenia da cui scaturiscono cellule architettoniche primordiali (*Le visioni dell'architetto* 2003).

“Cos’altro aggiunge il disegno nell’attività di un architetto? Rappresenta sicuramente il diario più attendibile di una disponibilità alla ricerca [...]”, ebbe a dire al riguardo del disegno e del progetto. Per Michelucci architetto, nel disegno si mantiene dunque quel ‘coefficiente di irrealizzabilità’ che rende ‘il senso di un’attesa laboriosa di qualcosa che può anche non concretizzarsi in un progetto’ e come tale costituisce il punto di riferimento più suggestivo tra l’opera e l’uomo’ (Marretti 2002).

In molti fogli, che percepiamo liberi da un assillo di corrispondenza costruttiva, il dato naturale la fa da padrone: vi si trovano radici che divengono reticoli di strade, alberi che aprendosi a ombrello, secondo il processo di ramificazione, definiscono nervature di soffitti o elementi strutturali portanti; bucrani che si deformano in calotte abitabili. Anche quando, ogni tanto, torna all’incisione, la sua attenzione pare sempre catturata dalla natura.¹⁴ Il *ductus* limpido e incisivo fa capolino anche in alcuni disegni degli anni Quaranta, dedicati alla montagna pistoiese che ancora l’architetto frequentava dal suo ritiro della Cugna, come possiamo evincere dai fogli conservati al Centro di Documentazione Giovanni Michelucci presso il Museo Civico di Pistoia.

E che dire dei disegni di Valerio Gelli – eseguiti proprio in quest’ultimo decennio – in cui lo scultore con un segno pulviscolare ritrae gli alberi dietro la casa di gioventù a

14. Nel 1974 Michelucci dette alle stampe due cartelle di acqueforti per il Bisonte.



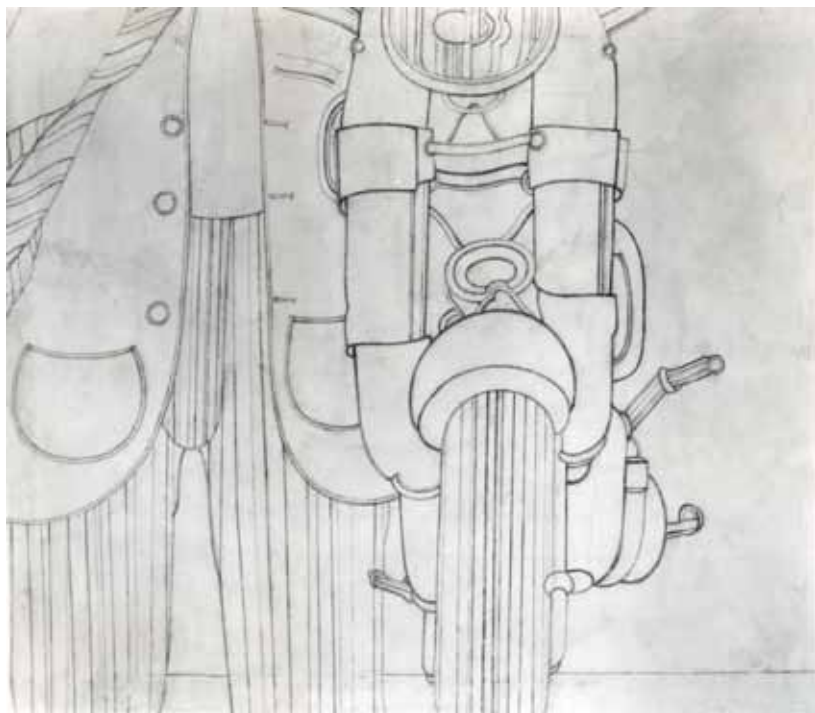
Sant'Alessio, più e più volte fermati dal vero? Attinge, adesso, nella memoria, il ricordo del crepitio delle foglie che muovendosi al vento trascolorano dal verde all'argento. Molte volte li abbiamo ascoltati insieme, sono i nostri alberi preferiti. Proprio dove adesso la Camposampiero ha piantato un frutteto, c'è una radura con i pioppi: son convinta che, proprio lì, Valerio ha immaginato la 'capanna dell'angelo', di micheluciana memoria, che si scorge tra i fusti degli alberi disegnati. E ancora i nidi vuoti che con maestria di segno divengono – allegoria poetica – crogiuoli da cui far sgorgare la materia della scultura. Apici poetici che difficilmente potremmo eludere dall'annoverare tra i maggiori raggiungimenti disegnativi del XXI secolo. Al fianco di questi lavori di Gelli, accomunati da un senso pulviscolare del tratto, vorrei porre i disegni astratti di Lando Landini, anch'essi recentissimi e in linea con elaborazioni degli anni Novanta. In questi fogli, spesso di grande formato, gli argini dell'Ombro a Bonelle divengono un



pretesto per mettere in campo un magma segnico brulicante e tellurico che disgrega completamente la visione in una materia di luce. La sensazione è quella di una visione a volo d'uccello sulle distese degli argini e, contemporaneamente, di un inabissamento tra le zolle della terra. Ancora un segno pulviscolare è quello che contraddistingue certi disegni di Egle Marini degli anni Settanta. In famiglia il disegno è una sorta di abilità congenita, rafforzata dai legami affettivi con un uomo, Alberto Giuntoli, che fece dell'autoritratto e del ritratto della moglie una sorta d'incessante – e quasi ossessivo – campo di esercitazione. Per Egle il disegno diviene col tempo una pratica costante di censimento degli affetti fino al punto di dedicare molti schizzi ai gatti di casa. Dedica anche a se stessa una serie di ritratti sintetici, quasi caricaturali, condotti a penna con un tratto quasi unico, su fogli di carta giallina. Ma i disegni degli anni Settanta in cui con un seminare di tratti descrive la città di Pistoia sono diversi. In essi è come se Egle fosse riuscita, dall'alto dell'eremo della casa di via San Pietro, a comprendere con lo sguardo la città chiusa dentro l'abbraccio delle mura:

Valerio Gelli, *La capanna dell'angelo* (Omaggio a Michelucci), 2001, brace e matita su carta, cm 52x40, courtesy l'artista

Lando Landini, *Paesaggio*, 1974, matita e carboncino su carta, cm 42,2x62,2, Pistoia, coll. privata



il taglio prospettico è ardito e restituisce la dimensione poetica interiore da cui i fogli scaturiscono. Alcune volte sono l'angelo di San Michele in Cioncio o il leone di San Pietro a suggellare la figurazione come silenti guardiani. Tornano in mente le parole da lei stessa scritte ricordando la città dell'infanzia vissuta col fratello: "Pistoia, medievale e un po' ferrigna, arroccata presso l'Appennino dentro un cerchio di mura sbrecciate, coi suoi marmi bianco-neri, la grinta di animali di pietra sull'alto delle lesene, le colline e il piano" (Marino Marini 1998).

Già dagli anni Sessanta a Pistoia è un pullulare di esperienze di livello altissimo, spesso in linea con quanto si muove a livello internazionale, seppure con accenti autonomi che ben mostrano quanta energia propulsiva animasse luoghi lontani dalla mischia del mercato.

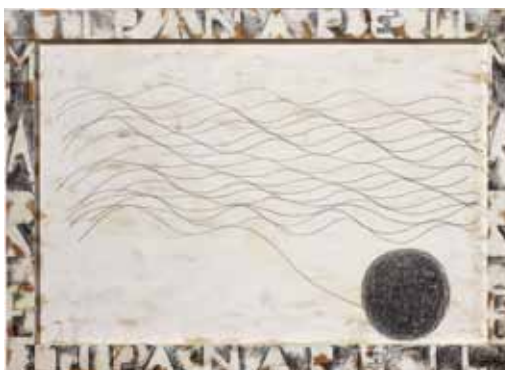
Potremmo accennare qui all'esperienza dei 'Pop' della Scuola di Pistoia: splendidi disegni, per esempio, accompagnavano l'enu-

cleazione formale di certi grovigli di Barni (1939) negli anni Sessanta-Settanta, mentre già Cesare Vivaldi (Vivaldi 1969) sottolineava come Buscioni (1931), il più legato alla tradizione pittorica del passato, avesse dalla sua parte una sorta di artigiana creatività del disegno che anche allora lo distingueva dagli altri del gruppo. Il felice rapporto di Umberto col disegno è infatti alla base della sua stessa pittura, ed è consustanziale all'esistenza della persona stessa. Fin dalle prime elaborazioni 'pop' con la motocicletta, con la scarpa da tennis o con le cravatte, la trama del segno scandisce la pittura, indicandole il proprio posto sulla tela, spartendo la superficie con una tassellatura precisa, netta, bidimensionale. Nel Glossario dell'artista, un brano dedicato all'opera *Motociclet-*

Umberto Buscioni, *Con la moto*, 1967, matita su tela, cm 13,2x15, courtesy l'artista

Roberto Barni, *Il castello*, 1990, china su carta, cm 56x59, Pistoia, coll. privata

Roberto Barni, *Senza titolo*, fusaggine su carta, cm 61x85, Pistoia, coll. S. Simoncini



Umberto Buscioni, *Vicino al cipresso*, anni Ottanta, pagina di taccuino, china, acquarello e matita su carta, courtesy l'artista

Umberto Buscioni, *Stanze smemorate* 10, anni Novanta, cm 12x18, penna su carta, courtesy l'artista

Gianni Ruffi, *Dipanare il mare*, tecnica mista su tavola, cm 70x100, Pistoia, courtesy Galleria Farsetti

ta sull'erba del 1968, descrive la genesi del dipinto sul filo del disegno che, nel ricordo, diviene il filo della vita intessuto di aspettative e di illusioni: "Sopra questa motocicletta dipinta si è consumata un'illusione, ero più giovane allora; il disegno lo rilevai da un depliant della Gilera. L'avevo inclinato sul tavolo e già la moto pareva stesa sull'erba, la disegnai, soltanto un filo sottile cercava di inventare il motore dell'anima mia. [...] Le corse in bicicletta sono corse in bicicletta, il disegno lo spago arcuato che sosteneva gli aquiloni, la trama, il respiro del vento, l'intenzione, l'illusione colmata di sospetto, l'odore che si può perdere se il colore non è carico di nostalgia" (Buscioni 1992). "C'è un disegnatore all'opera, nel percorso di Buscioni" e la sua è una fedeltà al disegno totale, quotidiana, ininterrotta e indiscussa nel tempo (Barilli 2002; Gurrieri 2002). Lo è, fedele, sia quando col segno

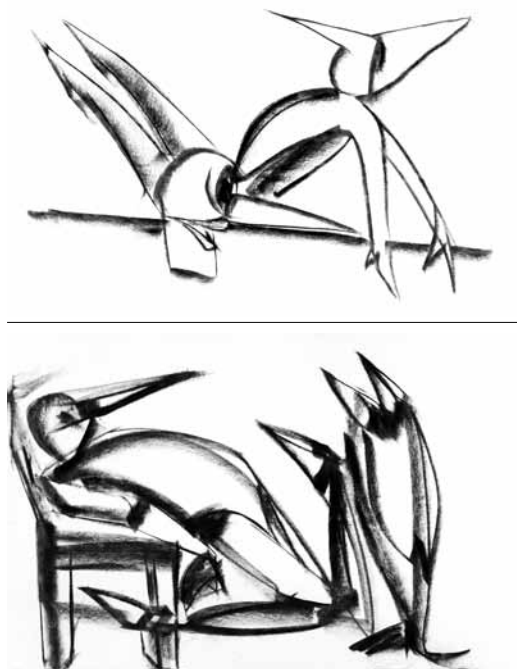
solcava il puzzle degli intrichi dei rifiuti urbani, sia quando, a partire dalle elaborazioni degli anni Ottanta e Novanta, sfrangia la pittura in lame di fuoco che si storcono e arricciano in linee rabescate che tanto sarebbero piaciute a Pontormo. Nei bei disegni a penna degli ultimi anni, caratterizzati da un ritorno alla figurazione completa e non più frammentaria o solo oggettuale, il chiaro scuro spesso fa a meno del colore. Altre volte, invece, la pittura nasce proprio dalle pagine di piccoli taccuini, da cui il maestro attinge per composizioni più ampie. Si tratta per lo più di figure aeree: angeli sospesi o in caduta dal cielo, figure divine affacciate a nubi squarciate da lampi improvvisi e che non sappiamo collocare né in cielo o né in terra.

Ci sono poi disegni che, autonomi da una restituzione pittorica, accompagnano i componimenti poetici. Già nei taccuini si

Paolo Tesi, *Pinocchio e il disincanto*, carbone su carta, cm 104x144, courtesy l'artista

Paolo Tesi, *Pinocchio in processione*, carbone su carta, cm 104x144, courtesy l'artista

Giuseppe Gavazzi, *Il sogno*, 2013, particolare, carbone su carta, cm 150x250, Pistoia, coll. privata



percepisce che disegno e poesia afferiscono alla stessa sfera dell'immaginario creativo dell'artista, ne sono probabilmente i due poli fondanti e, quando la trama fitta dei segni vela e 'annuba' l'immagine fino a renderla evanescente, è chiaro un processo ondivago che ha per oggetto proprio la poesia: se da un lato il segno tende a manifestarla dall'altro essa si cela ineffabile proprio nel suo apparire.

Intendiamoci il disegno non è estraneo nemmeno agli altri del gruppo, come Ruffi, Natalini, Barni. Basti ricordare i disegni progettuali di Gianni Ruffi (1938), paralleli all'enucleazione dell'idea scultorea, o l'esperienza dei disegni di architettura di Adolfo Natalini (1941), che dal 1954, per sua stessa dichiarazione, inizia a disegnare come un compito assegnato, e che nel tempo affida al disegno il diario giornaliero della propria progettualità (Adolfo Natalini 2002).

Emblematica, all'interno di un ritorno alla tradizione che caratterizza il postmoderno, la vicenda artistica di Roberto Barni che,

dopo la stagione oggettuale pop, torna alla figurazione in un recupero colto degli antichi sia per quanto riguarda la forma, sia per la tecnica. A partire dagli anni Ottanta infatti, il suo *Viator*, l'uomo spesso bendato in marcia perenne, è protagonista di molti disegni dal sapore metafisico. Questi fogli sono sia di carattere progettuale che autonomo e raggiungono risultati fortemente icastici soprattutto quando il segno si frapone alla materia pittorica della tela.

Tutt'altro che accessoria anche la prassi disegnativa di Remo Gordigiani, del quale già Salvi evidenzia l'eccezionale inclinazione verso la grafica in alcune incisioni dei primi anni Cinquanta (Salvi 2013; Iacuzzi 2008). Come abbiamo avuto modo di analizzare altrove, quello che poteva essere un impedimento fisico – una dermatite degenerativa da contatto alle mani – divenne per l'artista spinta propulsiva per una sperimentazione del tutto autonoma e originale sui mezzi espressivi tradizionali. Così come per il collage, anche il disegno costituì un campo di

sperimentazione, a più riprese tra gli anni Sessanta e Settanta.

Nel 1974 Gordigiani si dedica alle ventiquattro tavole del progetto *Il mare*: disegni che costituivano la fase progettuale di altrettanti acquarelli eseguiti nel biennio successivo. Malgrado la traduzione pittorica sia ineccepibile, l'elaborazione grafica risulta, a mio avviso, entusiasmante, per il rigore con il quale tecnica e poetica riescono a combinarsi senza sbilanciare il tutto. La maestria nel giocare con inquadrature fotografiche che manipolano la luce come se la mano fosse l'otturatore di una camera oscura, restituisce con la grafite riflessi, rimbalzi, rifrazioni luminose sulla superficie del mare. L'impianto geometrico è rigoroso: le fasce lineari luminose dilatano e sintetizzano lo spazio in campiture plastiche ponderate. In alcuni casi, come nei fogli di *Corre in riva al mare* del novembre del 1976, la sequenzialità dei disegni denuncia apertamente l'ispirazione fotografica mentre con il tratto a matita riesce a restituire il brillio degli schizzi d'acqua nel controluce: un disegno 'impressionistico', lo potremmo definire con le parole dell'artista, ma condotto nel rigore di un mezzo meccanico.

La stagione disegnativa figurale si protende fino ai giorni nostri con una tale ricchezza di modulazioni da rendere impossibile in questo contesto un'analisi dettagliata che presupporrebbe una disamina caso per caso; ci limitiamo a sottolineare come anche per Luigi Russo Papotto (1955), Andrea Dami (1946) o Giuseppe Gavazzi (1936) il disegno non sia una frequentazione sporadica; o a ricordare in Edoardo Salvi (1949) uno strenuo disegnatore e un abile incisore di legni. Tra gli altri dobbiamo anche annoverare Paolo Tesi (1945), razza di furioso genio del segno per il quale, a ragione, è stata coniata la felice espressione di 'compulsione disegnativa'. Non è un mistero che per Paolo il disegno sia una sorta di immersione



consapevole nell'inconscio poetico e viscerale da cui trar fuori mostri metamorfici, insetti e pinocchi a dismisura. In lui l'espansione del segno pare essere proporzionale all'affondo nella zona interiore profonda: è un disegno che – in senso traslato – espone direttamente gli organi interni dell'artista, senza pelle, senza alcuna sorta di protezione o inibizione.

Parallelamente a ricerche per certi versi ancora legate a un retaggio 'classico' del disegno, dobbiamo evidenziare come tra i Cinquanta e i Settanta uno specifico ambito di sperimentazione sia legato all'opera di Fernando Melani (1907-1985) e Gianfranco Chiavacci (1936-2011). L'avvicinamento delle due personalità, unite da un legame di amicizia e di confronto artistico praticamente quotidiano a partire dalla metà degli anni Sessanta, serve a sottolineare la peculiare ricerca artistica all'interno di una prospettiva cittadina che risulta essere, per loro come per altri, estremamente restrittiva.

Remo Gordigiani, *Corre in riva al mare 3*, 16 novembre 1975, matita su carta, cm 42,8x40, Pistoia, coll. Famiglia Gordigiani

Gianfranco Chiavacci, *GF2090*,
28 gennaio 2006, pennarello e
inchiostro su carta, cm 33x24, Pistoia,
Archivio Gianfranco Chiavacci

Fernando Melani, *FM735 Set 55*,
matita e matita a colori su carta,
cm 30x21, Comune di Pistoia, Casa-
studio Fernando Melani



Mentre, infatti, nell'orizzonte artistico pistoiese, già a partire dal secondo dopoguerra e poi nei Sessanta, contemporaneamente coesistono una figurazione ancora 'novecentesca', con cui si confrontano i nati della 'generazione di mezzo' (Valerio Gelli, Lando Landini, Marcello Lucarelli, Jorio Vivarelli, Aldo Frosini, Mirando Iacomelli, Francesco Melani, Remo Gordigiani, Alfredo Fabbri) e una 'nuova figurazione', di accezione oggettuale-pop, che segna la poetica della Scuola di Pistoia (Barni, Buscioni, Ruffi, Natalini), le ricerche di Fernando Melani e Gianfranco Chiavacci muovono da presupposti che negano totalmente la pittura come rappresentazione del reale per affermare la necessità di un approccio estetico meno soggettivo e individualistico.

La scaturigine da cui ambedue muovono è, dunque, quella di un assunto scientifico/matematico che diviene generativo, creativo in senso estetico. Non sono soli in questa 'scommessa'; altri in Italia e all'estero

stanno svolgendo ricerche analoghe nell'ottica della sperimentazione programmatica, cinetica, optical. Di sicuro la loro posizione di 'retroguardia' – per non usare il termine di 'provincia' che potrebbe avere un'accezione retriva, ma quanta ricerca artistica autentica in questi anni muove in senso propulsivo dalle province italiane? – non li rende secondi a nessuno: la loro ricerca, da una prospettiva più ampia, risulta altamente innovativa, al di là della loro assenza dai luoghi del contemporaneo dibattere artistico.

In entrambi il disegno costituisce un ambito di prova in cui verificare i propri assunti, ma in nessun caso esso può intendersi come preparatorio nei confronti dell'opera finita, anche se corrispondenze linguistiche si intravedono con il resto della loro produzione artistica. Il disegno pertanto riveste un ruolo di punta nella ricerca, ma con un'autonomia che lo rende fresco campo di sperimentazione. In ambedue gli artisti la

risultante è altamente auto-generativa, seppur con finalità diverse.

Occorre pertanto fare un distinguo, anche e soprattutto a fronte di esiti formali che a una visione distratta potrebbero sembrare affini. In Melani, la sperimentazione grafica nasce da una verifica di assunti e di leggi scientifico-universali: in questo ambito il segno condotto dalla mano è divenuto ‘materiale’ alla stregua del legno, del ferro e del piombo, e come tale, fatto oggetto di indagine. Nelle sue elaborazioni segniche, si ha spesso la sensazione che vi sia come ‘rappresentato’ il ‘costrutto dell’universo’, così come giungeva all’artista dagli assunti della fisica quantica. In altre parole, la risultante della sua elaborazione grafica produce qualcosa che percepiamo come ‘descrittivo’ e che ancora siamo portati a ricondurre alla sfera della ‘pittura’, seppure nel solco dell’astrazione e malgrado la ‘rappresentazione’ non costituisca affatto il fine estetico a cui Melani vuol giungere.

In Chiavacci la sperimentazione segnica genera da un assunto matematico-combinatorio, e in un certo senso, pare costituire un elemento poetico/primigenio. Nella sua opera ‘grafica’ – dove il termine discende direttamente dalla radice ‘grafia’ nel senso di scrittura – il segno diviene scaturigine di senso e di ricerca al tempo stesso: inventa una vera e propria nuova scrittura. Nella sperimentazione grafica di Chiavacci a partire dalla fine degli anni Cinquanta, è racchiusa in potenza la ricerca dell’artista negli anni a venire sia per quanto riguarda la pittura binaria, sia anche le aerograforme e soprattutto la fotografia, fino agli episodi dei libri d’artista dove si coglie un abbandono al piacere estetico del segno che, ben oltre dal divenire leziosità, contraddistingue la sua opera in termini di eleganza e raffinatezza).

A dimostrazione di quanto il disegno abbia trovato a Pistoia terreno fertile per sviluppi



autentici nella contemporaneità, sta a pieno diritto la stagione del Graficismo che Massimo Biagi (1949) porta avanti dalla metà degli anni Settanta, quando con le *Birografie*, enucleava un segno “polisignificante” con il quale indagare in maniera totale la realtà, ma al di fuori della figurazione in senso stretto, riaffermando al tempo stesso l’unicità e l’irripetibilità creativa di fronte alla società massificata e consumistica. In sé, il Graficismo, attraverso una serie di manifesti (Foglio/manifesto) enucleati lungo gli anni Ottanta, si identifica come evento connotativo di una vera e propria esperienza incentrata sul segno che “aspira a una totalità assoluta pregnante, espressiva, comunicativa, simbolica e metaforica” (Brancolini 2012). Sicuramente la sua esperienza trova a Pistoia riferimenti in personalità come Fernando Melani, ma al contempo rivendica una continuità ideale con una tradizione nella linea del disegno che ha in Michelucci un amore riconosciuto (e lungamente frequentato).

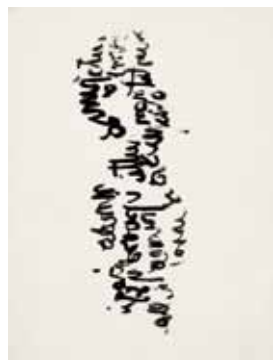


Massimo Biagi Miradario, *Opera graficista*, 1982, penna a inchiostro fluido su carta, cm 70x50, Marliana, coll. Massimo Biagi Miradario



Massimo Biagi Miradario, *Il nobile e la preghiera*, 2014, pagina tratta dal libro d’artista *Il canto/n.30*, p. 1640, penna a inchiostro liquido su carta, cm 27x21, coll. Massimo Biagi Miradario

Massimo Biagi Miradario, *Strafigurato figurista*, 2014, pagina tratta dal libro d’artista *Il canto/n.30*, p. 1673, penna a inchiostro liquido su carta, cm 27x21, coll. Massimo Biagi Miradario



La sua formazione, avvenuta alla Scuola d'arte, lo porta a dover sanare il dissidio insito al confronto tra la tradizione figurativa dei maestri come Bugiani e la sponda della nuova sperimentazione.

È interessante seguire la scaturigine grafica del movimento in alcuni fogli praticamente inediti del 1982 – agli albori – in cui la superficie è interamente cosparsa da tratti che procedono sul foglio seguendo il gesto controllato dell'energia segnica impressa dal braccio. Non c'è in lui automatismo gestuale, quanto piuttosto il bisogno e la volontà di riportare il segno a una naturale corporeità, perseguita secondo la propria energia fisica e mentale. La superficie risulta così cosparsa di segni in cui il momento di avvio è generato come da dei piccoli 'occhi' – quelli che Fernando Melani ebbe a chiamare 'bocchi energetici' – che tanto ricordano i buchi neri dello spazio. L'innegabile interesse scientifico rimanda a una riflessione più ampia sul gesto che traccia il segno e la sua relazione con lo spazio circostante, anche in termini di

condizionamento sociale. In questo senso il suo segno si trova costantemente a forzare i limiti dei supporti ai quali si riferisce: travalica la superficie bidimensionale e crea forme polisemantiche che debordano in pitture materiche e tattili, in sculture estroflesse, in strutture 'eccitoplastiche', in oggetti d'uso. Come a suo tempo il Futurismo, così il segno graficista ambisce a creare una nuova visione del mondo in un processo incessante di rideterminazione semantica. La stagione del Graficismo è prolifica e si sostanzia di corrispondenze, d'incontri poetici, di scambi epistolari, di proposizioni teoretiche che vanno spesso a generare pubblicazioni auto-prodotte, riviste, testi.

Il rovello poetico sembra procedere per antinomie: il frammento e il tutto; il dentro e il fuori; il movimento e la stasi. In questo continuo divenire del segno Biagi è adesso giunto a un dissidio insanabile in cui la linea è il confine di demarcazione tra figurazione e astrazione, percepite come le opposte facce di uno stesso problema. Il ritorno alla figurazione è segnato dall'epopea di *Miradario*, in cui Biagi torna a coniugare immagine e parola – suo antico amore – dando vita a splendidi libri d'artista. C'è in lui l'idea connaturata che immagine e parola costituiscano una sorta di monade inscindibile, e *Miradario* è altresì la messa in scena del segno che si fa parola. È al tempo stesso colui che chiede e che risponde senza mai arrivare a una completezza di pensiero, senza mai trovare una verità univoca: è specchio della complessità contemporanea. In questa nuova stagione, che è l'attuale, la scrittura è atto costitutivo di una nuova verità segnica che si dilata fino alla *performance*.

Anche nell'opera di Giorgio Ulivi (1938) il segno si evidenzia come un elemento connaturato, una specie di *leit motiv* sotterraneo che ripetutamente emerge in una produzione artistica variegata ma resa coerente an-

Giorgio Ulivi, *Leda e il cigno*, 1966, china su carta, cm 20x14,5, courtesy l'artista

Giorgio Ulivi, *Scrittura*, 1965, inchiostro su carta, cm 37,5x50, courtesy l'artista

Giorgio Ulivi, *Baccano*, 1965, inchiostro su carta, cm 74x100, courtesy l'artista

che in virtù di questo elemento fondante. La ricerca segnica contraddistingue molte fasi della sua esperienza che si svolge a partire dagli anni Sessanta, nel solco di una formazione che lo indirizza alla figurazione. Ben presto tuttavia l'incontro con l'opera del gruppo Co.Br.A lo porterà a immaginare una scrittura segnica incentrata sulla gestualità come forma liberatoria, e una sgradevolezza estetica come provocazione e rifiuto nei confronti della tradizione pittorica. In questa analisi sul disegno all'interno dell'ambiente cittadino, la ricerca di Ulivi negli anni Sessanta mette a fuoco la necessità, comune a molti della sua generazione, di 'scappare' dalle braccia rassicuranti dei maestri per volgere lo sguardo altrove. Il lavoro del Gruppo Co.Br.A e il riferimento all'arte 'brutta' di Dubuffet costituiscono in questo momento per lui una molla propulsiva per un lavoro visionario. Si pongono a questa altezza certi disegni in cui il racconto – ultimo residuo della figurazione? – è svolto con una gestualità deformante, un 'segno acidulo e corrosivo'. In essi è spesso la storia di esseri ironicamente maltrattati, contorti, contrapposti in antagonismi sessuali talvolta brutalmente espliciti. Giorgio è in questo momento un disegnatore incessante e usa qualsiasi supporto: carte grandi, piccoli taccuini, foglietti di recupero, prediligendo l'inchiostro nero e la tempera dai colori cupi. Dei *Racconti* esegue anche alcune litografie datate 1965.

Parallelamente a questa sorta di visionaria e corrosiva figurazione, che per certi versi ci richiama a una 'infantile' presa diretta con lo stomaco, fanno comparsa pagine in cui una costellazione di segni calligrafici ambisce "già a una libertà cancellando la materialità del foglio" (Lunardi 2003-2004, p. 10). Le origini di questi disegni sono grafie contorte o illeggibili, spesso tracciate creandosi degli impedimenti oggettivi – come il fatto di disegnare con la mano sinistra – nel chiaro



intento di cercare un segno tanto più autentico quanto più spiacevole, 'brutto' in senso estetico. L'intento è evidentemente quello di liberarsi del retaggio accademico e della perizia tecnica come paludamento dell'ottima opera d'arte. È in sostanza la presa di coscienza di un cambiamento nel fare l'opera d'arte che mette in campo l'artista in prima persona e visceralmente, con il gesto e con il corpo.

Inizia così un lavoro costante di annotazione calligrafica. Quello della calligrafia, intesa come pretesto segnico, è un elemento destinato a riapparire – per vie sotterranee e misteriose che hanno a che fare con un percorso artistico che si svolge per lunghi cicli – in opere eseguite dal 2000. In questi ultimi lavori, e anche nella nuova fase in cui Giorgio è adesso impegnato, il recupero di pagine con scritture antiche gli offre il prete-

Zoè Gruni, *Malocchio II-5*, Vaticano, 2011, fusaggine su stampa fotografica, cm 90x90, courtesy l'artista

Zoè Gruni, *Boitata 2*, 2013, fusaggine su carta, cm 70x100, courtesy l'artista

Zoè Gruni, *Boitata 6*, 2013, fusaggine su carta, cm 70x100, courtesy l'artista



sto per una modulazione ritmica segno/colore a cui interpone strappi di carte colorate a mano. Negli anni Sessanta, le calligrafie illeggibili seppur nel disgregarsi del segno, sembrano restituirci vaghe visioni in cui forse sono rintracciabili elementi figurali che ancora cercano di suggerirci un 'racconto' possibile. Nei raggiungimenti più intensi la pagina pare risucchiata dal segno che assume nuove e autonome valenze. Sono raggiungimenti di grande interesse che ci consentono, ancora una volta, di annotare con quanta originalità di modulazioni il disegno si dispiega nella contemporaneità, indicando, al tempo stesso in questo territorio di provincia che è Pistoia, una sorta di fucina e di osservatorio privilegiato.

Tra gli esiti più autentici, nell'orizzonte delle più giovani generazioni cittadine, Zoè Gruni (1982) sembra indicarci una strada

di interesse in termini di innovazione tecnica e di poetica. Il suo lavoro è incentrato sulla paura e sulla capacità immaginifica umana di esorcizzarla dandole forma. Nel fare questo l'artista-performer usa il corpo come elemento d'incarnazione di figure mitopoetiche che hanno spesso un richiamo alla memoria archetipica universale. Il disegno per Zoè costituisce un felice incontro sin dall'opera *Metato* (2004-2008), un progetto complesso in cui è inserito anche un intervento grafico su fogli di carta di grande formato. I disegni hanno una forte allusività a parti anatomiche umane in funzioni corporali e costituiscono il contro canto visivo a una installazione video.

Con l'opera *Malocchio* (2010-2011) lo strumento disegnativo viene usato come una tecnica di 'mascheramento pittorico', come la definisce giustamente l'artista, che così commenta: "mi piace chiamarla così, perché [...] il disegno – inserito nel processo: performance/ autoscatto fotografico/ disegno – diventa l'azione finale decisiva e sostituisce la maschera materica". In questi casi, infatti, il disegno si pone al termine di un processo in cui l'artista, attraverso una serie di mascheramenti corporei di tipo cinematografico, è l'interprete di una sequenza di autoscatti fotografici manipolati. Il meccanismo messo in campo è giocato sul filo sottile dell'equivoco tra reale e irreale, tra finzione non reale e realtà della finzione. La fitta trama segnica che, con rigore e tecnica ineccepibile, Zoè sovrappone alla stampa fotografica, rimette in moto, in maniera decisiva e necessaria, il gioco dell'equivoco, mentre dal canto suo l'artista si riappropria dell'immagine con un intervento diretto e inimitabile che lo sostanzia come opera d'arte. In qualche modo, l'opera si troverebbe a essere mutila senza l'intervento disegnativo conclusivo.

In altri casi, invece, il disegno è uno dei vari elementi costitutivi di lavori performativi

complessi a fianco di 'sculture' indossabili, fotografie e contributi sonori, come accade nel progetto *Boitata* (2013), in cui sette disegni ritraendo le 'membra sparse' del mostro di caucciù, sembrano esorcizzarne la presenza.

Nella serie di disegni di *Metapotere* (2009) figurazioni metamorfiche del corpo umano mostrano esibite ibridazioni sessuali che sottintendono un lavoro profondo sul mito e sull'archetipo in un riflesso incessante di specchi in cui rintracciare elementi costitutivi di un'identità contemporanea. Parlando di questo lavoro, l'artista sottolinea anche un 'risvolto' performativo che apre a considerazioni comportamentali legate a una sorta di primigenio 'automatismo' insito nella pratica stessa del disegno: "Il disegno, specie nelle grandi dimensioni, è un altro strumento che utilizzo per lavorare sulle metamorfosi del corpo. Un gesto, quello che traccia segni con il carbone sul foglio, ancora di carattere performativo, in un corpo a corpo con la figurazione che emerge dalle stratificazioni della memoria, personale e collettiva. L'ambiguità anatomica delle forme si confonde con una fisionomia animale, e allude al ritorno di una primordialità, da cui scaturisce una riflessione sull'identità" (Zoè Gruni, 2014).

In questo senso, dunque, Zoè sembra affermare che il disegno, come strumento performativo, produce un gesto organico-generativo in grado di riconnettersi a strati di memoria personale e collettiva.

E non è forse questa la soglia primigenia da cui operano artisti e bambini nel momento stesso in cui, disegnando, interpretano e inventano il mondo circostante?

Che sia questa la strada verso un nuovo futuro del disegno?

APPENDICE

Teoria estetica e disegno: i casi di Fernando Melani e Gianfranco Chiavacci

Immagino Fernando Melani mentre disegna: la mano segna sul foglio come se essa fosse un sismografo che registra l'energia del costruito dell'universo, scandagliandone attraverso traiettorie della linea lo spazio interstiziale. I segni tratteggiati e disuniti si dispongono in angoli che 'sembrano' descrivere uno spazio curvo intriso della stessa energia che compone la materia e in cui tutto si muove per scambi energetici.

Nell'Archivio di Casa-studio Fernando Melani sono conservati molti fogli che potremmo definire disegni: vari tipi di carte con interventi segnici tracciati con penna biro, matite colorate, pennarelli o pittura acrilica. Nell'osservazione risulta chiara la differenza che intercorre tra le elaborazioni segniche prodotte con l'idea di opera autonoma e quelle eseguite piuttosto come sperimentazione riconducibile a una sfera di 'verifica' teorica. In questo caso i disegni hanno il gusto dell'esperienza in presa diretta, raramente del progetto. Spesso il supporto è di riciclo come il retro di certi fogli di cartoncino di un calendario illustrato con opere d'arte; le carte leggere da macchina da scrivere; le carte quadrettate dei blocchi.

Seguiamo la sua sperimentazione a partire dalla fine degli anni Quaranta sfogliando i lavori su carta contenuti in una cartella ricavata da un quaderno con coperta nera telata. Parallelamente allo svilupparsi della ricerca leggiamo le schede che sapientemente Donatella Giuntoli (1941-2005) – artista essa stessa, amica di Melani e curatrice dell'Archivio – ha stilato per ciascun foglio, chiarificando le intenzioni dell'artista. Da questa analisi opera per opera prende vita il testo *La dimensione terza* pubblicato nel volume Fernando Melani, *Un'esperienza bio-artistica*, scritto dalla stessa Giuntoli ma uscito postumo nel 2010. Il contributo offre una ri-



Fernando Melani, *FM10B* Dic 53, n. inv. 980, inchiostro e matita a colori su carta, cm 23,5x20, Comune di Pistoia, Casa-studio Fernando Melani

Fernando Melani, *FM19* Gen 54, n. inv. 988, inchiostro e matita a colori su carta, cm 23,5x20, Comune di Pistoia, Casa-studio Fernando Melani

Fernando Melani, *FM15* Gen53, n. inv. 984, inchiostro e matita a colori su carta, cm 23,5x20, Comune di Pistoia, Casa-studio Fernando Melani

Fernando Melani, *FM38* Feb54, n. inv. 1004, inchiostro su carta, cm 23,5x20, Pistoia, Comune di Pistoia, Casa-studio Fernando Melani



15. I fogli sono numerati da 1 a 42 ma nella sequenza mancano alcuni disegni; le carte sono in tutto 36 e corrispondono ai numeri di inventario 971-1008.
16. N. inv. 972, FM2.

flessione illuminante sul valore del disegno all'interno della ricerca di Melani: un testo imprescindibile per capire la portata dell'intera opera dell'artista.

All'interno di questa rassegna di carte, una sequenza di fogli, omologhi per fattura e supporto, è stata contrassegnata dall'artista con una numerazione autonoma.¹⁵ I disegni sono stati tracciati sul retro di moduli inutilizzati di carta per protocollo in un arco temporale che va dal gennaio 1953 al febbraio 1954. Cogliamo in essi alcune delle prime esperienze legate a una riflessione inerente al concetto di spazio fisico piuttosto che a quello di spazio visivo; una sorta di 'rappresentazione' segnica spaziale che, in senso generale, potrebbe richiamare alla mente il lavoro grafico di Fontana.

Spesso la superficie è disseminata di segmenti insistiti più o meno angolati e strutturati dentro uno spazio che via via s'incurva. Questi segni per Melani "certamente significano qualcosa di molto preciso, rettilinei ma restituiti da un segno che somma al suo interno numerose minime inclinazioni. Sono connotazioni estremamente concrete, forse

fessure, linee di confine, vuoti che si insinuano fra gli elementi compatti. Pensava già al discontinuo? Certo osservava le fratture nel continuo della materia, visibili a livello microscopico".¹⁶ Il tratteggio insistito e ripetuto si frappone negli interspazi tra i segni, distinguendo con tratti più o meno incrociati alcune forme chiuse, palesando ciò che deve essere immaginato disposto su piani – o meglio su 'strati' – diversi poiché il suo "è uno spazio fatto di strati, in quanto spazio concreto, denso di eventi pertinenti alla materia" (Giuntoli, 2010). Rispetto alla qualità estetica di questo tratteggio Donatella lascia intendere un'ammirazione di Melani nei confronti dei maestri della tecnica del disegno e dell'incisione: "Pensando all'uso fatto del tratteggio in genere nei disegni dove Melani si serve di quest'espedito per dare concretezza agli spazi, e alla maestria raggiunta negli ultimi disegni inventariati, non posso fare a meno di ricordare la considerazione in cui Melani teneva le tavole incise del Doré, proprio a proposito dell'uso più o meno incrociato. Se in lui più spesso emerge la tendenza eversiva dell'ex liceale mai approdato alla conclusione



Fernando Melani, *FM30* Gen 54, n. inv. 996, inchiostro e matita a colori su carta, cm 23,5x20, Comune di Pistoia, Casa-studio Fernando Melani

Fernando Melani, *FM20* Gen 54, n. inv. 989, inchiostro su carta, cm 23,5x20, Comune di Pistoia, Casa-studio Fernando Melani

degli studi, polemico nei confronti dell'insegnamento accademico, qualche volta appariva, a prescindere, un'ammirazione della tecnica del disegno".¹⁷

Il concetto di 'discontinuo', dunque, è per Melani strettamente legato all'idea di un universo materico composto di molecole e atomi e in cui un ruolo centrale è giocato dal vuoto stesso, da considerarsi certamente come una presenza di eventi e non come un'assenza di possibilità. Questa serie di carte enucleano dunque una ricerca che si lega strettamente al nocciolo teorico di Melani: l'idea che la pittura non sia una rappresentazione del reale, ma che lo spazio della realtà sia il luogo stesso dell'accadimento della pittura, ossia il suo supporto. In questo modo ciò che Melani sperimenta nel campo d'azione in cui si dispone la pittura è reale tanto quanto la realtà stessa, senza esserne una descrizione o un rifacimento analogico. In questo contesto il segno che si dispone sul foglio ha valenza di accadimento fenomenico reale. Esso si deposita a scandagliare le infinite possibilità di quella che Melani chiama 'terza dimensione', os-

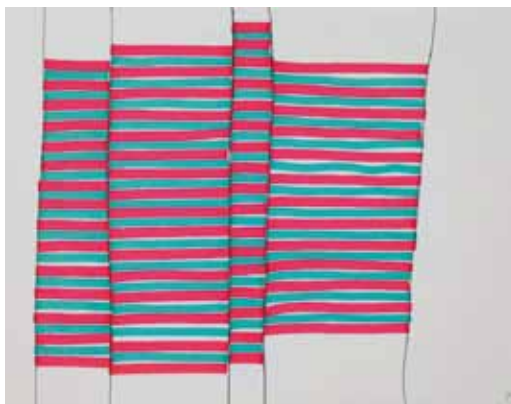
sia la dimensione di uno spessore che per quanto impalpabile esiste negli interstizi della materia e dell'universo e quindi anche sul piano su cui il segno stesso si dispone.

La sperimentazione legata al segno è protratta nel tempo e diviene progressivamente più sottile. La mano-sismografo usata come strumento 'naturale', cioè assecondata nel suo andamento fisiologico, produce dei reticoli irregolari che si curvano come lo spazio-universo: man mano che – si percepisce – Melani penetra in profondità, lo spazio via via più curvo dell'inosservabile fisico sembra divenire immenso e incommensurabile, cioè misurabile solo per approssimazione, seppur cambiando unità di misura. "Il reticolo diviene contenitore di spazio, ed è questo che Melani riesce a far vedere, mostrando il 'guscio'" (Giuntoli 2010). Ciò vale anche per gli intrecci di fili di ferro o reticoli tridimensionali in cui saldature evidenti non fanno altro che sottolineare lo spazio disposto tra gli strati su cui essi si trovano. Spesso nella ricerca s'introduce il concetto di 'quantità': le esperienze ripetute nel tempo non risultano mai uguali malgrado

17. Scheda inv. 1005, febbraio 1954, FM39.

Gianfranco Chiavacci, *GF97B-P*,
pennarelli su carta, cm 30x24, Pistoia,
Archivio Gianfranco Chiavacci

Gianfranco Chiavacci, *GF97B-69*,
4/1968, pennarelli su carta, cm
30x24, Pistoia, Archivio Gianfranco
Chiavacci



18. L'immagine 'archetipica' è affidata a una confidenza/chiacchierata in occasione della prima mostra dedicata alla pittura di Gianfranco Chiavacci organizzata dal Centro di Documentazione dell'Arte moderna e contemporanea pistoiese nel 2007 a Pistoia (Iori 2007).

l'identità progettuale da cui esse scaturiscono e l'identità del soggetto che le conduce. In qualche modo la quantità della ripetizione segnica – come nei fogli tracciati giorno dopo giorno nel novembre-dicembre del 1974 – fa emergere l'unicità del segno che non può risultare mai uguale a se stesso. Si tratta in questo caso di una serie di cartoncini di piccole dimensioni pressoché simili ma mai uguali, in cui Melani inserisce il gesto 'progettuale' di un segno che lambisce il margine esterno del foglio in un circuito continuo, abbastanza veloce per ottenerne un andamento deciso. Il segno che non si chiude mai su se stesso, lascia ben evidente il punto in alto a sinistra in cui lo spazio penetra entro il tracciato con il chiaro intento di mettere in attenzione lo spazio dentro e fuori di esso più che il tracciato stesso. Come nel *Sacco di fiammiferi*, qui Melani riflette sulla gestualità protratta nel tempo che produce una quantità di elementi mai identici tra loro e una riflessione, tutta contemporanea, sulla connessione tra i concetti di spazio e di tempo.

All'inizio per Gianfranco Chiavacci fu il segno, potremmo affermare. Lo fu, in effetti, nel suo primo ricordo legato all'arte:¹⁸ quel segno del gesso lasciato dal padre sarto sulla stoffa da tagliare e che, come per magia, si rivelava costruttivo della forma. In quel

ricordo emozionante era lo stupore della 'forma che appare dal segno' a costituire il fulcro del racconto. È proprio questo il mistero del lavoro combinatorio di Chiavacci: un ordine strutturale, quello della binarietà preso a prestito dalla logica del calcolatore elettronico, che diviene al tempo stesso interpretativo e generativo della realtà fenomenica dell'opera, che è, per definizione, 'apparizione' o manifestazione. Si potrebbe dire, dunque, che nell'universo di Chiavacci, strutturato secondo binarietà, il segno si pone come elemento 'monosillabico' per eccellenza, grado 'zero' generativo/propulsivo. Potremmo immaginare il segno, o la linea, come una sorta di filiazione diretta dal reticolo, presente in molte opere di Chiavacci a partire dal 1964. Se infatti il reticolo di fili nasce dallo scorrimento spaziale di un quadrato che diventa doppio quadrato e che si muove lungo le direttrici alto/basso, destra/sinistra, ogni singolo frammento di esso è un segno potenzialmente altamente informato della struttura stessa da cui proviene. Esso sarà innanzi tutto un segno dinamico.

Si potrebbe leggere, in questo senso, una riflessione sul concetto di reticolo: "Mi sembra molto interessante l'effetto della presa di coscienza del mio reticolo attraverso l'apparire e lo sparire continuo delle linee che lo definiscono. D'altra parte per me il reticolo non è fine a se stesso, deve suggerire la genesi dei

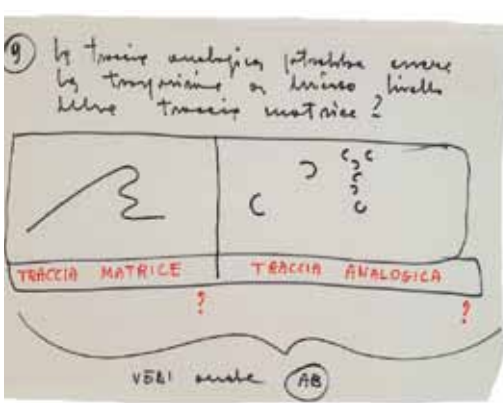


Gianfranco Chiavacci, GF97B-90, Poligrafia, 9/1968, lapis e matita rossa su carta, cm 30x24, Pistoia, Archivio Gianfranco Chiavacci

Gianfranco Chiavacci, GF97B-93, Grafie con matrici, 9/1968, lapis su carta, cm 30x24, Pistoia, Archivio Gianfranco Chiavacci

Gianfranco Chiavacci, GF97B-108, 1968, pennarello su carta, cm 30x24, Pistoia, Archivio Gianfranco Chiavacci

Gianfranco Chiavacci, GF97B-foglio con appunto n. 9, 1968, Pistoia, Archivio Gianfranco Chiavacci



miei elementi...” (Iori 2007, p. 23). Ecco, dunque, come il reticolo diviene l’elemento strutturante/materico del lavoro di Chiavacci: mi piace pensare ad esso – forse con una forzatura poetica – come a una sorta di affioramento archetipico del ‘segno’ tracciato dal padre nell’immaginario infantile.

Se esaminiamo il lavoro di Chiavacci con uno sguardo d’insieme che, in ragione di una sottesa comune ricerca, non separi pittura, scultura, fotografia, etc., dobbiamo necessariamente riservare al disegno un ruolo fondante e non accessorio, tanto meno strumentale. Le prime sperimentazioni disegnative superstiti di Chiavacci risalgono al 1957, incunaboli ancora firmati ‘Chigia’, in cui un affastellarsi di segni che formano grovigli e groppi, rende l’idea di una ricerca nell’ambito di un informale gra-

fico, ancora non segnato dalla binarietà e vicino a certe formulazioni di Mattia Moreni, per esempio. In questa direttrice introduce anche materiali che in seguito diverranno costitutivi nella sua prassi artistica: nel 1959, di ritorno dalla mostra di Pollock a Roma, fanno la loro comparsa alcuni disegni non figurativi con fili di cotone sovrapposti, come per esempio l’opera n. 1661, in cui è evidente una ricerca non tanto sulla qualità materica del *medium*, quanto piuttosto sulla sintesi del segno come ovvia scaturigine della natura stessa del filo.

Ad attirare il nostro interesse sono anche due album il CGF1 che raccoglie disegni dai numeri 0084 allo 0097 del marzo del 1967 e il CGF2 che contiene l’opera contrassegnata dal numero 97/b che copre un lasso temporale che va dal giugno 1967 al gennaio 1969.

In realtà sotto il numero 97/b, non si dispone un'unica opera ma una serie di 105 lavori grafici su carta, corredati da cinque tavole concettuali che illustrano la ricerca in corso. Il sapore privato di questo lavoro è chiarito proprio dalla sequenza A-Z e AA-AB a cui sono collegate le cinque tavole concettuali. Il senso di tali sperimentazioni grafiche è illustrato in CATOP (Catalogo delle Opere redatto dall'artista), riferitamente al CGF1: "L'aspetto che più mi ha interessato in queste ricerche: considerando due o più ritmi, ciascuno come il ripetersi di elementi segnici a distanza monotóna determinata, e quindi avendo due o più ritmi interi, ciascuno come il ripetersi di elementi segnici a distanza monotóna determinata, e quindi avendo due o più sistemi monoritmici ciascuno a cadenza determinata, e operando la sovrapposizione di essi, si ha la creazione di un ritmo complesso che, nonostante venga determinato dai precedenti, va oltre questi diventando molto più che sommatoria dei costituenti. [...]". Questa esperienza grafica dunque consiste per Chiavacci in una ricerca di tipo ritmico-combinatorio in cui sistemi segnici semplici, 'mono-tóni', appunto, a loro volta preterminati, vengono a interagire. Ancora una volta, come nella parallela ricerca pittorica binaria, la combinatoria produce qualcosa che a livello di linguaggio va oltre alla semplice sommatoria degli elementi. La capacità auto-generativa dei sistemi sollecitati sembra cogliere di sorpresa Chiavacci, che appunta, per se stesso, riflessioni su metodologie ulteriori di analisi e di visualizzazione dei fenomeni.

Due elementi sembrano interessanti nell'appunto pragmatico-teorico appena citato: a) l'idea ben chiara che gli elementi segnici costituiscano un grado 'minimo' considerato 'mono-tóno', ossia un 'grafema', all'interno di una sequenza ritmica che di lì a poco Chiavacci chiamerà 'grafia'; b) il concetto di 'ritmo' sotteso all'operare combinatorio. In

ambidue i casi siamo dinanzi a considerazioni destinate a creare un certo riverbero all'interno dell'intera opera di Chiavacci che parallelamente a queste sperimentazioni compone testi teorici correlati.

Ci pare entusiasmante seguire la ricerca legata ai fogli A-Z leggendo il contrappunto teorico che, passo passo, chiosa alcuni dei fogli, indicando le variabili metodologiche sottese al fare: A-2/68 "mano sospesa senza appoggio, lentamente"; B-2/68: "punto di partenza esecuzione velocissima"; C-2/68: "esecuzione veloce, da punto a punto, passando per punto" etc... Alla nota 2 del foglio datato 7-2-68, si apre una riflessione sul senso estetico legato al 'fare': "Se il fenomeno estetico, nel suo farsi, e nella percezione a posteriori è oltre la nostra tecnica conoscitiva (probabilismo), tanto vale sperimentarlo continuamente. Dalla valutazione statistica (quindi numeri) può venire una qualche risposta." Il fenomeno estetico è dunque 'esperito' alla stregua di un fenomeno matematico/statistico: il tentativo è quello di definire una combinatoria nella creazione artistica che 'ridefinisca' la nozione estetica di 'stile'.

E riallacciandosi al concetto di ricerca stilistica 'fisiologica', commentando il foglio con la lettera N, scrive: "Partire (p.es. in N) dal campo fra le due righe rosse, predeterminate, e ritraendo velocemente [la mano, *n.d.r.*] trascinare verso dx. ECCO. L'imprecisione nella partenza e nella fine di ogni traccia, sono segni di comportamento fisiologico", che quindi, come tale, rende complessa la comprensione a posteriori del fare artistico. Più avanti in altri fogli, introduce una sperimentazione segnica a partire da un 'pragma' di base (matrice programmatica) su cui interviene secondo una variazione angolare imposta: la configurazione che ne emerge crea una interferenza con la matrice programmatica a un livello che Chiavacci definisce 'analogico'. Questa interferenza,

proprio in quanto interferenza, è molto più interessante della ricerca stilistica 'fisiologica' in quanto tale: risulta generativa del 'fenomeno' estetico a un livello superiore che non implica la variabile umana.

Giungiamo così a una serie di fogli, all'interno della stessa sequenza 97/b, – non numerati internamente – in cui una matrice di segni mono-tóni si dispone nello spazio secondo traslazioni e curve che in sé, in nuce, già contengono i germi della sperimentazione pittorica e fotografica a cavallo degli anni Sessanta e Settanta. Spesso sono indagate le curve di espansione e di traslazione in linee che si snodano anche in un binomio cromatico. Nel foglio datato 6/68, corrispondente al 97b-69 amplifica una linea con due curve (binarie?) andando a ingrandire e rimpicciolire progressivamente e parallelamente l'una e l'altra: la risultante è plastica e richiama con forza le esperienze di estroflessione che Chiavacci metterà in campo con le 'garze' e con le 'aerograforme'.

In specifico è chiara la comunanza tra questo tipo di attività segnica e quella che sarebbe stata, di lì a poco, la ricerca fotografica, laddove il termine 'grafia' si sottende ad ambedue i processi: scrittura ossia registrazione di fenomeno segnico mono-tonale spazialmente dinamico, in parallelo a una registrazione visiva di un evento luminoso in movimento. Ed ecco dunque i fogli titolati: "grafie, poligrafie e matrici", dove l'organizzazione 'scritturale' dei sistemi segnici contiene al tempo stesso tutte le potenzialità della pittura, della scultura e della fotografia di Chiavacci negli anni a seguire.

La sperimentazione grafica, dunque, sia nel senso di 'scrittura' autogenerativa e propulsiva all'interno della ricerca artistica, sia nell'ottica di un'indagine più strettamente inerente le potenzialità del segno, modulato secondo pragmatiche via via concertate più o meno espressamente, è una presenza costante all'interno dell'opera di Chiavacci

con apici altissimi, dal carattere di autonomia estetica. In questo senso si potrebbe citare il volume d'artista *DUE*, un libro iniziato nel dicembre del 1992 e terminato nel 1996. Il pretesto, irresistibile agli occhi di Gianfranco, è un volume enciclopedico non stampato che l'artista utilizza usandone le pagine per elaborazioni dal carattere esclusivamente grafico, variando il fenomeno segnico secondo mezzi e metodologie operative sempre variati: lapis, inchiostro, grafite, pennarello, penna a sfera, tagli, incisioni, strappi, ritagli, traslazioni, impressioni, trasparenze, e molto altro ancora. La casistica combinatoria si dispiega all'infinito senza mai produrre risultati ripetitivi: si percepisce, ed è evidente, l'estrema gioia dello sperimentare, il gusto sottile e raffinato che porta Gianfranco a una modulazione ricchissima in termini di variazione e invenzione. Al fortunato fruitore cui sia consentito sfogliare integralmente le pagine del volume, è riservato il piacere di una sollecitazione estetica, visiva e tattile totale.

Opere grafiche di carattere autonomo sono alcuni lavori eseguiti a partire dal 2005, in cui una personale riflessione esistenziale porta Gianfranco a elaborare fogli in cui una serie di reticoli si dispongono in opposizione dinamica. In essi si coglie una dualità positivo/negativo, spesso associata alla bicromia, che lascia intuire un forte dissidio interiore. La qualità tremolante del tratto, tracciato non appoggiando mai la mano al foglio, rende dinamica l'interazione tra i sistemi di reticoli, che invece d'immaginarie trame segniche, hanno adesso l'aspetto di garze fortemente plastiche; mentre, nella sua risultante di insieme, il valore segnico, sottile e scarno, è assimilabile all'incisione. Sono lavori bellissimi di cui probabilmente non si immaginava un uso pubblico, ma in cui Gianfranco, ancora una volta, incontra una risultante estetica straordinaria e inedita.



Gilberto Corretti

A proposito di Pistoia

Sul muro del mio soggiorno c'è un quadretto dipinto a olio che raffigura un loggiato assolato che si apre sulla strada con un'ampia scalinata; una giovane donna, vista di spalle e vestita all'usanza contadina, sta affrontandola mentre alla sua sinistra un tacchino, impennato e fiero, avanza verso l'osservatore. Dall'allucinata solitudine e dall'inclinazione dell'ombra proiettata dal sole parrebbe un meriggio d'estate, quando la gente si rifugia dietro le persiane, attenta ai rari rumori della strada. È di buona fattura, l'autore è un macchiaiolo e rappresenta il loggiato della chiesa di San Michele a Serravalle Pistoiese. Il paese si trova sulla catena di colline che arginava l'antico lago preistorico, oggi verdeggiante di vivai, una delle occupazioni principali dei pistoiesi, ma non la sola. Pistoia dista più di trenta chilometri da Firenze, una distanza ridicola nella metropoli moderna ma fondamentale quando il mondo si muoveva sulle gambe di uomini e animali. La distanza modellava lingua e abitudini oltre le risorse e le caratteristiche geografiche del luogo. Così è stato fino alla fine del secolo XIX, quando la modernità ha livellato le differenze del mondo con una velocità inedita negli anni precedenti. In territori di antica civilizzazione, come quello considerato, i mutamenti avvenivano all'interno delle culture locali

spingendole ad occupare mercati ed obiettivi nuovi pur mantenendo spesso forme e mentalità derivate dalla tradizione. Siamo in un territorio nel quale la tradizione contadina, accompagnata da una mentalità fatalista e laica, più incline ad affidarsi alle proprie risorse che a quelle del soprannaturale, si sposava con una cultura del lavoro artigiana nella quale prevaleva l'iniziativa personale e la capacità di arrangiarsi.

Pistoia, alla stazione. Due lampioni monumentali in ghisa fiancheggiano l'uscita e rappresentano due giovani ragazze seminude che, avvinte al palo come due ballerine di lap-dance, offrono al cielo una macchina cui sono appese pallide ogive di vetro. L'opera, datata 1896, è di Giuseppe Michelucci che a Pistoia gestiva una fonderia artistica. La lavorazione del ferro, dalla fusione alla battitura, era fra le specialità locali. L'opera fu realizzata pochi anni dopo il debutto del ballo Excelsior, avvenuto alla Scala nel 1881. Le due giovani ben figurebbero sulla locandina del ballo: protese sulla punta di un piede offrono al cielo la luce. La quale, dopo l'avvento della luce elettrica nelle strade e nelle case degli italiani, era il simbolo manifesto di una nuova era e della forza propulsiva che la sosteneva: il progresso. In quella fonderia è cresciuto

I monumentali lampioni in ghisa collocati all'inizio del Novecento in piazza del Duomo a Pistoia, cartolina (particolare), coll. P. Bresci

Giovanni Michelucci, architetto pistoiese e *genius loci* che ispira ancora la cultura locale.

Ho incontrato Giovanni Michelucci quando ero ancora studente, nel 1965. Eravamo un gruppo di giovani che, dopo aver dato un esame che rompe il conformismo della facoltà di architettura del tempo, furono invitati da lui nella sua villa, a Fiesole, per conoscerci. Eravamo nove, c'era anche una ragazza, in cerchio intorno a lui. Era asciutto nel fisico, un sorriso leggero gli increspava il volto e aveva modi da signore di altri tempi. Avevamo portato i nostri disegni e le foto dei modelli che avevamo fatto in quattro mesi di lavoro. Massimo Morozzi, il portavoce del gruppo, illustrava il nostro lavoro con la passione di un tribuno mentre gli altri sfornavano i disegni e le foto a commentare le sue parole. Lui ascoltava silenzioso, il sorriso da signore toscano non abbandonava il suo volto. Credo che fosse felice di incontrare un gruppo di giovani entusiasti e convinti delle proprie idee, forse riconosceva in noi un lato del suo carattere, forse leggeva nel nostro entusiasmo una vena di ingenuità e freschezza che faceva parte del suo essere. “Alla mia età – scriveva Giovanni Michelucci – dopo tante delusioni, credo ancora nella fiaba. Per me la fiaba è una forma di immedesimazione con ogni specie di vita, nella speranza di trovare relazioni, legami tra esseri e situazioni che, a prima vista, sembrano isolati, irrigiditi, nella propria individualità. Dico fiaba perché appunto nelle fiabe succede che un ranocchio diventi un principe, un brutto anatroccolo il più bel cigno del parco. E così spero che i carcerati, gli emarginati, tutti coloro che in vario modo sentono oggi il disagio del vivere urbano, diventino un giorno i cittadini ideali della nuova città. Non starò a dirvi cosa rappresentino per me i giovani e il mio rapporto con essi, se mai si dovrebbe domandare ai giovani

qual'è il loro rapporto con me... se cioè le mie idee, le mie speranze, le mie esperienze, siano loro di qualche utilità. Io posso dire che per me essi sono indispensabili...” (Michelucci 1997).

Si chiamava Fernando Nerozzi ma era conosciuto come Puppino. Donde derivava il soprannome non so, forse da un'abitudine alimentare. Era pesciaiolo e riceveva al mercato mentre lavorava al suo banco di pescato e aveva un locale a Pistoia, in via San Bartolomeo: la Galleria Jolly 2. Ci si accedeva dalla strada scendendo una rampa di pochi scalini e si sbarcava in due ambienti comunicanti, senza finestre sull'esterno salvo la porta d'ingresso. Un tempo forse era una cantina o un deposito di merci. Là dentro si svolgevano mostre d'arte. Il contratto era semplice: Puppino prestava la “galleria” e stampava un manifesto, in cambio bisognava lasciargli almeno un'opera. Era conosciuto fra gli artisti locali, quelli giovani e squattrinati, e la segnalazione ci arrivò tramite Adolfo Natalini, compagno di studi e di lavoro. Non eravamo pittori, pensammo di esporre le nostre tesi di laurea. Non avrebbero fatto però una gran figura sulle pareti della cantina, nacque così l'idea di realizzare qualcosa che lasciasse il segno, una mostra di architetture domestiche o qualcosa del genere. Nacque così la più strana raccolta di oggetti impostati sulla nostra personale versione della Pop Art anglosassone. L'intitolammo Superarchitettura: “Un imbuto d'ingresso, il cui compito principale era quello di distrarre lo spettatore dalla modestia del luogo, era decorato a nubi e raggi di sole che scaturivano da una stretta apertura nella quale era inquadrato un prisma decorato a strisce ondulate sul quale spiccava il logo della Superarchitettura. Superato l'imbuto ci si trovava di fronte a una serie d'oggetti costruiti e dipinti dai protagonisti in un paio di settimane di frenetica



Giovanni Michelucci, *Scapolare*,
Fantacci, Agliana, 1945

Archizoom, *Superonda*, Poltronova,
Montale, 1967

Immagini tratte da: *Un percorso di
memoria. Storia di una produzione
1920-1975*, Comune di Quarrata,
1997

attività: una chaise-longue, una cassa acustica collegata ad un improbabile scatola giradischi, una cassetiera con decori luminosi, un contenitore cubico, due sedili ad onde che, dirimpetto l'uno all'altro, riempivano per intero la seconda stanza ed una serie di solidi floreali di cartone tagliati trasversalmente ad angolature diverse e colorati vivacemente. “Supersonik”, “Per Aspera”, “La mucca”, “Superonda” erano i nomi dati per caso o per intenzione ad alcuni degli oggetti in mostra; non tutti erano stati realizzati per l'occasione, alcuni provenivano da altre intenzioni e occasioni ma tutti scaturivano da una miscela esplosiva nella quale si temperavano improvvisazione, spregiudicatezza giovanile, ironia, spirito ludico, senso e consapevolezza critica dei tempi vissuti” (Corretti 2008).

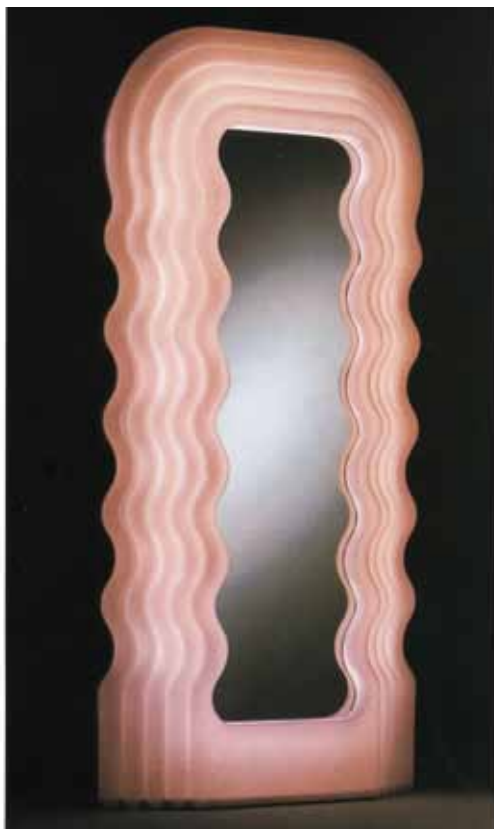
Non ero presente quando avvenne l'incontro con Sergio Cammilli, da tutti chiamato il Professore. Sulla mia casa era passata l'ira

dell'Arno e non avevo fissa dimora, forse ero indisponibile o chissà per quale altra ragione ero assente. Si meravigliò che non avessimo il telefono in studio e che andassimo al bar in piazza per comunicare e lo fece mettere a sue spese. Aveva visto la mostra della Superarchitettura e decise che se ne poteva ricavare qualcosa per la sua azienda, la Poltronova. Oggi che il design parla inglese quel nome appare desueto, nessuno lo proporrebbe per un'azienda. Ma allora parlava italiano e le prospettive del mercato non varcavano i confini nazionali. Fra i prototipi esposti nella mostra gli interessava il sinuoso divano che noi avevamo immaginato come possibile seduta in cartone per una discoteca o piper, termine allora più diffuso. Le nostre prospettive erano ristrette alla dimensione vissuta nelle nostre ore di svago, cioè alla musica e al ballo. Il Professore disse che lui faceva divani per le case borghesi nelle quali si potevano ben accettare forme inconsuete ma non sedersi sul duro,

Ettore Sottsass, *Ultrafragola*,
Poltronova, Montale, 1970

Ettore Sottsass, *Bicinque*, Poltronova,
Montale, 1970

Immagini tratte da: A. Giorgio-S.
Morganti, *Un divano, due poltrone e
qualcos'altro...*, Comune di Quarrata,
1998



ci voleva un materiale morbido, il poliuretano appunto. Poliuretano? Non eravamo al corrente degli schiumati inventati dalla chimica, allora un vanto nazionale, e ci affidammo alla sua competenza. Inoltre, aggiunse, bisognava tener conto delle esigenze industriali, cioè minimizzare gli sprechi, quindi che da un pane di materiale si potessero ottenere, con un solo taglio, due pezzi utilizzabili. Così si fece e dopo, avendo fra le mani due pezzi leggeri e morbidi, contro gli originali pesanti e duri, si presentò il problema di come tenerli insieme, avendo noi in mente un tradizionale divano. Ero fra quelli che lavoravano al problema e ben ricordo i nostri inutili tentativi: spine che attraversavano i blocchi morbidi, cinghie che le legavano come un pacco postale. Era inutile. Alla fine, sempre il Professore, esclamò: ma lasciamola libera, per adoperarla la si

sbatterà contro un muro. E fu la Superonda.

Ettore Sottsass era più o meno quarantenne quando, a bordo di una Topolino Fiat, varcava l'Appennino per recarsi alla Poltronova. Allora lavorava prevalentemente per Olivetti, e la scena nazionale era dominata da figure allora più emergenti. Nel 1966, l'anno del nostro debutto, viaggiava su una maestosa Opel celeste. Era già una figura nota per la sua posizione non perfettamente allineata con quella del design professionale milanese, quindi una figura adatta ad interpretare la voglia di emergere delle aziende al margine della regione lombarda. Era reduce da una brutta malattia e aveva già scoperto, insieme a Fernanda Pivano, l'India e la poesia degli hippies americani ed era curioso e disponibile nei riguardi dei giovani. Lo conoscevamo poco anche se non ci era



De Pas, D'Urbino, Lo Mazzi, *Joe*, Poltronova, Montale, 1971



Gae Aulenti, *Sgarsul*, Poltronova, Montale, 1962



Mario Ceroli, *Sedia nella valle*, Poltronova, Montale, 1972

Immagini tratte da: *Un percorso di memoria. Storia di una produzione 1920-1975*, Comune di Quarrata, 1997

sfuggita la sua Camera dell'amore, esposta nel 1965 a Firenze nella Casa Abitata di Palazzo Strozzi, che parlava il linguaggio insolito e gioioso del colore e della leggerezza dei rapporti. Ben lontano dalle contorsioni espressive degli altri espositori. C'incontravamo a Firenze, nel giardino d'inverno di Villa Medici e così iniziò il nostro rapporto. Ero presente a quegli incontri ma non partecipe come i miei colleghi, ero timido ed introverso e mi sentivo a disagio in quell'atmosfera rarefatta e sospesa. Erano colloqui informali di reciproca scoperta e conoscenza di posizioni, io ascoltavo. Ettore aveva cominciato a muoversi nel territorio, a noi caro e familiare, del design che lasciava spa-

zio al distacco dalle posizioni ufficiali, lui senza dimenticare poesia e bellezza, noi con rabbia e aggressività giovanile. Si apriva così un nuovo capitolo del design e dell'architettura italiana che fu definito in seguito, ad imitazione dei movimenti di contestazione politica anglo-americana, design radicale.

Nel 1967 la notte era buia nella campagna pistoiese. Gli abitanti locali, per rischiararla e per ingraziarsi la protezione degli dei la illuminavano con edicole installate in ogni casa che esponevano un'immagine protettrice. Erano illuminate da un archetto di neon blu, che irradiava una luce azzurra e metafisica nel silenzio notturno. D'estate il

canto dei grilli e delle rane era incessante e non bisognava abbandonarsi al loro fascino per non finire nel fosso che fiancheggiava le strade. Le quali, essendo in pianura, seguivano prevalentemente il catasto delle proprietà, lascito della centuriazione romana, e presentavano traditrici curve ad angolo retto, improvvise e inaspettate. Difficile orientarsi e capire dove ci si trovasse per chi, come me, non era avvezzo alla topografia della zona. Alla Poltronova si facevano delle feste notturne e ne ricordo una per festeggiare la visita in Italia di Allen Ginsberg, accompagnato da Ettore Sottsass e la Nanda, così era chiamata dagli intimi, alla quale erano chiamati i notabili del luogo e il personale dell'azienda. L'edificio risplendeva di tutte le sue luci, soprattutto il settore nel quale era esposta la produzione in vendita. Ci furono attimi di imbarazzo quando un gruppo di giovani all'esterno rumoreggiarono per partecipare all'evento: perché Allen Ginsberg stava in una festa borghese e non là fuori, con loro, a fumare spinelli? Uscì la Nanda a calmare gli animi, da lontano si vedeva la sua chioma bionda che si agitava in mezzo ai barbuti contestatori. All'interno gli ospiti incuriositi si affollavano alle finestre aziendali, intimoriti ma orgogliosi di essere fra i privilegiati dell'insolita situazione.

– Dove si va a mangiare? – Agli Autotreni!
 – era la risposta più comune. Oltre che dai camionisti che guidavano i suddetti autotreni, ai quali si attribuiva la facoltà di individuare i posti dove prezzo e qualità del cibo erano in reciproco vantaggio, il locale era frequentato dall'intelligenza pistoiese. Sedersi ad una tavola di trattoria era un modo comune e civile di spostare un colloquio di lavoro sul terreno piacevole e neutro del cibo. Una qualità che fa onore agli italiani. Un bicchiere di vino rosso riscaldava l'atmosfera e apriva gli animi alla reciproca conoscenza. Agli Autotreni si respirava l'aria

della provincia orgogliosa e fiera della propria tradizione gastronomica come se quel gusto e quei sapori giustificassero il primato del pensiero e delle idee che, anche grazie al cibo, erano migliori di ogni altro luogo.

Sono nato nel 1941. In quell'anno, pochi mesi dopo la mia nascita, il Giappone affondò le navi della Marina Americana a Pearl Harbour costringendo l'America ad uscire dalla neutralità. Un evento che decise la sorte del conflitto e la diffusione, insieme alla Coca Cola, dell'*american way of life* nel mondo occidentale. L'Italia, uscita con le ossa rotte dal conflitto, salutò con entusiasmo le truppe che, insieme ai milioni del piano Marshall, le fecero intravedere un mondo ben diverso da quello conosciuto e si dette da fare per raggiungerlo. Furono gli anni del "miracolo": da nazione prevalentemente agricola diventammo nazione di imprenditorialità diffusa. A differenza delle altre nazioni europee, nelle quali l'industria bellica aveva imposto standard rigidi e omogenei, in Italia ciò non era avvenuto per la cronica disorganizzazione dello Stato per il quale la politica militare, al di là della retorica del regime, era stata praticata come forma di sussistenza a un'industria in difficoltà e per rispondere alla disoccupazione diffusa nel paese. Una situazione sfavorevole, se riportata in un paese capitalistico moderno, ma che nell'Italia autarchica, costretta quotidianamente a inventarsi, risultò vantaggiosa e vincente. A Prato, ad esempio, si era sviluppata un'industria del riciclo dello straccio, proveniente da tutto il mondo, basata sul cottimo, distribuito in migliaia di telai nelle case coloniche della Val Bisenzio. L'organizzazione produttiva flessibile rispondeva a una domanda fluttuante e migliaia di tecnici, abituati a risolvere i problemi quotidiani della produzione familiare, erano capaci di adattare i telai a tessiture diverse e innovative. Il territorio pratese era



Superarchitettura, 1966, Galleria Jolly 2, Pistoia. Mostra organizzata da Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello, Adolfo Natalini e Massimo Morozzi (futuri fondatori dei due gruppi di architettura e design radicale "Archizoom" e "Superstudio")

una fabbrica aperta, un immenso formicaio in cui l'intelligenza era distribuita capillarmente senza un centro ordinatore e il processo produttivo, come l'aria, faceva parte della vita quotidiana della comunità. Il battito ritmico delle spolette dei telai era udibile ovunque e ad ogni ora del giorno nel percorrere le strade della contrada. Lo stesso fenomeno si è ripetuto in altri comparti produttivi locali come quello della lavorazione meccanica, della moda, dell'industria del mobile, nei quali molti "dilettanti", cioè tecnici qualificati in altre discipline furono costretti a riciclarsi in settori a loro insoliti ed estranei. Fra tutti un esempio esemplare è quello dell'ingegnere Corradino D'Ascanio il quale, nel riassumere il progetto della Vespa per la Piaggio, che fino allora aveva prodotto armi ed aeroplani, dichiarava in una lettera del 1945 che "essendo ignaro del problema, dato che mi sono sempre occupato di aeronautica e non essendo schiavo di tradizioni, ho concepito questo mezzo di locomozione seguendo criteri intuitivi e pensando che questa macchina doveva servire a me che non sono motociclista" (*Corradino D'Ascanio*, 1986).

E da vero dilettante applicò a uno scooter la filosofia e la tecnologia fino allora usata per gli aeroplani. Gli imprenditori locali, insoddisfatti e scettici sul governo delle cose italiane, si rivolgevano a coloro che ne erano estranei per dare al paese la modernità che desiderava. Era una modernità che appariva nei film d'importazione, più scenografica che reale, senza tradizioni né modelli consolidati, sognante e infantile come le storie narrate nei film di Federico Fellini. Il design italiano, più che come modo di organizzare la fabbrica a una produzione di massa, si impose come modello estetico delle aspirazioni degli italiani; forse questa è la vera ragione del "miracolo" sviluppatosi negli anni Cinquanta e Sessanta. Il mercato era locale, c'era da accontentare una vera e propria mutazio-

ne antropologica di un popolo che lasciava le tradizioni contadine per abbracciare il fascino discreto della piccola borghesia urbana. Masse di braccianti si spostarono dal sud a lavorare nelle aziende del nord mentre al centro prevalse l'iniziativa personale e molti artigiani trasformarono le loro botteghe in fabbriche. L'edilizia era il settore che assorbiva la mano d'opera meno qualificata perché occorrevoano case per soddisfare la domanda dei nuovi emigrati. Erano di poche pretese, la maggior parte di loro proveniva da modeste abitazioni rurali. Un tetto sulla testa, l'acqua che usciva dal rubinetto di casa e non dalla fonte in piazza erano lussi insperati. Fu gioco facile e redditizio erigere periferie anonime nelle campagne suburbane in terreni acquistati a buon mercato e valorizzati in seguito dai piani di espansione urbani: la speculazione edilizia è stata la principale fonte d'impiego di mano d'opera non qualificata e di raccolta di capitali. Intanto la campagna arretrava di fronte alla marcia inarrestabile di anonimi casermoni frutto di urbanizzazioni improvvisate all'insegna dell'unico obiettivo: fare cassa. Nelle aziende prevalevano le tecniche tradizionali, come la lavorazione del legno, del ferro e del tessuto. Ma, inaspettatamente, quegli artigiani, forse per la mancanza di tradizioni consolidate e l'accettazione entusiasta di un possibile mutamento, seppero coniugarle con forme insolite e nuove. Erano affiancati dai soliti "dilettanti", poco utilizzati sul fronte ufficiale dello sviluppo del paese. Nel 1972, quasi un trentennio dopo i fatti narrati, la mostra *The new domestic landscape* di New York portò all'attenzione del mondo il fenomeno dell'*Italian style*. Tutti si chiedevano come ciò fosse stato possibile nel paese meno moderno d'Europa. Nella mostra la produzione del mobile domestico dell'area pistoiese era alla pari, se non all'avanguardia, con quella dell'area lombarda, tradizionalmente più ricca per numero di aziende e

ricchezza di mercato essendo al centro del triangolo industriale italiano.

Ho fra le mani una pubblicazione edita dal Comune di Quarrata del 1998 che raccoglie la produzione del mobile locale dall'inizio del secolo scorso fino alla sua conclusione (Giorgio, Morganti, 1998). Tre sono le fasi dello sviluppo del settore: i primi laboratori sorgono nel 1920, erano soprattutto adattamenti di preesistenti edifici con diversa destinazione d'uso. Dopo il 1950 lo sviluppo è più organico e si consolida un sistema di medie e piccole imprese. Dopo il 1960 cresce la domanda e nascono le "mostre" nelle quali si espongono arredi di ipotetiche abitazioni. Le mostre nascono lungo le strade più frequentate della zona creando veri e propri villaggi dominati da insegne e vetrine espositive. Anticipavano la nascita dei futuri centri commerciali che hanno polverizzato la piccola distribuzione. Percorrendole si passava in rassegna tutto quello che occorreva per metter su casa nello stile e nel prezzo desiderato. Il pubblico era prevalentemente locale e si concentrava soprattutto nel fine settimana, dal sabato sera alla domenica. Prevalvano le coppie di fidanzati che volevano arredare la loro casa futura. Dopo il 1970 le aziende più forti, per l'intelligenza di interpretare il mercato e la capacità produttiva di assecondarlo, affrontarono il mercato nazionale e cominciarono ad esportare in Europa e nel Medio Oriente. Si sviluppò la tradizionale lavorazione del mobile imbottito e due erano i settori operativi: il "fustificio" che forniva l'ossatura in legno di poltrone e divani e la tappezzeria che li rivestiva di pelle o tessuto. La prima lavorazione richiede investimenti in macchinari complessi, vale a dire capitali cospicui, la seconda invece richiede l'abilità dell'esecutore e può essere affidata a piccoli laboratori artigiani, i cosiddetti terziisti. Accanto alle aziende principali, presenti sul mercato con un marchio, cresce una

nube di piccoli imprenditori di tipo artigianale, in concorrenza fra loro, che forniscono parti di lavorazione per i loro fornitori che le assemblano poi nel prodotto finito. Questa struttura, in passato vincente nel mercato locale e nazionale, si è rivelata problematica all'avvento del mercato internazionale per la nascita dell'outsourcing, cioè l'approvvigionamento esterno di materie prime e risorse, delle aziende che se lo possono permettere. È una delle conseguenze della globalizzazione che ha compresso il mondo e reso accessibili popoli e paesi nei quali assenza di leggi di garanzia e il minor tenore di vita rendono più basso il costo del lavoro. Mantenersi visibili sui mercati del mondo richiede capitali, intelligenza manageriale e politica aziendale che hanno escluso dalla competizione molte aziende. Inizia quindi un lento e progressivo disfacimento dell'economia del distretto e ovunque si avverte un senso di vuoto e di incertezza che taglia le gambe al futuro.

"Tel le logis, tel le maitre", la casa è l'uomo dicono sempre i francesi. L'abitare italiano ha ruotato per secoli intorno alla funzione più importante della vita: il cibo e il modo di cucinarlo. In questa pratica vantiamo molti primati, favoriti dalla disponibilità di materie prime e dalla varietà di paesaggi climatici compresi in piccole estensioni di territorio. La cucina prevalente era quella contadina, più ricca e varia di quella delle classi più agiate le quali, grazie al loro maggior potere d'acquisto, era vincolata dalla forma e dalle usanze della tradizione aristocratica e borghese. Mentre quando la mensa è povera ci si ingegna per renderla più gustosa. La povertà diffusa della popolazione faceva ruotare la vita al centro della cucina dove ci si ritrovava, si dialogava, si studiava ed infine si cucinava. La donna di casa aveva poche occasioni per uscirne: di giorno per fare la spesa e il bucato al lavatoio pubblico o al torrente e per andare a messa;

la notte dopo la cena si andava a letto. E là si facevano figli in osservanza al dettato religioso ma soprattutto per aver braccia che contribuissero al bilancio familiare e per colmare le frequenti perdite dovute alle malattie infantili. Si tenevano relazioni sociali con il vicinato in prossimità dell'abitazione, sull'uscio, in strada e al mercato. Cucina e stanza da letto erano le stanze vissute della casa. C'era anche il salotto, che era "buono", cioè sacro perché conteneva i tesori e le immagini di lari e penati; cioè le stoviglie in vista nella credenza da usarsi negli accadimenti che scandivano la vita della famiglia e i ritratti degli antenati, che appesi sulle pareti ammonivano accigliati dai loro "ovali". In salotto ci si andava quindi solo nelle grandi occasioni, le nascite, le morti, i matrimoni e le feste di precetto; allora si radunava tutto il parentado disponibile intorno al tavolo centrale, alla luce di un lampadario, fra credenze che ostentavano le stoviglie dagli sportelli vetrati. Negli altri giorni dell'anno il salotto era chiuso e ne era impedito l'ingresso ai più piccoli che avrebbero recato solo inopportuna profanazione. Così era fino agli anni Cinquanta, quando l'Italia scoprì nuovi orizzonti di vita e raccolse le proprie energie per la ricostruzione del paese. Importanti furono i nuovi media: all'inizio la radio divenne il luogo fisico intorno al quale la famiglia si raccoglieva ad ascoltare, come in chiesa le prediche dal pulpito, la voce grave e impostata dei presentatori e da loro gli italiani impararono ad usare la lingua oltre al dialetto. Nel 1954 timidamente apparve il televisore, visibile nei circoli, nei bar, negli oratori e infine nella casa di qualche privilegiato che non mancava di raccogliere i vicini in improvvisate feste casalinghe nelle occasioni speciali del Musichiere e di Lascia e raddoppia. I bilanci delle famiglie cominciavano a vacillare per l'aumento del costo della vita e per la minor disponibilità femminile ad andare a

servizio nelle case borghesi e si cominciò a fare a meno della donna di servizio. Era il momento giusto per fare largo all'elettrodomestico seguendo l'esempio dell'America, lontana ispiratrice delle famiglie italiane. E così grazie anche al mutamento di stato delle famiglie che, per esigenze di bilancio e di costume, si aprivano al mondo del lavoro femminile anche fuori casa, iniziò la marcia trionfale della cucina all'americana, le candide e splendide cucine-living, che apparivano nei film importati da Hollywood. Il mutamento fu graduale, non si cambia abitudini in un batter d'occhio, e si continuò a vivere in cucina dove fu collocato anche il "mobile televisore", ormai alla portata della maggioranza delle case degli italiani. Alla sera si mangiava fra il giornale radio e Carosello e molti fra gli italiani maschi, dopo la cena, non sentirono più il bisogno di uscire come al solito per andare al bar a giocare cogli amici ma restavano immersi in poltrona concentrati sul piccolo schermo mentre la moglie lavava le stoviglie. La quale arrivava poi a sedersi accanto al marito reso disponibile dal nuovo elettrodomestico. Lavatrici e lavastoviglie regalarono un'altra fetta di tempo libero e gli italiani si guardarono intorno: cosa resta ancora da fare in casa? Nacque così l'esigenza di poltrone e divani, meno rigidi e impacciati di quelli esistenti, fatti per starci impettiti e rigidi come generali, e di unirvi accessori da relax, pronti a soddisfare le nuove esigenze del viver moderno, fino allora insolite, come il tavolino basso da fumo, il carrello dei liquori, la lampada da terra che diffondeva una luce insolita e discreta. Era tutto pronto per concedersi a piacevoli conversazioni con gli amici e conoscenti, una consuetudine alla quale si era però poco avvezzi. Ci si raccolse quindi con gli occhi fissi al nuovo altare domestico, il televisore, e nacque il salottino o soggiorno-pranzo nei quali si trasferì il dopocena degli italiani fino a diventarne la



Pubblicità di mobilificio, anni '60, «Pistoia Produce», rassegna dell'economia provinciale pistoiese 1967, Camera di Commercio di Pistoia, coll. E. Franchi

stanza principale più vissuta nella quotidiana relazione familiare e nelle pubblicità di biscotti e saponi da bucato.

L'italiano che vive nelle pubblicità televisive passa la sua giornata prevalentemente sopra un divano. È forse il prodotto più venduto: non credo che esista un solo designer italiano che non ne abbia disegnato almeno uno nella sua vita. Dai modelli iniziali, ispirati prevalentemente ai modelli francesi del primo Novecento, crebbe la creatività locale fino ad inventarne modelli assolutamente originali per forma, tecniche e materiali costruttivi. Alla tecnica tradizionale del fusto di legno, a sostenere cinghie e molle d'acciaio che spesso, perso l'aggancio, uscivano come ernie fastidiose dal profilo imbottito, si sostituirono telai d'acciaio immersi in schiumati poliuretanicci pronti ad ubbidire alle creatività sfrenate dei progettisti. Grande perizia si chiese ai modellisti,

che ne sagomavano le forme in gesso per ricavarne stampi dall'apertura complicata, e ai tappezzieri, che ne dovevano seguire le forme sempre più complesse e difficili da vestire. L'Italia, per natura conservatrice di fronte alle "bizzarrie" dell'arte contemporanea, accettò ogni forma possibile purché ci si potesse sedere sopra in pose d'incredibile comfort: onde sinuose, guantoni da base-ball, sacchi, sassi morbidi, simulacri di corpi femminili, skylines urbani. Nacque una mano d'opera abilissima a rivestire ogni forma scaturita dalla matita di un designer, oggi imitata a ragione dai paesi che ci stanno scalzando, o ci hanno già scalzato, dal podio internazionale che ci apparteneva. Fra gli anni Ottanta e Novanta avvenne un'altro mutamento antropologico: l'avvento del *personal computer friendly*, cioè libero dalle complicazioni in cui era stato cacciato dagli addetti ai lavori, e del telefono cellu-

lare. Il frenetico sviluppo degli schermi di cui entrambi sono provvisti ha travolto la nostra vita domestica nel tempo e nelle abitudini: se non stringiamo un tastiera e non seguiamo con lo sguardo una teoria di pixel luminosi significa che siamo fuori del contesto sociale o che siamo defunti. All'*homo sapiens* si è sostituito l'*homo videns* e qualsiasi comunicazione è adattata a forma di spettacolo e alla pubblicizzazione della vita privata. Dominano le false statistiche, l'ipocrisia imperiosa del sondaggio. È il trionfo del provincialismo, in apparente contraddizione con la globalizzazione: l'obiettivo della telecamera può inquadrare il mondo solo dallo spazio ed è gioco forza raccontarne le vicende umane con l'imperiosità del primopiano. La ridotta dimensione degli schermi e la loro maneggevolezza permette di consultarli in qualsiasi posizione, soprattutto quella sdraiata o quasi, considerata quella del riposo e della distensione che oggi, per molti, è anche quella del lavoro. Il lavoro contemporaneo non prevede interruzioni; si lavora sempre e così non si abita più uno spazio dedicato ad una funzione specifica ma ovunque ci si trovi possiamo connetterci con il resto del pianeta. Il divano, in quanto relax, raccoglimento, relazione e party è l'ombelico baricentrico di ciò che chiamiamo ancora casa. Tutto si fa intorno al divano, o almeno lo si suppone, e sempre più grande ed avvolgente ha la forma dei mostri alieni che sorgono dal profondo dell'inconscio per stringerci in una stretta mortale. Di conseguenza è mutata radicalmente la casa, concentrata in un unico ambiente, anonimo e aperto alle vite delle persone che passano. La casa ideale degli italiani è oggi quella del Grande Fratello: il loft.

Michelucci si definiva principalmente artigiano, ma era nato nel 1891 e aveva vissuto tempi in cui questa parola aveva altri valori e significati, spesso citati oggi a sproposito.

Chi è oggi l'artigiano? La parola nasconde un equivoco, nel quale si rifugia chi non accetta i mutamenti inevitabili del passare del tempo. È vero che il genio italico alloggiava nelle botteghe degli abili artigiani che popolavano gli spazi della città, quando la campagna s'immischiava con il tessuto urbano e spesso, quegli artigiani, non avevano abbandonato gli strumenti del contadino per coltivare la terra. C'era collaborazione e trasfusione di esperienze e inventiva fra gli artigiani di un luogo, spesso contraddistinto da una organizzazione collettiva del ciclo completo del lavoro chiamato il distretto. C'era il distretto del tessile, della lavorazione del legno, della conciatura della pelle, della lavorazione meccanica. Giacomo Becattini ha scritto molto sul tema negli anni Novanta (Becattini, 1998). Ma sono passati più di venti anni e nel frattempo la tumultuosa trasformazione del mondo ci ha colto tutti di sorpresa. La globalizzazione degli ultimi decenni del Novecento ha cambiato le unità che fino allora erano servite per misurare lo stato politico, finanziario ed economico del mondo. Può essere vista come una compressione spaziale che ha esteso il potere individuale che può intervenire ovunque lo voglia: "fin d'ora in poi nulla di quel che accade sul nostro pianeta può essere considerato un avvenimento limitato localmente... ma ogni invenzione, conquista e catastrofe riguarda il mondo intero e noi dobbiamo orientare e organizzare la nostra vita in relazione a questa nuova realtà" (Bech, 2009). La globalizzazione è un fenomeno spaziale che ha segnato una nuova divaricazione fra i dominanti, che non hanno patria e hanno abolito le distanze fra di loro e le risorse del mondo e i dominati, inchiodati alla propria localizzazione che ne subiscono le conseguenze. Le nuove oligarchie abitano negli spazi al di sopra dei vecchi stati nazionali, parlano un linguaggio comune e si distinguono per comuni abitudini mentre lo spa-



zio inferiore è popolato da una moltitudine di etnie, linguaggi e religioni in conflitti, spesso sanguinosi, fra loro. In alto è un reticolo fitto di relazioni intessute dalle agenzie transnazionali che hanno sostituito i precedenti vincoli di mandato fra eletti ed elettori dissolvendo le sovranità nazionali. *Entropie représentative* la chiamano i francesi, cioè il deterioramento del rapporto di fiducia fra elettori ed eletti sul quale si fonda una “democrazia di mandato”. L’entropia misura la progressiva perdita d’energia di un sistema in assenza di apporti positivi dall’esterno; in breve significa che pensare solo agli interessi di una ristretta casta, ignorando i problemi che agitano la collettività, la struttura si comporta nei riguardi di questa in maniera irrazionale e irresponsabile. Non ci sono più le grandi decisioni dalle quali discendono le piccole, le leggi dalle quali discendono i decreti. Lo stato di sfiducia sfocia in populismi rancorosi e diffidenti e nella ricerca confusa di governanti più efficaci ai quali si chiede maggior trasparenza di un potere

che appare sempre più privato e indecifrabile. Accade quindi che i grandi gruppi economici transnazionali, disseminando nella rete mondiale i propri sistemi organizzativi e produttivi, ormai articolati nelle filiere lunghe della delocalizzazione, producono la rete di un inedito spazio produttivo al di là delle identità nazionali. È la riedizione di un potere feudale per mezzo della più radicale delle modernizzazioni. Ma non c’è una stanza dei bottoni occupata da un’esiguo numero di tecnocrati quella dove si gestisce il potere: il potere è astratto e impersonale, gestito da algoritmi che decidono, in tempi inaccessibili alle capacità umane per l’impossibilità di controllare milioni di dati provenienti da ogni arte del pianeta, dove e come riversare le risorse economiche. Non ci sono più padroni, decisione e responsabilità sono separate, ma potrebbe essere altrimenti in un mondo in cui è sempre più difficile rispondere alla domanda: “chi sei e dove stai?”.

G. Michelucci, *Gruppo Torbecchia*, Poltronova, anni Settanta, depliant, coll. M. Lucarelli



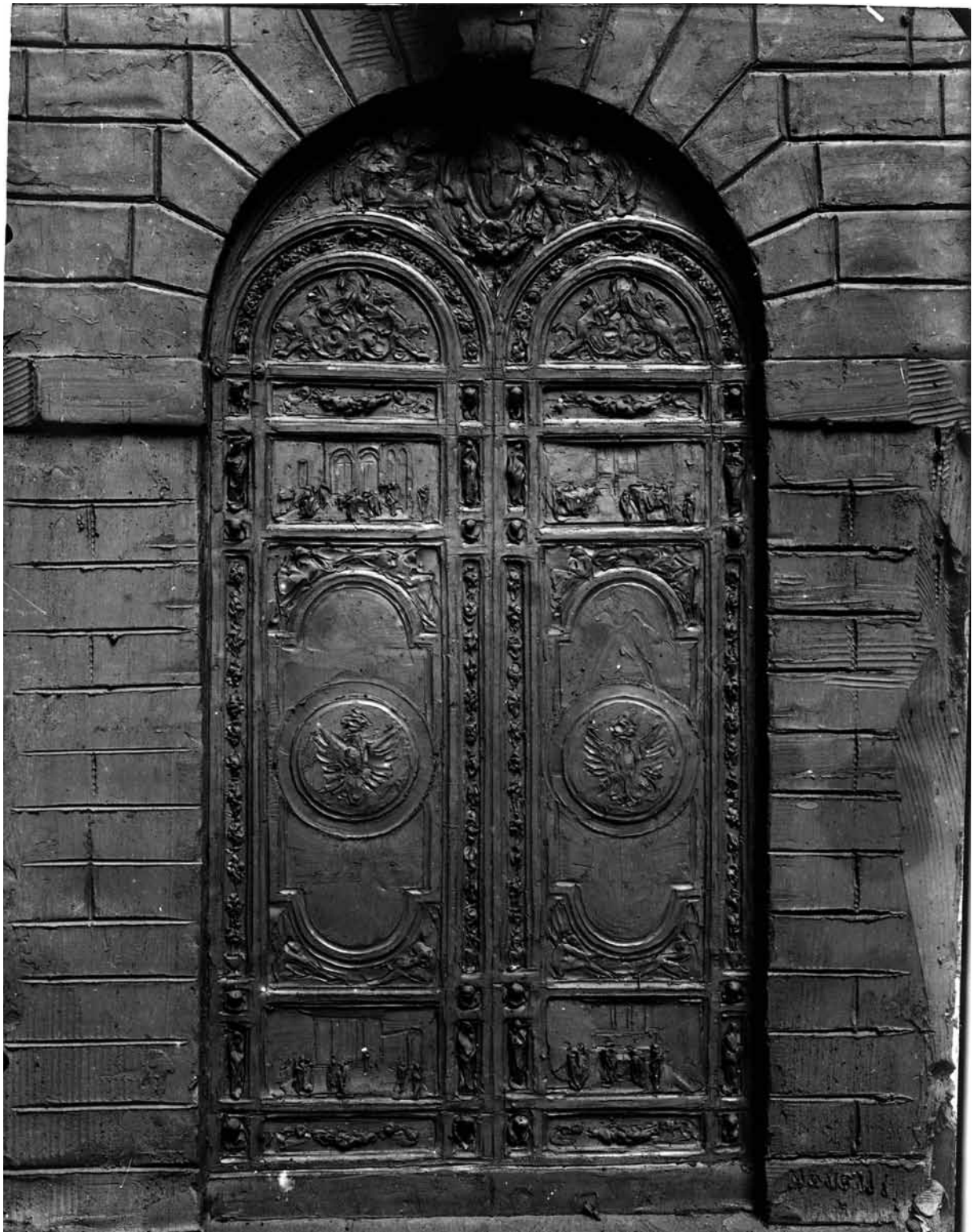
semi



Calchi in gesso della Fonderia Michelucci fotografati nei primi anni del Novecento e conservati da Giuseppina Sgrilli, sorella di Giovanni Michelucci, collezione G. Tronci









Bibliografia

MAURO COZZI

Sull'architettura del Novecento a Pistoia e nella provincia, esiste una letteratura abbondante, di recente incrementata da significativi contributi. A partire dagli studi urbanistici di Giuliano Beneforti, a quelli, molti di taglio economico di Andrea Ottanelli, dagli *Itinerari di architettura moderna* di Alessandro Suppressa, fino ai più recenti contributi di Gianluca Chelucci, è insomma possibile tracciare un quadro conoscitivo accurato che ben si salda a quello sulla Toscana e sull'Italia. Per quanto specialmente concerne gli episodi menzionati in questo scritto, possiamo ricordare: *Le Officine Breda di Pistoia. Archeologia industriale e restauro*, Pistoia 1981; il primo numero della rivista «Storia locale» (2006); N. Rauty, *Immagini e documenti di Pistoia tra '800 e '900*, Pistoia 1976.

Sull'ornato e l'architettura d'inizio secolo, *Le Officine Michelucci e l'industria artistica del ferro in Toscana (1834-1918)*, a cura di M. Dezzi Bardeschi, Pistoia 1981; R. Bossaglia, M. Cozzi, *I Coppedè*, Genova 1982; A. Ottanelli, *La fonderia Lippi. L'arte del bronzo a Pistoia tra Ottocento e Novecento*, Firenze 1999.

Sulla Galleria Vittorio Emanuele o Eden, oltre a quanto sopra, M. Cozzi, *Un nickel Odeon della provincia toscana*, in "Opus Incertum" n. 2 (2007).

Per gli anni venti e trenta: *Edilizia in Toscana tra le due guerre*, a cura di M. Cozzi, Firenze 1994; *Angiolo Mazzoni (1894-1979). Architetto ingegnere del Ministero delle Comunicazioni*, Milano 2003; *Montecatini città giardino delle terme*, a cura di M.A. Giusti, Milano 2001 e il catalogo della mostra *Angiolo Mazzoni in Toscana*, a cura di M. Giacomelli, E. Godoli, A. Pelosi, Firenze 2014. *Pistoia tre anni. 1943-1945. Identità di una città in guerra*, Pistoia 1980; G. K. Koenig, *Architettura in Toscana, 1931-1968*, Torino 1968; *Giuseppe Giorgio Gori, 1906-1969. Inventario analitico dell'archivio*, a cura di G. Carapelli, Firenze 2010.

Di Michelucci (anche su Pistoia) e su Michelucci, esiste, come si sa, una bibliografia imponente. Oltre a quanto già ricordato, riassuntivamente, si veda la monografia di C. Conforti, R. Dulio, M. Marandola, del 2006 e *Giovanni Michelucci. Disegni 1935-1964*, (Reggio Emilia 2002) a cura della Fondazione intitolata al maestro.

ANNAMARIA IACUZZI

Adolfo Natalini, disegni 1976-2001, a cura di Fabrizio Arrigoni, Motta Architettura, Milano 2002

Arte del Novecento a Pistoia, a cura di Carlo Sisi, Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, Silvana Editoriale, Milano 2007

Il cerchio magico. Omaggio a Renato Fondi, cat. mostra a cura di E. Salvi, R. Morozzi, R. Cadonici, Pistoia 2002

La città e gli artisti: Pistoia tra avanguardie e Novecento, catalogo della mostra a cura di C. Mazzi e C. Sisi, La Nuova Italia, Firenze 1980

Giorgio Ulivi: geometria umana, cat. mostra (Pistoia, Museo Marini, Pistoia, Museo Marino Marini, dal 14 marzo al 2 maggio 2009) Gli Ori, Pistoia 2009

L'inaugurazione della Prima Mostra di "Bianco e Nero", in «La Voce Democratica», 26 luglio 1913

Marino Marini. Pensieri sull'arte: scritti e interviste, a cura di Marina Marini, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1998

Massimo Biagi: dal graficismo all'eccitoplastica, catalogo della mostra (Monsummano Terme, Villa Renatico Martini, 25 novembre-20 dicembre 1989), Comune di Monsummano Terme, 1989

Roberto Barni: legenda, catalogo della mostra (Pistoia, Galleria Vannucci, 20 febbraio-31 marzo 1999), Maschietto & Musolino, Firenze 1999

Valerio Gelli: disegni. Settanta anni di Disegno 1949-2009, a cura di Cristiana Bossi, Nuova Fag litografica, Pistoia 2009

Valerio Gelli: disegni recenti, a cura di Domenico Asmone, Siliano Simoncini, Maurizio Tuci, Brigata del Leoncino, Pistoia 2012

Le visioni dell'architetto. Giovanni Michelucci: i disegni centenari, catalogo della mostra (Agliana, Fantacci Arredamenti, 11 maggio-30 giugno), Artigraf, Firenze 2003

Zoè Gruni 2004-2014. Mitopoiesi, testi di Franziska Nori e Xico Chaves, Galleria Il Ponte, Firenze 2014

E. Bardazzi, *La mostra di Bianco e Nero a Pistoia del 1913 e la rinascita dell'incisione in Italia nel primo Novecento*, in *Cultura figurativa fra le due guerre. Pistoia e la situazione italiana*, Atti del Corso di aggiornamento a cura di C. Sisi, "Scuola IRRSAE Toscana", n. 3, Graficalito, Firenze 1997

R. Barilli, *Umberto Buscioni, disegni*, in *Umberto Buscioni: disegni*, Gli Ori, Pistoia 2002, pp. 3-4

S. Bartolini (a cura di), *Le xilografie di Giulio da Pistoia nella cornice della città*, Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, Pistoia 1978

S. Bartolini (a cura di), *Arturo Stanghellini, Gli scritti e i disegni*, Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, Pistoia 1987

S. Bartolini (a cura di), *Giulio Innocenti*, Polistampa, Firenze 1997

U. Buscioni, *Glossario*, Passigli Editore, Firenze 1992

A. Brancolini, *Frammenti. Grigi*, in *Massimo Biagi. Frammenti. Grigi. Graficismo e dintorni*, scritto in occasione della mostra (Firenze, Galleria Lato, 21 gennaio-11 febbraio 2012)

G. Capecchi, *Il medico e il professore. Mario Romagnoli visto da Arturo Stanghellini*, Tipografia GF Press, Pistoia 2013

G. Carandente (a cura di), *Roberto Barni: disegni e sculture*, Artificio, Firenze 1994

- S. Colucci, *Un trascurato futurista pistoiese. Victor Aldo de Sanctis ovvero "l'uomo della camicia di ferro"*, in «Bulettno Storico Pistoiese», CXIII, 2011, pp. 127-160
- C. D'Afflito, *La Sala Ghibellina fra Pistoia e l'Europa (1956-1971)*, in *Arte del Novecento a Pistoia*, 2007, pp. 302-317
- G. Da Via, *Disegni di Corrado Zanzotto*, Edizioni "La Ginestra", Firenze 1974
- R. Franchi, *I pistoiesi in mostra*, in «Illustrazione toscana», a. VI, n. 2, febbraio 1928, p. 23
- Gianrenato, *La terza esposizione e gli artisti pistoiesi*, in «Il Littorio», 10.7.1932
- D. Giuntoli, *Fernando Melani: un'esperienza bio artistica*, Gli Ori, Pistoia 2010
- F. Gurrieri, *Per successive distillazioni formali*, in *Umberto Buscioni: disegni*, Gli Ori, Pistoia 2002, pp. 5-6
- A. Iacuzzi, *Angiolo Lorenzi*, cat. mostra (Comune di San Marcello P.se, Sala Consiliare, 7-20 agosto 1999), San Marcello 1999
- A. Iacuzzi, *Emergenze futuriste tra i disegni di Mario Nannini*, in «Il Tremisse pistoiese», a. 30, n. 3 (sett./dic. 2005), pp. 22-26
- A. Iacuzzi, *Mario Nannini nel laboratorio dell'opera: disegni e dipinti 1913-1918*, cat. mostra (Pistoia, Sale affrescate, 20 dicembre 2006-18 febbraio 2007), Centro di Documentazione sull'Arte moderna e contemporanea pistoiese, Pistoia 2006
- A. Iacuzzi, *Cultura artistica dal dopoguerra a Pistoia*, in *Arte del Novecento a Pistoia*, 2007, pp. 266-301
- A. Iacuzzi, *Remo Gordigiani: il futuro nel passato*, cat. mostra (Pistoia, Palazzo Fabroni, 21 dicembre 2008-8 marzo 2009), Gli Ori, Pistoia 2008
- A. Iacuzzi, *Andrea Lippi, disegni: strane fantasie, ignoti desideri, pallide visioni, sogni, chimere*, cat. mostra, testi di Rosanna Morozzi e di Annamaria Iacuzzi, Gli Ori, Pistoia 2012
- G. Innocenti, *Nota autobiografica*, in Fernando Melani, *Addio Giulio!*, Tipografia Commerciale, Pistoia 1955
- G. Innocenti, *Piccolo ricordo di Andrea Lippi*, in cat. mostra *Retrospectiva di Andrea Lippi* (Pistoia, Settimana dell'arte moderna, Museo Civico, Sala Ghibellina, 19 luglio-10 agosto), Pistoia 1964.
- A. Iori (a cura di), *Gianfranco Chiavacci*, Settegiorni Editore, Pistoia 2007
- A. Lippi, *In uno stagno verde e alcune prose inedite*, «iquadernidi-viadeltento», Pistoia 1992
- A. Lunardi, *Giorgio Ulivi. Un percorso tra arte e insegnamento*, tesi di laurea a.a. 2003-2004
- C. Marcetti, *Diario grafico*, in Giovanni Michelucci, *Disegni 1935-1964*, Diabasis, Reggio Emilia 2002, p. 28
- R. Morozzi, *Menabò per Andrea Lippi*, in *Il linguaggio della passione in Lorenzo Viani e Andrea Lippi: la lezione di Giovanni Pisano, altre fonti, letture e scritti*, testi di Antonella Serafini, Claudio Giorgetti, Rosanna Morozzi, Angela Menichi, Pacini Fazzi, Lucca, 1995, pp. 139-169
- R. Morozzi, *Mario Nannini, un futurista a Pistoia (1895-1918)*, cat. mostra (Pistoia, Sale affrescate, 28 dicembre 1995-28 gennaio 1996), Maschietto & Musolino, Firenze-Siena 1995
- C. Pirovano, *Marino, segno e forma: disegni e gouaches, 1934-1974*, cat. mostra (Lugano e Geneve 1986), Electa, Milano 1986
- O. Pogliaghi-F. Chiappelli (a cura di), *Le incisioni di Francesco Chiappelli*, Olshki Editore, Firenze 1965
- S. Ragionieri, *Il circolo di Lanza del Vasto*, in *Arte del Novecento a Pistoia*, 2007, pp. 40-63
- E. Salvi, *Giovanni Costetti, un fuoristrada a Pistoia*, in *Giovanni Costetti. Opere dal 1901 al 1949*, Edizioni Arte del XX secolo, Montecatini 2004a
- E. Salvi, *Le arti ne "Il Ferruccio"*, Libreria dell'Orso, Pistoia, 2004b
- E. Salvi, *La stampa a Pistoia: polemiche artistiche e letterarie*, in *Arte del Novecento a Pistoia*, 2007, pp. 98-116
- E. Salvi, *Quarant'anni di grafica d'arte a Pistoia*, in *Pistoia. L'anima del luogo*, «Spicchi di Storia 7», Settegiorni Editore, Pistoia 2013
- A. Stanghellini, *Elogio del taccuino*, in «Il Telegrafo», 20 febbraio 1936
- P. Tesi, *Pinocchio e il disincanto*, Bandecchi e Vivaldi, Pontedera, 2008
- C. Toti, *Dentro la città e fuori le mura: percorsi espositivi di artisti pistoiesi tra le due guerre*, in *Arte del Novecento a Pistoia*, 2007, pp. 64-97
- F. Vannucci, *La Casa del Balilla di Raffaello Fagnoni e Giovanni Michelucci in piazza San Francesco*, in «Storialocale», n. 14, 2009, pp. 4-57
- L. Viani, *In memoria di Andrea Lippi*, in «Rivista Illustrata del 'Popolo d'Italia'», a. III, n. 2, 15.02.1925
- C. Vivaldi, *Barni Buscioni Ruffi. Un'avanguardia in Toscana*, Fantini, Roma 1969

GILBERTO CORRETTI

- Giacomo Becattini, *Distretti industriali e made in Italy*, Bollati Boringhieri, Torino 1998
- Ulrich Bech, *Che cos'è la globalizzazione, rischi e prospettive della società planetaria*, Carocci, Roma 2009
- Corradino D'Ascanio *dall'elicottero alla Vespa*, Sovrintendenza Archivistica per l'Abruzzo e il Molise, Pescara 1986
- Gilberto Corretti, *Memorie alluvionali*, 2008
- Antonella Giorgio, Stefania Morganti, *Un divano, due poltrone e qualcos'altro...*, Metropoli Nuova Toscana Editrice, Campi Bisenzio 1998
- Giovanni Michelucci, *Dove s'incontrano gli angeli, pensieri, fiabe e sogni*, a cura di Giuseppe Cecconi, Fondazione Michelucci/Carlo Zella Editore, Firenze 1997

Finito di stampare nel mese di dicembre 2014
da Nova Arti Grafiche, Signa (Fi)
per conto di Settegiorni Editore, Pistoia

Tutti i diritti riservati.

Vietata la riproduzione, anche parziale, di foto e testi.

L'Editore è a disposizione degli aventi diritto per eventuali fonti iconografiche non individuate.

