





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



Spicchi di storia ~ 7  
Studi e documenti sul '900  
Collana diretta da **Giuseppina Carla Romby**

## ***Pistoia. L'anima del luogo*** A 100 anni dalla “Mostra di Bianco e Nero”

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

Testi di  
**Annamaria Iacuzzi**  
**Giuseppina Carla Romby**  
**Edoardo Salvi**  
**Siliano Simoncini**

Documenti e foto delle opere a cura di  
**Annamaria Iacuzzi**  
**Mario Lucarelli**  
**Edoardo Salvi**  
**Siliano Simoncini**

Fotografie delle opere  
**Roberto D'Angiolo**

Le foto dei dipinti della collezione  
Roberto Soldani sono di **William Castaldo**

con la collaborazione di  
**Silvia Iozzelli**

Realizzazione editoriale  
**Nilo Benedetti – Pretesto/Settegiorni Editore, Pistoia**

Stampa  
**Bandecchi & Vivaldi, Pontedera**

© 2013 Pretesto/Settegiorni Editore – via Porta San Marco, 2 – Pistoia  
T 0573.34733 – info@settegiornieditore.com – www.settegiornieditore.com  
© 2013 Fondazione Banche di Pistoia e Vignole-Montagna Pistoiese – Istituto di Storia locale  
Via Giusti, 29/C, interno 2 – Quarrata  
T&F: 0573 774454 – info@fondazionepistoiaevignole.it – www.fondazionepistoiaevignole.it  
I diritti dei testi, delle foto e del materiale di documentazione sono degli autori e dei collezionisti  
ISBN 978-88-97848-19-6

In copertina: Francesco Chiappelli, *Pistoia*, 1912-'13, acquaforte. Pistoia, coll. M. Lucarelli

Pistoia, Sale Affrescate, Palazzo Comunale  
21 dicembre 2013 – 2 febbraio 2014

Mostra a cura di  
**Annamaria Iacuzzi**  
**Edoardo Salvi**  
**Siliano Simoncini**

Coordinamento a cura di  
**Franco Benesperi**  
**Emanuela Galli**  
**Silvia Iozzelli**



*Pistoia*  
*L'anima del luogo*  
A 100 anni dalla “Mostra di Bianco e Nero”

**Emanuela Galli**  
Direttrice Istituto  
di Storia locale della  
Fondazione

Viviamo un tempo talmente pieno di sé e delle sue conquiste, in una società in cui il destino di qualsiasi attività dipende, il più delle volte, dalla sua capacità di generare ricchezza, che sembriamo aver dimenticato un bisogno fondamentale: quello della *spiritualità*.

Questa pubblicazione rende atto ad un periodo – i primi cinquanta anni del secolo scorso – in cui gli artisti pistoiesi, al contrario, seppero fondere magistralmente il *visibile* con l'*invisibile*. Un grazie profondo perciò agli autori, ai collezionisti (un senso di gratitudine mi lega a Mario Lucarelli questa volta non solo “puntello” ma “chiave di volta” dell’intero progetto), per aver reso possibile con la loro competenza, con la loro disponibilità, questa “rivisitazione” poiché “l’espulsione degli dei non poteva non trasformare l’aspetto del mondo” e l’animo dei suoi abitanti.

### **Ringraziamenti**

Gli autori dei saggi del presente volume desiderano ringraziare:

Gianalberto Andreini, Pina Bartolini, Simonetta Bartolini, Luciano Bernardini, Angelo Borchetti, Leonardo Bugiani, Roberto Cadonici, Donatella Cappellini, Elena Ciompi, Mauro Corrieri, Laura Dinelli, Teresa Dolfi, Giuliano Ercoli, Mary Vettori Fabbri, Lucia Focarelli, Fondazione Vivarelli, Giunio Gacci, Giuseppe Gavazzi, Filippo Gelli, Valerio Gelli, coniugi Geri, Giovanni Innocenti, Federica Lucarelli, Mario Lucarelli, Alessandro Pagnini, Paolo Priami, Umberto Semplici, Costanza Simoncini, Roberto Soldani, Gisella Toni, Rolando Turchi, Miriam Zinanni.

I brani inediti dai diari di Sigfrido Bartolini e Alfredo Fabbri sono stati pubblicati per gentile concessione di Pina Bartolini e Mary Vettori Fabbri.

“I luoghi hanno un’anima. Il nostro compito è di scoprirla.  
Esattamente come accade per la persona umana.  
Un tempo, nell’antichità, le potenze apparivano  
in luoghi specifici: sotto un albero, presso una sorgente,  
un pozzo, su una montagna, in un pianoro...”

James Hillman  
*L’anima dei luoghi*

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

Ogni spazio fisico ha un *genius loci*, uno “spirito”, un’identità propria e irripetibile che muta da luogo a luogo. Scoprire come e in quali forme, alcune generazioni di artisti, a partire dagli albori del secolo scorso fino agli anni Cinquanta, abbiano vissuto questa connessione spirituale, emotiva, culturale, con il territorio in cui sono cresciuti, si sono formati, è lo scopo di questa pubblicazione che, a pieno titolo, si inserisce nella collana di studi storici sul Novecento, *Spicchi di Storia*.

Il progetto ha preso le mosse dalla ricorrenza del centenario della “Prima Mostra di Bianco e Nero”, che si svolse a Pistoia nel 1913 su iniziativa della Famiglia Artistica, e si è sviluppato attraverso l’analisi dei vari gruppi di pittori, scultori e incisori, che hanno caratterizzato, nel tempo, il panorama artistico pistoiese, occupando spesso spazi che sono andati aldilà dei confini regionali e persino nazionali.

Del resto, l’arte è uno dei principali settori d’intervento della nostra Fondazione che, fin dal suo esordio, sostiene la valorizzazione del territorio, promuovendo pubblicazioni, mostre, visite guidate.

Quest’anno, attraverso l’attività dell’Istituto di Storia locale, abbiamo voluto rendere omaggio a un periodo particolarmente fertile per la storia dell’arte del Novecento a Pistoia, anche attraverso una mostra con una selezione di opere, molte delle quali inedite, realizzate da artisti che hanno saputo trasformare il fervore culturale o il loro modo di concepire la pittura e la scultura in “mobilità spirituale”.

Ringrazio l’Amministrazione Comunale di Pistoia per averci concesso l’utilizzo delle Sale Affrescate del Palazzo Comunale, la direttrice della collana Giuseppina Carla Romby, gli autori del volume e curatori della mostra, Annamaria Iacuzzi, Edoardo Salvi e Siliano Simoncini, per la competenza con cui si sono profusi nel portare a compimento il proprio lavoro, i collezionisti per la loro sensibilità nel mettere a disposizione le opere, la casa editrice Settegiorni per la proverbiale cura editoriale e la direttrice del nostro Istituto di Storia locale, Emanuela Galli per aver condiviso con passione il progetto.

Mi auguro che i cultori della ‘pistoiesità’ sapranno apprezzare l’originalità della nostra proposta, perché il loro gradimento sarà la cartina di tornasole che non abbiamo faticato inutilmente.



Francesco Chiappelli, *Pistoia*, 1912-'13, aquaforte. Pistoia, coll. M. Lucarelli

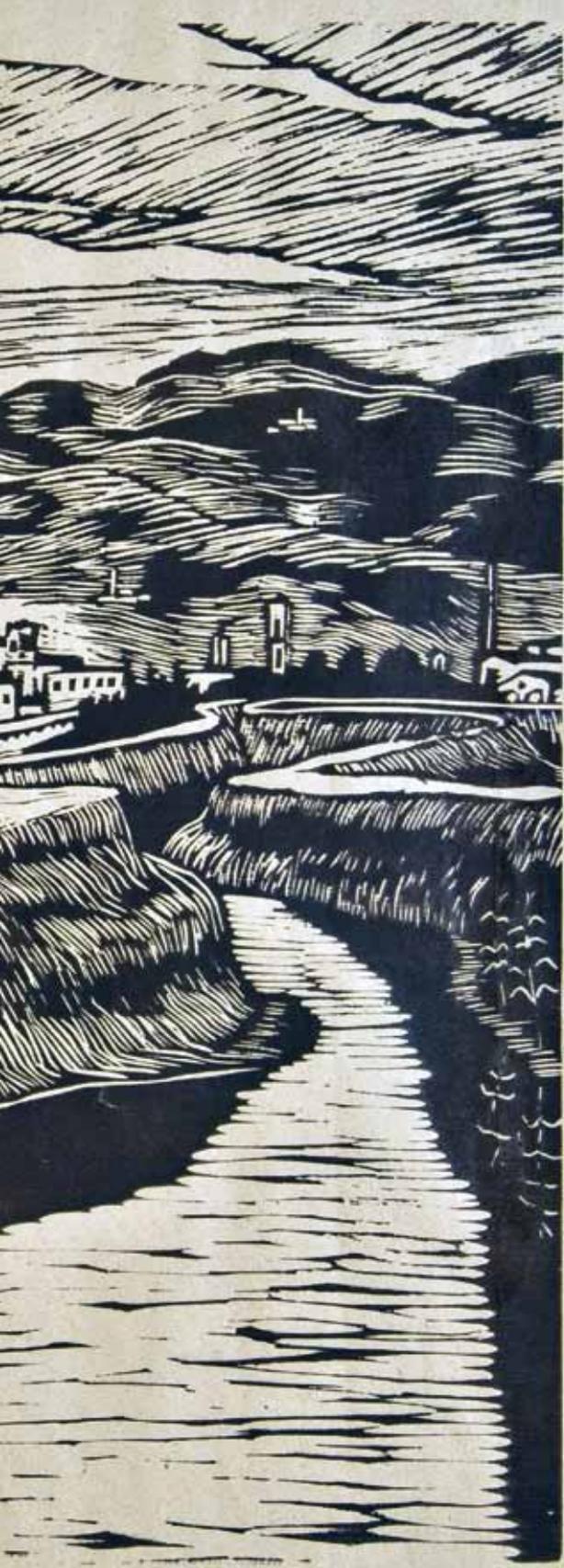
# Indice

<i>spicchi</i> .....	9
<b>“Una struggente malinconia di affetti e di bellezza”</b> .....	11
GIUSEPPINA CARLA ROMBY	
<b>Genius Loci</b>	
Nullus locus sine Genio .....	15
SILIANO SIMONCINI	
<b>Quarant’anni di grafica d’arte a Pistoia</b> .....	47
EDOARDO SALVI	
<b>Anime del Novecento a Pistoia</b>	
Vocazione di un luogo: tra tradizione e modernità .....	91
ANNAMARIA IACUZZI	
<i>semi</i> .....	110
<i>Bibliografia</i> .....	114



Giulio Innocenti - xilografia su legno d'olivo

# spicchi



*Pistoia vista da Canapale*  
1938

Giulio Innocenti, *Pistoia vista da Canapale*, xilografia su legno, 1938  
coll. privata



Giuseppina Carla Romby

## “Una struggente malinconia di affetti e di bellezza”

“L’acuto sentimento della perdita, una struggente malinconia di affetti e di bellezza (bellezza di pascoliana memoria alimentata da un viscerale attaccamento ai luoghi), permea fatalmente l’intera stagione del Novecento artistico pistoiese. Solo nelle opere pittoriche (in assediate e pervicacemente difese oasi) possiamo ritrovare intatti l’atmosfera e i silenzi di vie e piazze, la poesia degli intonaci, il respiro degli orti, la naturalezza organica dei borghi, delle case coloniche” (G. Chelucci, 2007).

Così, in un recente saggio, Gianluca Chelucci ha felicemente tratteggiato il carattere della produzione di autori pistoiesi, variamente impegnati nel panorama artistico cittadino (e non solo) negli anni che hanno visto la nascita e l’affermarsi dell’innovativa esperienza della Scuola artistica pistoiese. Un’esperienza da collocare nel più ampio rinnovamento culturale che ha caratterizzato la provincia italiana di quegli anni (1920-’40) e che a Pistoia, più che altrove, ha visto un gruppo di pittori e scultori uniti da un comune sentire, pure nelle varianti di personali ricerche (G. Damiani, 2000). Da queste ha avuto origine una declinazione locale del linguaggio figurativo incentrato sulla moderna sensibilità del colore e della forma, e quel “carattere poeticamente malinconico ma forte della terra pistoiese” (C. Toti,

2007). E proprio la città e i dintorni erano i soggetti, insieme alle nature morte, a essere intesi come patrimonio comune, campo di sperimentazione domestica, frammenti di realtà depurati da pretesti formali, brani di una natura arcaica degna di Giotto e di Masaccio (G. Damiani, 2000).

Proprio sul comune soggetto ispiratore, costituito dai paesaggi dell’intorno pistoiese, si incentrano le pagine di Siliano Simoncini significativamente intitolate al *Genius loci*. Al di là del variegato intendere del *Genius loci*, è il tentativo di descrivere una sorta di “geografia d’arte” a suggerire letture *altre* di esperienze artistiche per altro note e in certo qual modo collocate (se non immobilizzate) in consolidati ambiti critici.

Così, nell’artistico pellegrinare intorno alla città, si incontrano luoghi e paesi sconosciutissimi e ignoti dove il colore e la luce esaltano geometrie di coltivi e volumi compatti di sobrie abitazioni contadine, altrettante cifre in grado di restituire la peculiarità di luoghi immaginati ancor prima dell’identità concreta del paesaggio.

Nell’esplorazione pittorica alcuni ambiti territoriali risultano non solo più frequentati, ma vedono la compresenza degli stessi artisti che, del resto, non disdegnano di rappresentare anche identici soggetti; Pietro Bugiani, Renzo Agostini, Alfiero Cappellini,

1. G. Chelucci, *Paesaggi del Novecento a Pistoia*, in *Arte del Novecento a Pistoia* a cura di C. Sisi, Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, 2007, pp. 118-121.

2. G. Damiani, *La Scuola artistica pistoiese tra le due guerre*, in «Il tremisse pistoiese», a. XXV, n. 1/2, gennaio- agosto 2000, pp. 21-25.

3. C. Toti, *Dentro la città e fuori le mura: percorsi espositivi di artisti pistoiesi tra le due guerre*, in *Arte del Novecento a Pistoia* a cura di C. Sisi, Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, 2007, pp. 65-97.

4. G. Damiani, 2000, p. 24.

Nella pagina a fronte  
Corrado Zanzotto, Pozzo del  
Leoncino, primi decenni del  
Novecento, coll. privata

Giulio Innocenti, Umberto Mariotti, frequentano sia il territorio della Valdibure – Candeglia – Villa di Baggio che Collegigliato – Sant’Alessio – il Postino; si tratta di un sodalizio artistico della stessa generazione cui si affianca il più giovane Sigfrido Bartolini presente anche in Val d’Ombrone.

Sono Sigfrido Bartolini e Francesco Melani a essere impegnati nella rappresentazione dell’ambiente urbano mentre altri artisti frequentano, in maniera sporadica, la valle del Vinci (Giuseppe Gavazzi) o la piana e i dintorni cittadini più immediati (Alfredo Fabbri, Mario Nannini).

All’esperienza della grafica artistica sono dedicate le pagine di Edoardo Salvi.

Anche le ricerche degli autori impegnati nella grafica d’arte e nell’incisione non riescono a ignorare luoghi e paesi del persistente ambito locale.

Così Luigi Ciani nel 1924 faceva comparire le xilografie *Il mercato di Pistoia* e un *Paese dell’Appennino pistoiese*, quali preziosi distillati da una pittura attraversata da sempre vivaci localismi.

E ancora scorci di città e campagne note (e perciò familiari) sono i soggetti di acquaforti e incisioni di Pietro Bugiani, quasi traduzioni in bianco e nero di luoghi e soggetti della contemporanea esperienza pittorica (come l’acquaforte de *Il mulino della Bure*).

Un contributo significativo all’esplorazione dell’opera grafica di Bugiani, viene suggerito con la raccolta delle 34 incisioni calcografiche che apre a ulteriori possibili identificazioni e accrescimenti.

È ancora l’intento di ricomporre il corpus grafico a sostenere le pagine dedicate all’opera di Valerio Gelli, che traduce nel segno grafico la ricchezza volumetrica dell’opera scultorea.

Tuttavia lo spessore storico della produzione grafica pistoiese viene ancorato alla indimenticata rassegna del Bianco e Nero (1913), felice anticipazione della ricchezza

e dell’identità artistica pistoiese, poi significativamente esplicitata nell’esposizione, due anni più tardi, alle Reali Stanze e infine nella Prima Mostra Provinciale d’Arte del 1928.

È poi l’urgenza di coniugare le variegata esperienze grafiche alla diffusione a stampa, a guidare le pagine che seguono, in cui si intrecciano le vitali polemiche artistiche e letterarie cittadine con l’opera di protagonisti della grafica nelle sue diverse anime e componenti: da Francesco Chiappelli a Marino Marini e Alberto Giuntoli, da Giovanni Michelucci ad Alberto Caligiani, a Sigfrido Bartolini e ad autori come Alberto Volpini, Luigi Mazzei, Renzo Agostini, Enrico Bruni, Francesco Melani, Ermanno Duccheschi, Marcello Lucarelli, Remo Gordigiani, Mirando Iacomelli, per i quali restano ancora zone d’ombra da definire.

Tentano di illuminarle alcune pagine di Annamaria Iacuzzi che indaga sui percorsi di formazione e ricerca di artisti come Valerio Gelli e Lando Landini.

L’autrice utilizza una formula che unisce alla riflessione critica quella del colloquio diretto e dell’intervista. Così gli artisti-protagonisti vengono sospinti a ripercorrere gli anni della formazione, a riconoscere i maestri, a rivivere il quotidiano fatto di incontri, chiacchiere, amicizie e soprattutto di un instancabile desiderio di dipingere, disegnare, modellare la realtà contingente, vicina, domestica e perciò ineffabile.

E se Valerio Gelli utilizza la cifra del quotidiano, Landini sposta l’interesse sugli orizzonti più vasti e sulla pittura internazionale inverata da Matisse, Klee, Morandi e Mondrian, sull’esperienza artistica che attraversa il tempo e non cessa di parlare la lingua della bellezza.

Ma la “conversazione” si arricchisce di altre voci (Mariotti, Melani, Cappellini) e anche di colloqui a distanza con storici e critici d’arte e non dimentica di richiamare l’antico modernissimo di Giotto e di Masaccio.



Corrado Zanzotto, Via Roma, primi decenni del Novecento, coll. privata

Ma al di là del panorama artistico delineato e degli ancora possibili diversi percorsi di lettura, non può sfuggire il diffuso estraniarsi dell'operare artistico, nella pittura come nella grafica e nella scultura, dalle mutazioni della scena cittadina, in cui si andavano realizzando radicali interventi di demolizione di porte e mura, riconfigurazioni

di spazi, costruzioni di abitazioni e fabbriche della *città industriale* così come strade, autostrade e vivai andavano ridisegnando il territorio della piana e l'intorno urbano. E quelle immagini agresti, quelle strade silenziose che rischiano l'oleografia, restano infine, nell'opera degli artisti pistoiesi, "paesaggi dell'anima".



Siliano Simoncini

# Genius Loci

## Nullus locus sine Genio

### Genius Loci. Nullus locus sine Genio

*Per Genio s'intende lo spirito, il nume tutelare del luogo stesso. In epoca latina ciascun luogo, si trattasse di una fonte, un fiume, un bosco, un'altura, aveva una divinità secondaria (rispetto a quelle olimpiche) che lo proteggeva e lo tutelava. Si riconosceva, così, ai luoghi, uno status del tutto analogo a quello degli esseri umani. (Francesco Bevilacqua, *Genius Loci – Il dio dei luoghi perduti*).*

Questa definizione del termine chiarisce molto bene il significato ed è quindi utile alla trattazione che andrò facendo. Importante però è anche un altro concetto: quello del luogo non naturale – quindi le architetture e le città, ma anche la natura antropizzata – anch'esso è, a mio avviso, per estensione del mitico ideale latino, potenzialmente “abitato” da un *Genius Loci*. A riguardo, Christian Norberg Schulz nel 1976 dava alle stampe un testo fondamentale: *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura*, in cui sosteneva “(...) Il libro ripropone il mio concetto dell'architettura come uno strumento atto a fornire all'uomo una 'presa esistenziale' (...)” perché “l'individuo non può raggiungere la presa esistenziale tramite la sola conoscenza scientifica; per far questo egli ha bisogno dei simboli, ossia di opere che 'rappresentino situazioni esistenziali'(...)”. Come si può prendere atto, uno dei massimi teorici del settore si faceva pa-

ladino di siffatta tesi, e anche antesignano – in tempi non sospetti – nel sollecitare i progettisti a farsi carico della necessità, per lui ineludibile, di recuperare in architettura il sacrale rispetto dei luoghi. E questo lo faceva in un momento nel quale si andava perdendo l'identità stessa dei luoghi e nelle città l'indifferenziato proliferava ovunque. E oggi? Bella domanda! Ma potrà essere occasione di discuterne in altro contesto. Ecco un suo pensiero fondamentale: “*Abbiamo bisogno di accostarci alla dimensione esistenziale in termini di luogo. Il luogo rappresenta quella parte di verità che appartiene all'architettura (ed io direi anche al paesaggio antropizzato. Non è ugualmente un'architettura?): esso è la manifestazione concreta dell'abitare dell'uomo, la cui identità dipende dall'appartenenza ai luoghi.* (Christian Norberg Schulz, 1992). Ebbene: *Luogo-Identità-Spirito del luogo*, formano una catena circolare in grado di farci comprendere come l'evoluzione della vita dell'uomo e delle sue idee, dell'ambiente, della trascendenza, sia dipesa e dipenda, essenzialmente dall'equilibrio di questi tre elementi. Al momento che la catena si spezza, la storia lo dimostra, si scatenano dei mutamenti che scompaginano il tutto. Qualcuno addirittura sostiene, e speriamo non a ragione, che oggi l'uomo stia portando il mondo verso il *non-luogo* della fine.

Nella pagina a fronte

Alfiero Cappellini, *Il grande cipresso (Il cipressone)*, 1948. Montecatini Terme, coll. P. Priami

Prima di entrare nel merito devo fare una puntualizzazione: il periodo preso in esame – anni '10-'50 del secolo scorso – inerente alla vita artistica e culturale a Pistoia, può essere ritenuto uno dei più significativi della nostra storia locale, proprio perché la triade cui accennavo “viveva” in perfetta simbiosi. Dopo gli anni '50 gli avvenimenti esterni non consentirono più di concepire l'esistenza e le sovrastrutture socio-culturali come lo era stato fino a quel momento; la necessità di procedere verso lo sviluppo e il benessere portò a nuovi “ordinamenti” che hanno cambiato radicalmente il modo di vivere, la concezione del fare arte e il mondo stesso. Come? Questa è un'altra storia.

### **Essenza del luogo**

Nascere in un *luogo* è come ritrovarsi in un ventre materno più esteso il cui liquido amniotico è costituito dall'ambiente. Così come il feto si alimenta e cresce, sviluppa la sua morfologia perfetta, e attraverso la catena del DNA prefigura il suo temperamento; altrettanto è fondamentale, per la nostra esistenza, vivere quel luogo esterno come una nuova placenta. Il nascituro nel ventre della “Dea” madre – le nostre genitrici non ricoprono il ruolo della *Grande Madre* ancestrale? – recepisce le pulsioni emotive di chi lo contiene, i rumori esterni; sente la circolazione sanguigna e il battito cardiaco, come ispeziona lo spazio, seppure contenuto, in cui sta prendendo vita. A mio avviso, metaforicamente, sta in un *luogo* che ha il suo *Genius Loci*. Addirittura, forse, non è proprio lui lo spirito di quel luogo?

Quest'analogia mi pare importante per sostenere il presupposto iniziale: vivere l'ambiente come placenta esterna. Infatti, è pleonastico dirlo però va ripetuto, ma nascere in un luogo piuttosto che in un altro comporta caratteristiche umane, caratteriali e culturali diverse. Di fatto poi, destini differenti.

A conferma di quest'ultima affermazione

il brano che segue ne è una dimostrazione tangibile: *“L'uomo che risiede in certi luoghi è come è, grazie ai caratteri originari dei luoghi, somiglia ai luoghi stessi, ne assume i caratteri, le sembianze, l'indole. Non siamo molto lontani dalla verità se affermiamo che tra uomini e luoghi vi è una osmosi, se non, in alcuni contesti, una vera e propria simbiosi, che se forzatamente impedita (trasferimenti in massa di popolazioni) può produrre gravi fenomeni di depressione sociale e spaesamento esistenziale”* (Francesco Bevilacqua, 2010).

Venendo al mio contributo posso dire che tratterò proprio delle conseguenze del rapporto fondamentale tra la città di Pistoia, con il suo paesaggio circostante, e gli artisti che vi sono nati oppure l'hanno culturalmente frequentata, contribuendo in parte a favorirne la vocazione all'arte. Il periodo preso in considerazione va dalla fatidica data della mostra del 1913 dedicata al bianco e nero, fino agli anni '50.

Tale rapporto, riguardo a quanto considerato nella premessa, intende “rintracciare” i legami che col *Genius Loci* di Pistoia – *la placenta esterna come luogo identitario* – hanno stabilito gli artisti di quel momento e, in particolare, come le loro esperienze creative siano tali – per qualità e significato – perché sostanzialmente congiunte al “patrimonio genetico” che distingue il nostro territorio dagli altri.

### **Il luogo**

#### **Carattere ambientale. Essenza del luogo naturale**

La pianura del pistoiese un tempo era una distesa di campi coltivati a grano, foraggi, vigne, granturco, panico, rape, alberi da frutto e, intorno alle coloniche dei poderi, gli immancabili orti lavorati per la produzione degli ortaggi, dei legumi... e di tutto quello che serviva per sostenere alimentariamente le famiglie. Coloniche, che con la loro struttura orizzontale apparivano come



Renzo Agostini, *La Bure*, anni '20.  
Montecatini Terme, coll. P. Priami

delle “magiche arche” in cui vi trovava posto l’abitazione, la stalla, il fienile, la colombaia, la porcilaia e davanti – spesso a toma – l’aia lastricata di pietra serena o di mattoni. Tutta una serie di zone funzionali in grado di rendere in parte autonomi chi gelosamente le custodiva perché, comunque, la povertà era un assillo per quegli “umili eroi” a causa dello sfruttamento “storico” messo in atto da parte dei proprietari dei terreni, che imponevano ai contadini il contratto della mezzadria. A riguardo, porto a conoscenza un brano del diario, scritto da Sigfrido Bartolini negli anni '50, che mi sembra attinente a quanto l’artista tenesse a immedesimarsi con i luoghi della campagna pistoiese, per poterne “suggere” l’essenzialità, la vibrante consistenza di un mondo rurale che poi, attraverso la risposta artistica, avrebbe preso

forma e tramandato a futura memoria i valori fondamentali di quella vita.

28/12/1954

(...) Sento il bisogno (parlando del luogo di campagna) di conoscere la gente che lo abita, come questa gente parla, come vive, come sono i bambini, i frutti che produce, il sapore del pane che mangiano. Solo così, piano piano, entro nel cuore del paesaggio, ne vivo la vita, ne conosco i segreti. E così farò per i ritratti, conoscerò la vita dei personaggi che rappresento, gioirò della loro gioia, sentirò la loro tristezza, capirò il sapore dei loro sorrisi.

(Da Sigfrido Bartolini: *Diari*. Inedito).

È vero che si tratta di una riflessione di fronte a un ambiente di campagna tipico del secondo dopoguerra, ma era poi così

diverso da quello che avevano vissuto gli artisti operanti tra gli anni '10 e '40 del Novecento? Non credo! Infatti, la trasformazione radicale di quei luoghi, lo sappiamo, è avvenuto dagli anni '60 di quel secolo. Lo sviluppo industriale allora, fu molto forte nel nostro territorio e con le opportunità di lavoro terziario, l'agricoltura tradizionale – non tanto lentamente – fu abbandonata e così le campagne intorno alla città divennero terreno di conquista per chi volesse costruire una fabbrica o dedicarsi al vivaismo. A tal proposito, per quest'ultimo, quanto segue è indicativo: *“La nascita del vivaismo a Pistoia è fatta coincidere con la creazione del primo vivaio (...) nel 1849 – un piccolo “orto” appena fuori delle mura – (...) e si espande lentamente fino agli inizi della prima guerra mondiale, ma avrà notevole impulso solo nel secondo dopoguerra (anni 1950-1970) così da radicarlo fortemente nella cultura del territorio.* (Sito: [www.vivaistipistoiesi.it](http://www.vivaistipistoiesi.it)).

Altro esempio del nostro territorio, frequentato dagli artisti attivi nel periodo preso in esame, riguarda la zona pedocollinare e quella direttamente collinare: parlo della valle del Vincio a ovest, della Valdibure a nord, del Montalbano a sud. Risalendo il corso del Vincio ci troviamo affiancati da basse colline ricche di vegetazione cedua che, in ogni stagione fa mutare il colore del paesaggio. I pittori apprezzano questa “metamorfosi” naturale, perché consente di identificare la loro personale tavolozza cromatica, secondo la stagione, con quanto scelgono come soggetto da ritrarre. La luce è anche importante perché essendo quella zona collocata a nord ovest, le colline riflettono una luminosità “calda” che nel pomeriggio addirittura s'indora. La Valdibure invece presenta un paesaggio collinare più “maestoso” e se proprio non emergono picchi, comunque l'altezza delle gobbe montuose è ben pronunciata. Ciò caratterizza un paesaggio più incombente e “malinconico”.

Il Montalbano, fascia collinare che si estende da nord-ovest a sud-est della città, ha rilievi più “morbidi” e i terrazzamenti creati nel tempo dai contadini per la coltivazione di vigneti e olivi, danno luogo ad articolazioni strutturali che bene si integrano con le zone a bosco, così da creare quella resa armoniosa che scaturisce proprio dal contrasto. Riscontro visivo che gli artisti amano e per questo ricercano per realizzare i propri dipinti. Non si possono dimenticare poi le zone di Sant'Alessio, Il Postino, Candeglia, il Mascherone, il Villon Puccini, Collegigliato e le Ville Sbertoli, la Torre di Catilina, così come Santomoro oppure, nel quarratino, Buriano e dintorni o il Barba. Tutti luoghi dalle caratteristiche orografiche e insediative, almeno in quei tempi, particolarmente qualificate dal punto di vista estetico, per la presenza di poderi coltivati a “misura” d'uomo e d'ambiente, in maniera tale che lì regnava ancora quel “piccolo mondo antico” prediletto da molti degli artisti pistoiesi. Per gli insediamenti penso alle ville patrizie, alle caratteristiche pievi, alle marginette, alle coloniche, e più in alto, ai molini con il bottaccio e ai piccoli borghi... presenze così influenti nel qualificare i temi dell'arte pistoiese e, soprattutto, le inquadrature privilegiate dai pittori. Oggi, grazie alle loro opere, possiamo “rivivere” un'età mitica che per noi equivale a quella dell'età dell'oro. Ancora Bartolini, nel suo diario, ci suggerisce questa magica identificazione:

6/7/1955

Una casetta del settecento, con una porta con quattro gradini, tinta in verde con i pomi d'ottone, e prima un cortiletto cinto da un alto muro e un portaletto di pietra con l'uscio verde accogliente, e sull'uscio un cane marrone che fiuta e poi fa la cuccia. Cosa volete di più? Io tornerei qua per sempre, in questo paese di fiaba, fra queste casette un po' tristi, fra queste stradette di pietra. (da *Sigfrido Bartolini: Diari. Inedito*)



Alfiero Cappellini, *Paesaggio a Collegliato*, 1937. Montecatini Terme, coll. P. Priami

Anche un altro artista, Alfredo Fabbri, in quello stesso periodo nella località del Barba e precisamente dal 1951 al 1953, teneva un diario/corrispondenza dedicato all'allora fidanzatina e futura consorte Mary Vettori Fabbri. Ecco un passo significativo in relazione a quanto sto argomentando.

Martedì 13 maggio 1952. Nella prateria della Fraschetta io e Zago; – il suo cane – un'aria pulita che mi fa toccare i verdi nuovi dei monti. A tratti un venticello rompe la matassa di insetti. Nei campi i falciatori mitragliano i fieni, ne emana un profumo che sembra di mangiare a morsi come il buon pane. Le colline si oscurano e il sole rosso, abbagliante, fa allungare le ombre che si distendono per fondersi nel buio che le luciole attendono lungo le fosse. Verso l'Abetone, appuntate con spilli invisibili, nubi di un rosa anemico mi ricordano la chiesa del Carmine ove risplendono gli affreschi po-

tenti e meravigliosi di Masaccio. (Da: *Le vite parallele 2* 1951. Inedito).

Il territorio pistoiese è ricco di torrenti che a più riprese, dagli anni '10 ai '50, sono stati frequentati e dipinti dai nostri artisti. Mi riferisco all'Ombrone, alla Bure, alla Brana, al Vincio. Luoghi straordinari in cui lo scorrere delle acque, nel tempo, variavano spesso il "palcoscenico" dei greti, degli argini, della vegetazione... così era possibile assistere a uno spettacolo sempre nuovo e diverso. Quello che alcuni noti pittori pistoiesi hanno celebrato con le loro opere. La presenza dell'Ombrone, in passato consentì la deviazione di parte delle sue acque che furono fatte confluire in città tramite *gore* appositamente realizzate. Infatti, ancora negli anni '50 era possibile vederne scorrere lungo il perimetro interno alle mura e, in alcune parti delle zone corrispondenti alle

quattro porte, utilizzate per alimentare i lavatoi o *bozzoni*, come abitualmente erano chiamati dalle donne che vi andavano a sciacquare il bucato. Ancora un passo dal diario di Bartolini in cui ricorda un momento dell'infanzia:

23-3-1955

(...) dall'alto vedo le donne curve sulla pietra, sento questo odore di sapone; sarà stato di pomeriggio, le mani della mamma, rosa, quasi rosse sui bianchi torciglioni dei lenzuoli, lo sciacquetto del rituffo nell'acqua (...).

(da *Sigfrido Bartolini: Diari. Inedito*).

### **Carattere ambientale. Essenza del luogo artificiale**

E la città? Pistoia in quel periodo, almeno all'interno delle mura e fino al 1940, non presentava la proliferazione edilizia che ora la caratterizza. Se si osserva la planimetria presente nel volume scritto da Giuliano Beneforti e pubblicato nel 1979, *Storia urbanistica di Pistoia 1840-1940*, si può ben riscontrare come dal nucleo storico, contenuto nella prima cerchia delle mura, gli edifici si espandano secondo le quattro direttrici indirizzate verso le corrispondenti porte già dal 1825, mentre i nuovi insediamenti, siano ridotti al minimo da quella data fino al 1940. Le espansioni di fatto, sono essenzialmente presenti fuori della seconda cerchia delle mura e quindi si può constatare che almeno un terzo del territorio urbano era costituito da zone libere e verdi. Una città/campagna dunque, quella che vivevano gli artisti del periodo in esame: con la Piazza d'Armi, i giardini, gli orti a vivaio e più numerosi e ampi gli orti conventuali, oltre allo "sdipinarsi" delle gore e lo scorrere delle loro acque. Della nostra città, questa nota di Ardengo Soffici, scritta quando stava facendo il servizio militare a Pistoia, è rilevante rispetto a quanto dicevo:

Si riposa a Pistoia come tra le braccia di una nobile campagnola. C'è profumo d'erba, di bissi toscani, di nobili segretezze amorose (...) Intorno alla Piazza del Duomo si scende e si sale come nei sogni; a ogni voltata s'incappa in un labirinto, ma si trova sempre l'uscita fiancheggiata d'archi, d'urne di marmo, e di fior di camelie(...) (Ardengo Soffici, 1920).

Inoltre, Pistoia è un quadrilatero ricco di memorie storiche il cui centro però, in quel periodo, era in prevalenza abitato da famiglie benestanti, mentre i quartieri lungo gli assi stradali verso le porte, erano per lo più residenza dei ceti popolari. Una società quindi, che evidenziava scompensi economici, sociali ed esistenziali notevoli e, purtroppo, tale realtà era presente un po' in tutta l'Italia di allora. Comunque, le attività artigianali con le botteghe o i laboratori e gli opifici, costituivano un modello molto importante perché si perpetuavano esperienze lavorative per le quali le capacità tecniche e manuali erano fondamentali. Intagliatori, ebanisti, modellisti, liutai, fabbri, fonditori, decoratori, ceramisti, fornaciai, ramai e costruttori di piatti musicali, vetrai, impagliatori di fiaschi e damigiane, marmisti, sarti, calzolari, corbellai, cestai, bottai, funai, costruttori di carrozze o barrocci e via dicendo. Un universo lavorativo che rappresentava il meglio di quanto le arti applicate, in senso lato e più estensivo, poteva produrre. Anche questo, a mio avviso, contribuisce a determinare lo spirito di un luogo – una parte della sua essenza – perché ne qualifica l'identità e la vocazione.

Le strade e le piazze che conducono e mostrano gli edifici religiosi del XIII e XIV secolo, accompagnano e accolgono chi frettolosamente dia "un'occhiata" mentre va al mercato o a fare compere sulla Sala, e coloro che invece si fanno "magnetizzare" dalle fasce bicrome delle nostre chiese romaniche.



Pietro Bugiani, *La passerella*, 1928.  
Montecatini Terme, coll. P. Priami

Noi pistoiesi, infatti, lo portiamo nel sangue quel contrasto di bianco e di verde: il marmo di Carrara e il serpentino di Prato. Questo rapporto cromatico, a mio avviso, ha “suggestionato”, direttamente o in maniera induttiva, gli artisti e, in conseguenza, ha influito nel caratterizzare gli esiti più pittorici che plastici dei loro dipinti; diciamo della stessa concezione poetico-espressiva. In effetti, la scansione alternata dei materiali, le tarsie geometriche, le losanghe gradonate, gli architravi a bassorilievo, insieme, hanno uno scopo fondamentale: attenuare, se non mimetizzare, la stessa struttura architettonica, ma che esiste e regola l’organicità del tutto. Vivere questi luoghi, da interessato al bello, all’estetica, significa entrare in sintonia con la “superficie”, con il pittoricismo a “macchia” che si riflette nelle opere dipinte dagli artisti della prima metà del Novecento ma, alla stessa maniera delle facciate

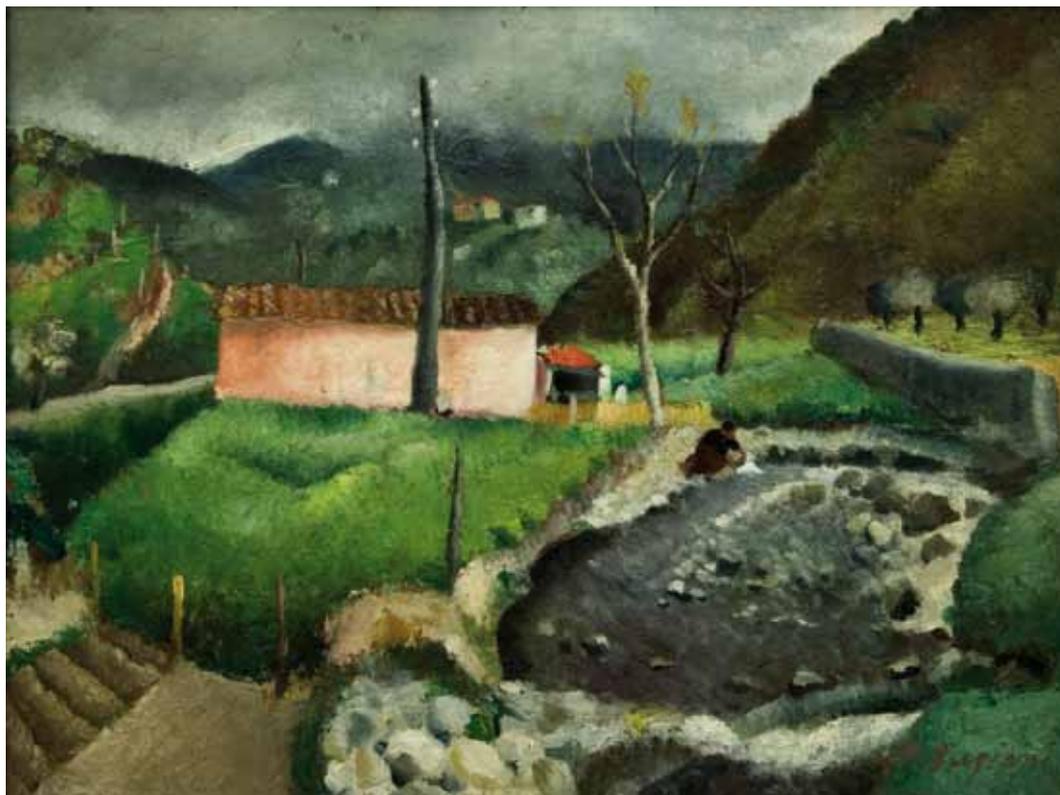
romaniche, di fatto, “riveste” una struttura compositiva che ne regola l’armonia nel suo complesso. Nella seconda metà del Novecento, addirittura, ci saranno artisti che si “confronteranno” direttamente con il tema delle facciate: penso ai quadri *Romanici* di Remo Gordigiani, alle *Finestre* e alle *Visioni* romaniche, oltre alle *Città*, di Aldo Frosini; opere ricche di cromie che giungeranno a fondersi nell’assolutezza del bianco, presente nei *Tondi* dipinti dall’artista negli ultimi anni di vita. Come non posso dimenticare la “razionalità” prospettico-espressiva delle immagini fotografiche dedicate al Battistero, di un artista come Fernando Melani. Percorrendo l’esterno della prima cerchia delle mura, sia procedendo verso nord/est quanto verso nord/ovest, l’incontro con il fregio robbiano di Piazza dell’Ospedale del Ceppo è inevitabile. I bassorilievi/altorilievi dei pannelli con le opere di misericordia e

le formelle e i tondi e i mezzi tondi, in terracotta invetriata, per la loro caratteristica cromatica tipica della bottega dei della Robbia e di quella del suo allievo e poi antagonista, Benedetto Buglioni con il nipote Santi di Michele Buglioni, non potevano che “incantare” le diverse generazioni di artisti, oltre che per l’efficacia dell’iconografia – intenzionalmente realizzata perché “parlasse” al popolo – e la qualità del modellato, di più certo per la loro stupefacente lucentezza cromatica. Anche sotto il segno del colore dunque, si segnala il *Genius Loci* della Pistoia storica. Infatti, come rimanere indifferenti di fronte a tanta “pittura di luce” e a contrasti cromatici tanto saturi? Nel primo caso, si pensi a quella “cristallina” dei dipinti di Beato Angelico derivata dalle maioliche di Luca della Robbia – come ci ricorda Fiamma Domestici nel suo *I Della Robbia a Pistoia* (1995) – e ripresa, negli anni venti del Novecento, dal nostro Pietro Bugiani. Per i contrasti dal colore saturo, le opere di artisti come Giulio Innocenti, prima, e poi quelle di Alfiero Cappellini e dei suoi allievi Aldo Frosini e Mirando Iacomelli, stanno dimostrando sia la derivazione quanto il debito che esse devono (diretto o indiretto, poco importa) all’opera di Santi Buglioni. Entrare in San Bartolomeo in Pantano, in San Giovanni Forcivitas, in Sant’Andrea, e trovarsi di fronte ai pulpiti di Guido da Como, di Fra’ Guglielmo e di Giovanni Pisano anche oggi lascia sbigottiti chiunque abbia a cuore l’arte della scultura. Penso spesso agli artisti pistoiesi che, nel periodo fra gli anni ‘10 e ‘50 del Novecento, hanno posato i loro occhi su quelle immagini e, sicuramente, sono rimasti anch’essi in silenzio e in meditazione di fronte a un immaginario evangelico così magistralmente interpretato. Certo i pittori, ma scultori come Marino Marini, Agenore Fabbri, Corrado Zanzotto, Jorio Vivarelli e Valerio Gelli, quanto avranno ammirato queste opere? Di

sicuro so che Gelli ha, sul cassettono della propria camera, il calco in gesso di una delle sibille del pergamino di Giovanni Pisano e inoltre, ricordo bene come Vivarelli, prima di realizzare il suo *Crocifisso in legno* per la chiesa della Vergine, avesse a lungo studiato e disegnato parti dello stesso monumento in particolare, naturalmente, la figura e il volto del Cristo/uomo sofferente sulla croce. Fra l’altro, nella zona di Groppoli si trova la Pieve di San Michele nella quale è presente il primo dei pulpiti pistoiesi che è del 1180, quello attribuito alla cerchia di Biduino. Ebbene, con Sigfrido Bartolini ci sono stato nei primi anni Cinquanta, quando lui realizzava l’importante serie dei monotipi, e ricordo non soltanto il mio stupore ma soprattutto il suo, nel vedere quei bassorilievi con le figure dal primitivismo “ingenuo” e popolare (a me sembravano simili ai *befanotti* di pastafrolla che facevano nella mia famiglia per la festività dell’Epifania); come ho in mente l’attenzione con cui ammirava la statua del San Michele, anch’essa nella chiesa e di fronte alla quale invece, io rimanevo piuttosto turbato perché nella penombra, per me, si ergeva come un’apparizione sinistra. Azzardo un’ipotesi: Bartolini aveva in quel periodo necessità di rapportarsi con un linguaggio altrettanto “primitivo” e “paesano” come lui stava perseguendo con i suoi monotipi? Forse!

### **La cultura artistica come estensione concettuale del Genius Loci**

La biografia più nuova inerente alla situazione delle Arti Visive nella nostra città, riferita al periodo preso in esame, è veramente ragguardevole. Basti soltanto ricordare i nomi degli studiosi che hanno scritto saggi di notevole rilevanza, per comprendere come quest’ambito sia stato indagato con riscontri sorprendenti: Anna Agostini, Emanuele Bardazzi, Sigfrido Bartolini, Mirella Branca, Roberto Cadonici, Rossella Campana, Gian-



Pietro Bugiani, *Giornata grigia*, 1927.  
Montecatini Terme, coll. P. Priami

luca Chelucci, Chiara d’Afflitto, Annamaria Iacuzzi, Lara Vinca Masini, Cecilia Mazzi, Rosanna Morozzi, Alessandro Parronchi, Susanna Ragionieri, Edoardo Salvi, Carlo Sisi, Chiara Toti, questi i più rappresentativi. Perciò è alla bibliografia in oggetto che rimando e invece, in queste pagine, sinteticamente cercherò di “riassumere” i momenti salienti che hanno caratterizzato e qualificato la cultura artistica pistoiese dagli anni ’10 agli anni ’50 del Novecento e che ritengo congruenti con l’argomento di questo saggio.

In una piccola città di provincia come la nostra, il confronto dialettico, le dispute, i dibattiti, a volte più che accesi, le attività espositive, gli apprezzamenti e le stroncature critiche, la divulgazione delle idee e delle poetiche, avvenivano tra una stretta cerchia di persone: intellettuali, scrittori, poeti, artisti e appassionati cultori, i quali animava-

no la vita culturale del tempo, soprattutto discutendo nei caffè (*Il Globo*), in occasione delle mostre, scrivendo sui giornali, organizzando conferenze e, in particolare, dedicandosi alla pubblicazione di riviste, sulle quali si focalizzavano il dibattito e le contese dei protagonisti della cultura letteraria e artistica locale e nazionale (vedi Edoardo Salvi, 2007 e *Le arti nel “Ferruccio”*, 2004). Come si può constatare, un mondo culturale ristretto, continuamente in conflitto con l’indifferenza dei più e l’insensibilità delle istituzioni. Tutto questo era motivo di riscatto e la tenacia posta dai protagonisti nel portare avanti tale proposito, consentì di far vivere a Pistoia – dal momento della fondazione della *Famiglia Artistica* (1912, promotori: Giovanni Costetti, Renato Fondi e Giovanni Michelucci) fino agli inizi degli anni ’30 – il periodo tra i più floridi nella storia della nostra cultura artistica. Ogni ge-

nerazione identifica in figure carismatiche la propria adesione a scelte culturali e di campo, in senso estensivo. Fa riferimento a quei personaggi che più di altri fungono da guida e da esempio: educano, indicano percorsi culturali e artistici, scrivono e polemizzano. Sono sempre al centro delle vicende e spesso sono quelli che aprono la strada al rinnovamento, ma anche riflettono sulla necessità di riappropriarsi della tradizione. Oppure, danno vita a “scuole” per il fatto di essere degli insegnanti d’arte e raccolgono intorno a sé gli orientamenti delle nuove generazioni di studenti. A Pistoia nei primi anni del Novecento lo furono le persone di Alfredo Melani (1851-1928, architetto e storico dell’arte), Alessandro Chiappelli (1857-1931, filosofo ed erudito), Renato Fondi (1887-1929, poeta, scrittore, critico musicale), Andrea Lippi (1888-1916, scultore, poeta), Mario Nannini (1895-1918, pittore). Negli anni ’20, Giovanni Costetti (1874-1949, pittore, incisore, scrittore), Giovanni Michelucci (1891-1990, architetto, urbanista, incisore), Giulio Innocenti (1897-1968, pittore, incisore, scrittore), Alberto Caligiani (1894-1973, pittore, incisore, scrittore). Negli anni ’30 Piero Bigongiari (1914-1997, poeta e saggista), Danilo Bartoletti (1913-1942, scrittore e critico letterario), Pietro Bugiani (1905-1992, pittore, incisore), Alfiero Cappellini (1905-1969, pittore). Mentre negli anni ’40 e ’50, come insegnanti della Scuola d’Arte – dopo la riapertura avvenuta nel 1945 – a Bugiani e Cappellini si aggiungono Umberto Mariotti (1905-1971, pittore) e Corrado Zanzotto (1903-1980, pittore, scultore). Per lo sviluppo di un altro filone dell’arte, quella affigurale e riferimento per le generazioni nate nella seconda metà degli anni ’30 e dei ’40 non va dimenticato, a partire dalla metà degli anni ’50, l’apporto di Fernando Melani (1907-1985, pittore, sperimentatore, teorico dell’arte).

Ebbene, un elenco ristretto che si basa su valutazioni scaturite dalla lettura dei testi della bibliografia cui facevo riferimento e, ovviamente, da scelte personali attinenti a quanto vado sostenendo in merito all’argomento del presente scritto.

Per me queste persone, a titolo diverso e contributi di entità non certo dello stesso spessore, sono quelli che hanno interpretato al meglio *l’estensione concettuale del Genius Loci* a Pistoia. In quel periodo della prima metà del Novecento, sono stati in grado di far acquisire una “fisionomia” all’arte e alla cultura della nostra città, togliendola dall’isolamento e più, reclamando potenzialità espressive autoctone per un territorio che iniziava a partecipare agli eventi nazionali e internazionali del momento, portando un proprio specifico e valido contributo. Quello scaturito, appunto, dalla temperie culturale del *luogo*, dai frutti che erano germinati dall’intelligenza, dall’impegno, dalla tenacia, di uomini nati per “proteggere” il destino dell’arte e delle muse.

### **I sentieri dell’arte. Artisti delle generazioni 1890-1930**

Ai primi del Novecento gli artisti di allora, fatta eccezione per Mario Nannini, nella sua seconda fase stilistica originale interprete del futurismo, “*avendo definitivamente rotto con l’accademismo di derivazione – quello dei pistoiesi Giuseppe Ciaranfi (1838-1902) e di Demostene Macciò (1824-1910)*” (Carlo Sisi, 1997) erano orientati a seguire e rinnovare le orme della tradizione non accademica, appunto, attraverso il recupero delle esperienze pittoriche riferibili al post-impressionismo – al post-macchiaiolismo – al simbolismo – allo spiritualismo – al primitivismo – all’espressionismo, per poi condividere la lezione soffociana del “*Ritorno all’ordine*” e del localismo di *Strapaese*; come, in alternativa e su altri fronti, scegliere di rigenerare gli stilemi del linguaggio espres-

sionista – più mediterraneo che nordico – tenendo presente la visione paesaggistica indagata a suo tempo dagli stessi macchiaioli. Perché dico questo? Perché ognuno di loro, anche se in maniera diversa, trovava la propria corrispondenza, concettuale e pittorica, nel rapportarsi direttamente con la natura e quindi i luoghi scelti per dipingere un soggetto erano fondamentali. Quelli del territorio pistoiese corrispondevano, per le caratteristiche citate, alla loro vocazione estetica, al temperamento, all'educazione artistica ricevuta e perseguita; per farla breve, dal “vivere” quella temperie culturale e ambientale che nella città, era accolta e partecipata da chi fosse interessato alle arti. Il connubio dunque, tra l'essenza dei luoghi e il frutto dell'intelligenza umana, formati in quell'habitat, costituisce il segno inequivocabile dell'identità; quella espressa nelle opere degli artisti e destinate a rispecchiare non solo la “fisionomia” dell'ambiente ma, soprattutto, a registrarne la persistenza dei valori che l'hanno determinata per trasmetterla, come patrimonio genetico, alle generazioni future.

A proposito della scelta dei luoghi se è vero che circostanze logistiche e predilezioni occasionali hanno la loro importanza, è altrettanto vero però che tenendo presenti i presupposti messi in evidenza fino a qui, un luogo da dipingere s'identifica pure con il desiderio di interpretare una parte di mondo al quale l'artista si sente legato istintivamente se non addirittura partecipe, in maniera “poetica” o “ideologica” con quanto visivamente lo coinvolge. Tale corrispondenza, ne sono convinto, nasce proprio dall'imprintig che il *Genius Loci* nel suo specifico e nella sua estensione – com'è stato detto – ha trasmesso al proprio interlocutore.

**La Bure. Candeglia. Valdibure. Bussotto. Villa di Baggio**

Le caratteristiche morfologiche di questi



Corrado Zanzotto, *La madre*, 1933, bronzo. Pistoia, coll. M. Lucarelli

luoghi, le coltivazioni, le tipologie delle abitazioni (civili, coloniche e produttive), oltre alla natura del bosco, hanno attratto diversi artisti legati essenzialmente dalla condivisione di scelte di poetica espressiva, oppure da amicizia. Parlo in primis di Pietro Bugiani e dopo Renzo Agostini, Alberto Caligiani, Sigfrido Bartolini nonché, in maniera saltuaria, Giulio Pierucci, Giulio Innocenti, Umberto Mariotti, e raramente Alfiero Cappellini.

**Pietro Bugiani** è stato il vero “cantore” di quelle zone. In periodi diversi, ne ha espressa la profonda umoralità stagionale – penso a *La casa rossa* del 1924, *La chiesa di Candeglia* del 1925 e *Giornata grigia* del 1927 – oppure ne ha restituita la luce pacata di quella “eterna” limpidezza che dalle pale di Beato Angelico è giunta direttamente a inondare opere del 1928 come *La Bure* e *La passerella*, entrambe degli anni d'oro della sua pittura. Composizioni impeccabili in cui il rapporto tra le parti e l'insieme, è sì frutto di alta sapienza formale ma, soprattutto, di quell'armonia che può nascere sol-

Pietro Bugiani, *La Bure*, 1928.  
Montecatini Terme, coll. P. Priami



tanto se l'artista è in grado di trascendere la realtà per elevarla alla misura dell'ordine, "innocente" e assoluto, che travalica ogni rappresentazione del presente e si colloca al di fuori del tempo. Esempi così mirabili, Bugiani non li ripeterà più. Negli anni '30 e seguenti continuerà a mantenersi fedele al *Genius Loci* di quelle parti e le opere che lui dipingerà saranno sempre più atmosferiche per cui la forma, dissolta in suggestioni liriche, perderà la consistenza dei quadri precedenti per acquistare quella compostezza organica, peculiare dell'impressione motivata, che di più sollecita le corde dei sentimenti. Anche **Renzo Agostini**, negli anni '20, offre della Bure una realtà altrettanto simbolica e al contempo radicata nella storia artistica della tradizione del paesaggismo più qualificato: penso a Corot. Ma il fatto sorprendente è che lui, pur lavoran-

do fianco a fianco con Bugiani – addirittura dipingendo gli stessi soggetti – (vedi la chiesa di Candeglia), dà una versione altra del soggetto. Infatti, il quadro *La Bure*, di quegli stessi anni, si sviluppa secondo un articolato criterio compositivo volto a suggerire il meandro del fiume, come a scandire una centralità prospettica che è tipica del suo linguaggio e non di quello di Bugiani. Peculiari poi, sono le morbidezze dei toni cromatici e lo sfumarsi dei passaggi chiaroscurali. Agostini dunque, da vero maestro, dipinge, con rara eleganza pittorica, luoghi destinati alla vita e al succedersi degli eventi. **Alberto Caligiani** nel 1925, sempre in quelle zone, dipinge l'opera *Bottaccio*. Infatti, lungo l'alto percorso della Bure, diversi erano i mulini presenti e quei bacini di raccolta dell'acqua per attivarli, sono stati elementi caratteristici e propri di quel pa-



A sinistra  
Alfiero Cappellini, *Colonica bianca*,  
1925-'26. Montecatini Terme,  
coll. P. Priami



A destra  
Pietro Bugiani, *La casa rossa*, 1924.  
Montecatini Terme, coll. P. Priami

esaggio e per questo, parte dell'essenza del luogo. Caligiani dipinge i caseggiati che si rispecchiano come una massa orizzontale compatta e sapientemente li raccorda con andamenti diagonali. L'insieme è il tipico esempio di un'arte che guarda al passato e, al contempo, ne prefigura una visione del tutto nuova. Anche per la soluzione tecnica, che ricorda l'affresco, il riferimento a ritroso da Rosai a Masaccio, almeno per me, non è poi tanto sbagliato. Nel 1927, il pittore pratese **Giulio Pierucci**, amico degli artisti pistoiesi, dipinge anche lui in quell'arcadia di Bugiani e, con *Strada di Bussotto*, dà una versione "materica" e solenne, direi concretamente "umanizzata" di quel paesaggio, esaltandone la struggente espressività malinconica che anch'io, nei primi anni '50, andandovi a dipingere con Bugiani e Bartolini percepivo, e che poco si confaceva alla mia natura. Un'altra peculiarità protetta dallo stesso *Genius Loci* e recepita da un artista nato altrove. **Sigfrido Bartolini**, legato da profondo affetto a Pietro Bugiani ne seguirà l'insegnamento e anche lui, agli inizi del suo apprendistato pittorico, non farà a meno di glorificare quel "tempio" della natura tanto caro al suo maestro. Con il monotipo *Il pastore* del 1953, Bartolini presenta una quinta scenica sul cui fondo compare la chiesa di Valdibure. Il guardiano del gregge dorme,

la pecora è addormentata e perfino la natura sembra riposare. Lo stile fresco e compendiario del linguaggio pittorico – consentito dalla particolare tecnica – sembra voglia fissare quel momento incantato e preservarlo per sempre. L'omaggio a Bugiani è sottinteso. **Umberto Mariotti**, negli anni '30 dipinge la Bure nel punto in cui una briglia, abbastanza alta, dà luogo a una cascata che "scroscia" in un piccolo laghetto. La composizione è sicuramente scenografica e ricca d'inviti percettivi: lo stradello in primo piano, il riflesso nello specchio d'acqua, le scene laterali, per finire nel minuscolo cipresso che, in lontananza, funge da catalizzatore ottico. La pittura si distingue da quella degli altri artisti per la pennellata che costruisce la forma, di cezanniana memoria. **Giulio Innocenti** durante gli anni '50, dipinge una serie di opere sul tema del fiume e il riferimento alla Bure è certamente da mettere in conto. Infatti, *Cascatella*, quadro di quel periodo, oltre a enunciare la versatilità linguistica dello stile, rende evidente come l'artista abbia preso spunto dal luogo per creare un immaginario del tutto fantastico; pittoricamente vibrante di "tocchi" luminescenti che sono capaci di trasformare la visione in un mitico eden. L'arte ha il potere di interpretare, attraverso il sogno, anche la metamorfosi dei luoghi.

In senso orario

Pietro Bugiani, *La chiesa di Candeglia*, 1925. Pistoia, coll. R. Turchi

Sigfrido Bartolini, *Il pastore*, 1953. Pistoia, coll. Centro Studi Sigfrido Bartolini

Giulio Pierucci, *Strada di Bussotto*, 1927. Pistoia, coll. M. Lucarelli

Alberto Caligiani, *Il bottaccio*, 1925. Montecatini Terme, coll. P. Priami



**Alfiero Cappellini** nella sua giovinezza, coinvolto dall'affetto che lo lega agli amici Bugiani e Agostini, segue i compagni d'avventura e anche lui dipinge a ridosso dei monti, in quei luoghi che diventeranno il "regno" espressivo di Bugiani. Con *Colonia bianca* del 1925-1926 egli offre un saggio delle proprie capacità pittoriche realizzando un'opera assai vicina, come linguaggio, a quelle dell'amico, ma articolata e dinamica nella composizione quanto plumbea nel colore. Aspetti visivi questi in grado di evidenziare una forte espressività, che a breve avrebbe distinto nettamente il suo stile e quindi la scelta dei luoghi dove dipingere.

#### **Colleggliato. Sant'Alessio. Il Postino**

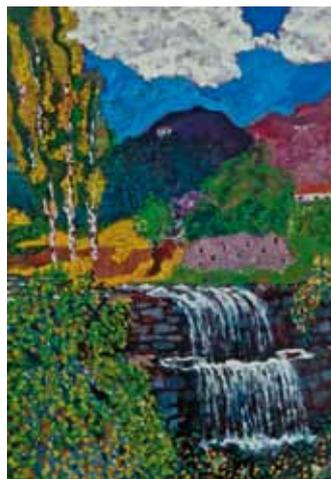
Questi luoghi di pianura e pedecollinari,

assai prossimi alla città, sono stati assiduamente frequentati dagli artisti proprio per la loro posizione geografica e perché, allora, presentavano caratteristiche estetiche capaci di suggestionare chi era disposto a risolvere i problemi compositivi senza "chiusure": monti troppo vicini o cieli sull'orizzonte basso, come abbiamo visto per la resa pittorica dei luoghi presi in esame in precedenza, e quindi adatte a soluzioni "distese" o stratificate. In questo caso il riferimento va soprattutto a un artista come Alfiero Cappellini e a seguire, Renzo Agostini, Umberto Mariotti, Pietro Bugiani, Sigfrido Bartolini e Marcello Lucarelli.

Nel 1937 **Alfiero Cappellini** realizza, con *Paesaggio a Colleggliato*, l'opera chiave che lo porrà come antagonista positivo rispetto



A sinistra  
Umberto Mariotti, *La Bure*, anni '30.  
Montecatini Terme, coll. P. Priami



A destra  
Giulio Innocenti, *Cascatella*, anni '50.  
Montecatini Terme, coll. P. Priami

alle scelte di poetica intraprese da Bugiani, al punto che dalla seconda metà degli anni '40 – quando entrambi saranno tra gli artefici della riapertura della Scuola d'Arte – si verranno a creare ben distinte “scuole” nel segno del loro nome, e almeno due delle nuove generazioni (i nati negli anni '30 e nei '40) daranno luogo, metaforicamente parlando, a un confronto serrato senza esclusione di colpi. Il magistrale dipinto di Cappellini è una multiforme e complessa “macchina” di elementi formali, cromatici, stilistici e organizzativi, in piena sintonia tra di loro e capaci di riassumere l'evoluzione rappresentativa del paesaggio storico in tutti i sensi. Di fatto l'artista si riappropria della visione classica di un Poussin e la coniuga con l'immediatezza di un Corot; come non dimentica i macchiaioli toscani e la superba lezione simbolico/espressiva di Giorgione. Un coacervo di citazioni? No senz'altro! Piuttosto un esempio di maturità pittorica in cui equilibrio e dissonanza convivono rendendo l'insieme carico di energia potenziale che Cappellini, nel seguito degli anni, renderà più che mai evidente nelle sue opere. Con *Il grande cipresso* del 1948 l'artista replica tale precaria e dinamica compostezza (l'armonia del contrasto: in questo caso la struttura orizzontale/verticale della compo-

sizione) e realizza una sorta di “monumento” alla toscanità. Anche **Renzo Agostini** ha lasciato testimonianze pittoriche di queste zone e *Paesaggio* (1925-1927) ne manifesta la piena autonomia. La tavolozza chiara e luminosa, priva di forti contrasti, dà luogo a una visione serena e direi “felice” della realtà campagnola. La colonica rossa è, infatti, una sorta di emblema che diventerà un riferimento canonico per molti pittori delle generazioni successive. **Umberto Mariotti** dipinge negli stessi luoghi l'opera *Sant'Alessio*, riferibile agli anni '30. Si tratta di un paesaggio in cui sono presenti due contadini che potano le viti; quindi la stagione è il tardo autunno o addirittura l'inverno. L'artista con fare pittoricamente fluido, esemplifica al meglio il momento e realizza un dipinto “contemplativo” in cui tutto è volto a descrivere i “fatti” per beneficiare degli esiti estetici. **Pietro Bugiani** negli anni '50, con l'opera *Il Postino*, offre un segno tangibile della sua versatilità pittorica. Il formato rettangolare, lungo e stretto, ben si adatta alla visione estesa del taglio visivo e la composizione equilibrata – a sinistra il pagliaio, a destra il cumulo di fieno e la grande nube, il cielo e la terra separati da un orizzonte posto nella metà dell'altezza – fornisce il tipico esempio di una rappresentazione or-

In alto

A sinistra  
Sigfrido Bartolini, *Paese*, 1948.  
Pistoia, coll. B. Geri



A destra  
Umberto Mariotti, *Sant'Alessio*, anni '30. Pistoia, coll. M. Lucarelli



In basso

A sinistra  
Renzo Agostini, *Paesaggio (La casa rossa)*, 1925-'27. Montecatini Terme, coll. P. Priami



A destra  
Pietro Bugiani, *Il Postino*, anni '50. Montecatini Terme, coll. R. Soldani



ganica, che rivela tutta la sapienza pittorica dell'artista. **Giulio Innocenti**, sempre negli anni '50, realizza il quadro *Il postino*. Questa volta però non si tratta del luogo fisico, ma dello spazio – a suo tempo un'aia – messo a disposizione per gli avventori dai proprietari della trattoria e generi alimentari, che si trovava in quella zona. Gli amici artisti vi andavano dopo aver dipinto e, una volta fatto merenda, di solito il gruppo non mancava di mettersi a giocare a carte. Innocenti, con la sua vena ironica e popolaresca, fissa questo momento conviviale e felice, ritraendo i compagni. In primo piano, con la camicia verde, si riconosce Alfiero Cappellini. **Marcello Lucarelli** nel 1944, dipinge il quadro *Sant'Alessio*, e della località realizza una versione sommaria ripresa all'ora del tramonto. La resa è di una cupa landa

in cui l'approssimarsi del crepuscolo sembra aver cancellato ogni dettaglio. In realtà però, lo stile di Lucarelli "asciutto" e sintetico, già qui si prefigura. **Sigfrido Bartolini**, giovane studente della scuola d'arte, prima di scegliere la poetica bugianiana, è attratto dalla forte personalità di Cappellini e nel 1948 – da sedicenne! – dipinge con *Paese* un'opera assai vicina al cromatismo e alla sintesi formale tipici dei quadri di Alfiero, ma l'ingenuità rappresentativa già lascia intravedere come l'artista, di lì a poco, con la serie di monotypi dipinti dal 1948 al 1955, intraprenderà definitivamente un linguaggio espressivo autonomo che lo allontanerà da quello di Cappellini.

### Ombrone

Durante il Novecento, generazioni di artisti



Giulio Innocenti, *Il Postino*, anni '50.  
Montecatini Terme, coll. P. Priami

hanno dipinto il torrente e le zone circostanti. Il corso d'acqua è, per eccellenza, un richiamo ancestrale e fin da quando ragazzi vi si fa il bagno, la memoria rimane saldamente legata alla gioia dei momenti vissuti spensieratamente. Inoltre, ancora nei primi anni '50, quando andavo a dipingere da quelle parti con Sigfrido Bartolini, era possibile transitare sull'argine in bicicletta e accedere comodamente ovunque si volesse. Quel luogo però, era attrazione per gli artisti anche perché presentava sia lo stato naturale "selvatico" quanto quello artificiale, realizzato nel tempo dall'uomo per regolare le influenze dei flussi stagionali, o per utilizzarne le acque necessarie alle coltivazioni. Inoltre, era un mondo ricco di vita poiché vi passavano le greggi e, in particolare, vi lavoravano costantemente i renaioli oppure i contadini che nel greto vi avevano ricavato dei piccoli orti. Anche in questo caso la rispondenza con il *Genius Loci* è stata celebra-

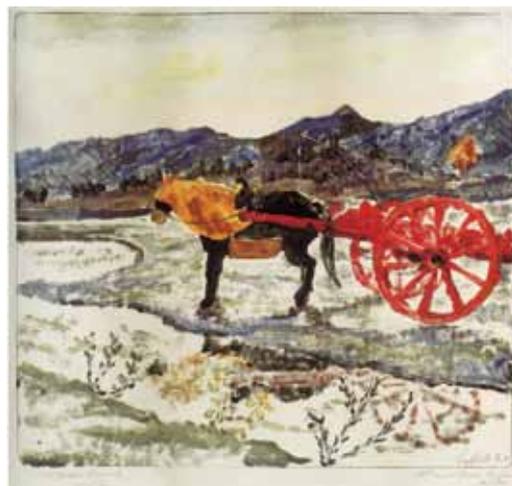
ta da artisti la cui indole si riconosceva in quello spirito atavico di cui parlavo: Alfiero Cappellini, Mirando Iacomelli, Sigfrido Bartolini e Remo Gordigiani. Di **Alfiero Cappellini**, la scelta non poteva che cadere su un quadro dedicato a chi vagliava la sabbia ovvero, *Renaioli sull'Ombrone* degli anni '50. L'andamento longitudinale della composizione suggerisce i ritmi lenti del lavoro, e altrettanto, il paesaggio collinare scandisce le stesse cadenze grazie alla definizione delle zone antropizzate e del bosco, che l'artista con capacità esemplificativa efficacissima, ha rappresentato nella loro totalità. Un'opera emblematica che ha fissato per sempre l'essenza di quel luogo. Negli stessi anni **Mirando Iacomelli** – allievo di Cappellini, che abitualmente portava a dipingere sull'Ombrone i propri studenti della Scuola d'Arte – dipinge lo stesso letto del fiume con gli argini ai lati (analogamente al quadro del suo maestro) e, seppure influenzato dallo stile

In senso orario

Mirando Iacomelli, *Ombrone*, fine anni '40. Pistoia, coll. R. Soldani

Sigfrido Bartolini, *Ombrone d'inverno*, 1954. Pistoia, coll. coll. Centro Studi Sigfrido Bartolini

Marcello Lucarelli, *Sant'Alessio*, 1944. Pistoia, coll. M. Lucarelli

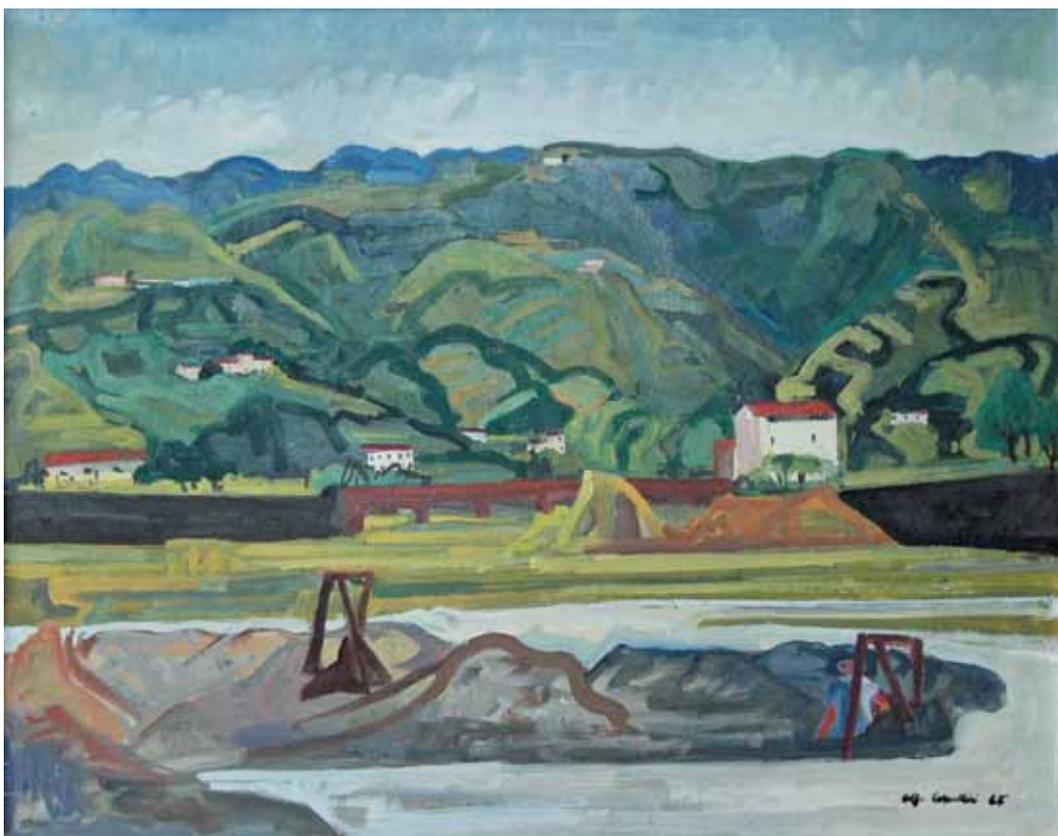


del suo insegnante, con *Ombrone* della fine degli anni '40, l'artista rivela già le proprie capacità pittoriche quanto la sua personalità "tormentata". Infatti, l'opera è tutto un pulsare di tonalità energiche e non c'è uno spazio che trovi la quiete. Qualche anno dopo, nel 1954, **Sigfrido Bartolini** esegue da un disegno il monotipo *Nell'Ombrone d'inverno*. L'opera presenta il tipico barroccio rosso trainato dal cavallo che i renaioli usavano per trasportare la sabbia del fiume. Bartolini, con pennellate rapide e facendo ricorso all'utilizzo di molte parti non dipinte, che mostrano il bianco della carta, riesce a restituire efficacemente la sensazione del freddo stagionale e i riflessi sull'acqua. Per lui, l'arte "racconta". Negli anni '50 soprattutto, ma anche per il resto della sua attività artistica, Bartolini ha veramente amato il fiume e nel 1953, fra le tante opere realizzate sul posto, offre un esempio pregevole. In effetti, *Ombrone*, è un'opera in cui già si percepisce la svolta del suo stile, e nel quale tangibile è l'iniziale interpretazione/testimonianza di un mondo che già allora lui sentiva predisposto al cambiamento radicale e così rende omaggio a quel luogo con un dipinto cromaticamente sereno e solare. **Remo Gordigiani** nel 1956, predilige la parte più alta del corso dell'Ombrone; non vicino a Pontelungo o a San Biagio, ma verso Gello. *Le chiuse sull'Ombrone di sera a Gello*, è un quadro compositivamente complesso e seppure influenzato dallo stile di Cappellini, evidenzia tutta la versatilità pittorica e la bravura

tecnica di un artista che saprà dare molto all'arte negli anni successivi, intraprendendo con personalità la strada della sperimentazione. Le chiuse e l'ora del tramonto sono resi con tonalità complementari in cui predominano il viola e l'azzurro che si relazionano al giallo del riflesso sull'acqua e agli aranciati del primo piano. Quindi l'armonia cromatica è impeccabile e lo scorcio compositivo, con una semicurva, invita a una distanza più psicologica che reale, poiché il tutto è matissianamente disteso su un unico piano. Un'ottima lezione di pittura.

### La valle del Vincio

Questa zona, per ragioni logistiche, è stata molto rappresentata da **Giuseppe Gavazzi** il quale fin dai tempi della sua frequenza alla



Alfiero Cappellini, *Renaoli sull'Ombrone*, anni '50. Pistoia, coll. M. Lucarelli

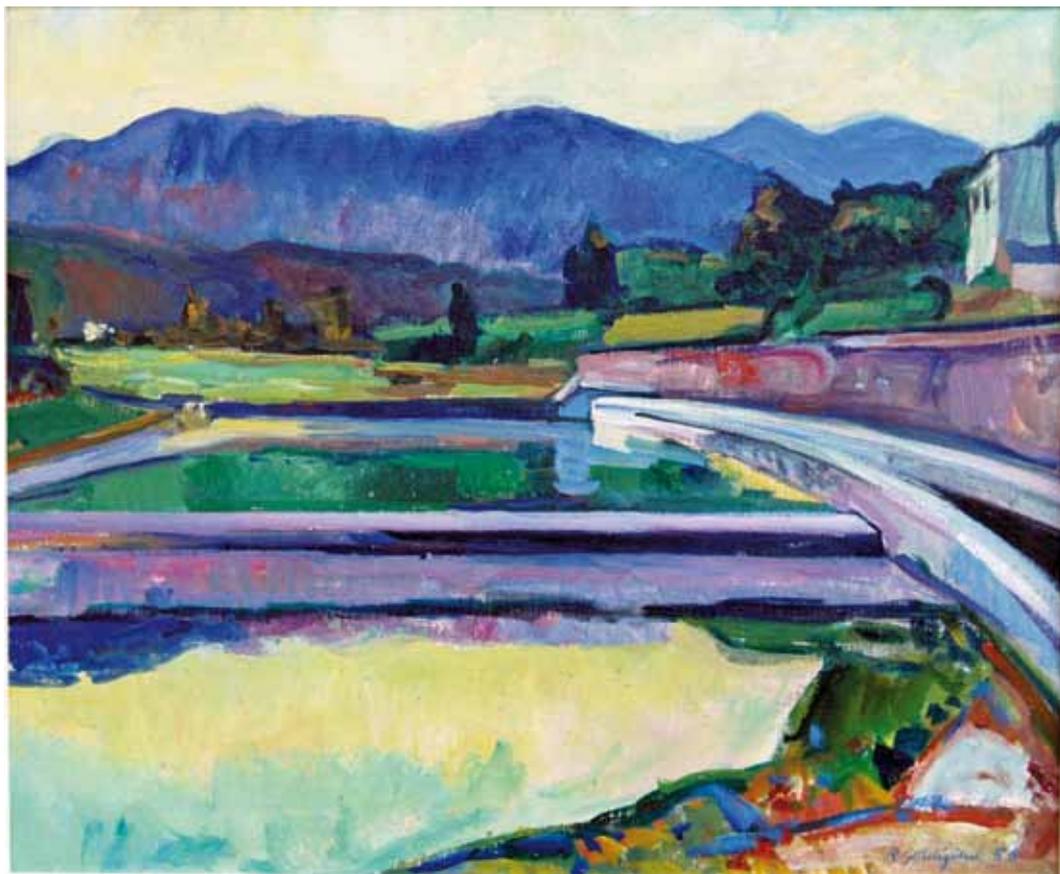
Scuola d'Arte – dove è stato allievo di Alfiero Cappellini – ha dipinto, nei primi anni '50, molti scorci di quella località così bella e luminosa. Infatti, il torrente scorre nel mezzo di una larga conca mentre ai lati le colline, a quel tempo, nella loro parte bassa abitata e coltivata dai contadini, davano luogo a un paesaggio che si presentava in totale armonia di colori e di forme. Gavazzi quindi, ha assimilato il dono messogli a disposizione dal *Genius Loci* di quel mondo e ne ha celebrata con sapienza pittorica la singolare autenticità. L'esempio più rappresentativo è l'opera *La valle del Vincio* del 1957 in cui la zona è restituita con dovizia di particolari e un tessuto pittorico di natura tonale che già evidenziano le sue potenzialità tecniche ed espressive le quali, più avanti nel tempo, si mostreranno non più con la pittura, ma con la scultura dipinta. Non da meno sono *Villa*

*Feri o Villa di Pieve a Celle* del 1956 e *Renaoli nel Vincio* del 1957-1958. Il primo quadro mostra la vista delle colline verso nord e la groppa, tappezzata di campi, oliveti, balze, stradette e boschi, focalizza il bianco della villa nobiliare con gli annessi agricoli. Un albero in primo piano è come mimetizzato nella verde armonia dell'insieme. Ancora, Arte come testimonianza. Anche i *Renaoli nel Vincio*, sono la prova di “un tempo che fu”, di una vita scandita a diretto contatto con la natura e così, gli uomini, l'animale, il greto, le case, i monti, sono un amalgama di pastosità pittorica che Gavazzi fonde in un tutto concepito come una sorta di reperto fossile.

#### **La piana e dintorni**

Rispetto a questo tema un dipinto di **Alberto Caligiani**, *Paesaggio (La piana pistoiese*

Remo Gordigiani, *Le chiuse sull'Ombrone di sera a Gello*, 1956.  
Pistoia, coll. M. Lucarelli



da San Quirico) del 1950 circa, rende molto bene l'idea di com'era in quel tempo il territorio e come in lontananza, le confinanti città di Prato e di Firenze non fossero ancora quasi unite in un'unica estensione metropolitana, come si può vedere oggi dallo stesso punto di vista. Caligiani è attratto dalla linea indistinguibile dell'orizzonte che si "rivela" in tutta la sua infinitezza e la restituisce pittoricamente a tal punto, che chi osservi l'opera, s'immedesima alla perfezione nel verso "e il naufragar m'è dolce in questo mare" di leopardiana memoria. Altra pianura, ma da un punto meno elevato, la dipinge **Alfredo Fabbri** negli stessi anni nel suo paese di adozione, il Barba. Il dipinto *Paese* del 1955 rende evidente la particolarità dello stile dell'artista che con il suo rappresen-

tare "ingenuamente" quanto vede, riesce a descrivere una realtà altra, infantile e fiabesca, in grado di magnetizzare l'interesse di chi desidera "visitarla". Altrettanto e simile sentimento, lo induce l'opera *Paesaggio (il Barba)* del 1957. In effetti, il dettaglio del manipolo di case con la presenza di tre personaggi – un semplice passante, un uomo con due secchi per l'acqua, un contadino con lo strumento da lavoro – concertano un vero e proprio racconto per immagini che sembra "narrare" come possa essere rappresentata la felicità vissuta in un luogo. **Alfiero Cappellini**, nel 1956, con *Veduta della piana da San Baronto*, dipinge, da quel punto di vista, parte dei colli e della piana verso nord. In questo periodo l'artista ha ulteriormente evoluto il suo stile persona-



In senso orario

Giuseppe Gavazzi, *Renaioli nel Vinci*, 1957-'58. Pistoia, propr. dell'Autore

Alberto Caligiani, *Paesaggio (La piana da San Quirico)*, 1950 ca. Pistoia, coll. M. Lucarelli

Giuseppe Gavazzi, *La valle del Vinci*, 1957. Pistoia, propr. dell'Autore

Giuseppe Gavazzi, *Villa Feri o villa Pieve a Celle*, 1956. Pistoia, propr. dell'Autore



lissimo e la pennellata, diventata ancor più nervosa e scattante, “disegna” gli attributi della natura ritratta in maniera impeccabile e pur utilizzando un cromatismo saturo ovunque, riesce con maestria pittorica a descrivere ogni dettaglio. Un quadro tra i più significativi di questo periodo perché l'artista è riuscito nell'intento di costruire un “congegno” espressivo che funziona in ogni sua parte, e non soltanto esteticamente: penso all'eredità storica, riferibile all'arte del paesaggio. Per i dintorni della piana, un'opera rappresentativa è quella di **Mario Nannini** dipinta negli anni '10, *Pagliai con galline*, probabilmente una vista dipinta nei pressi della casa dell'artista nel paese di Buriano. Anche in questo caso il mondo rurale è reso tramite un linguaggio pittorico semplice ed essenziale, le poche tonalità cromatiche dell'ambiente paesaggistico consento-

no di far risaltare quello delle galline che, abbastanza numerose, suggeriscono, come in un effetto stroboscopico, la sensazione del loro becchettare il terreno. Un mondo, quello interpretato da Nannini, che molto interesserà artisti delle generazioni successive come abbiamo potuto constatare dalla ricognizione dei diversi *sentieri dell'arte* fin qui presi in considerazione.

### Città

All'interno delle nostre mura, in periodi diversi, gli artisti hanno trovato il loro *Genius Loci*; addirittura, negli ultimi decenni del loro impegno artistico, l'unica fonte d'ispirazione, come Egle Marini e Aldo Frosini. Attratti da scorci storici o da semplici svincoli stradali con piazza; oppure, come Sigfrido Bartolini più interessato a ritrarre la vita che si svolgeva nel suo rione – Porta

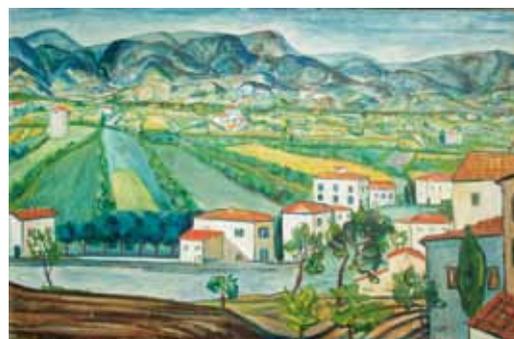
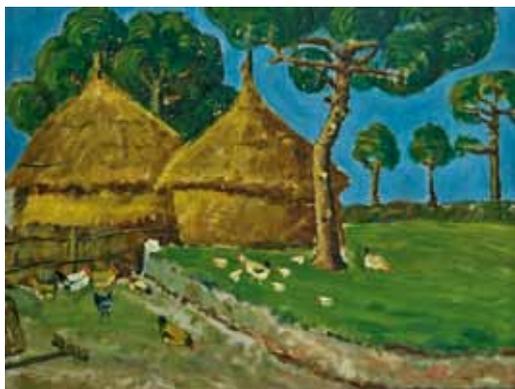
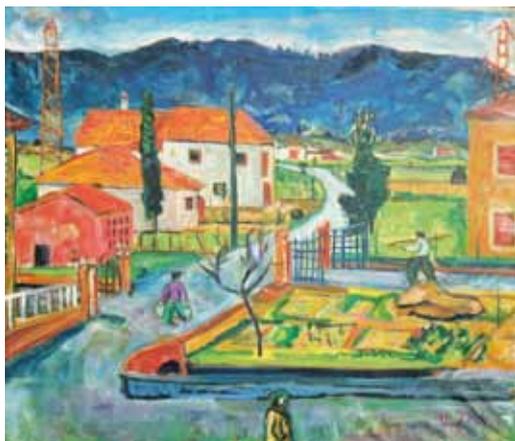
In senso orario

Alfredo Fabbri, *Paesaggio (Il Barba)*,  
1957. Pistoia, coll. M. Vettori Fabbri

Alfiero Cappellini, *Veduta della piana  
da San Baronto*, 1956. Pistoia,  
coll. R. Soldani

Alfredo Fabbri, *Paese*, 1955. Pistoia,  
coll. M. Vettori Fabbri

Mario Nannini, *Pagliai con galline*,  
anni '10. Montecatini Terme,  
coll. P. Priami



Carratica – o Francesco Melani identificatosi con il proprio luogo di lavoro, le Officine San Giorgio, comunque e dovunque, ognuno di loro ha tradotto in un immaginario narrativo la visione del proprio amore per la città. **Egle Marini**, per esempio, da una delle finestre della sua abitazione posta in Piazzetta San Pietro, ritrae lo scorcio della viuzza di *Via Corilla* (1929), parallela alla chiesa di San Pier Maggiore. Inoltre, è visibile una parte del giardino di famiglia, mentre sulla destra in alto si può riconoscere cuspidate e campanile della Santissima Annunziata. Il quadro, realizzato alla luce dell'alba, è un esempio notevole di pittoricismo luministico e rivela le non comuni capacità espressive dell'artista. In effetti, le sfumature, i viraggi cromatici, l'oscurità del

giardino, concorrono a restituire il “sentimento” della città che si sveglia, in un raro esito di felice congiunzione: lo scorcio insolito e la sensibilità poetica dell'artista che lo ha scelto. In proposito, mi piace pensare che Egle Marini, anche poetessa raffinata e sensibile, avesse voluto rendere omaggio alla pistoiese Maria Maddalena Morelli al secolo nota come Corilla Olimpica, vissuta nel Settecento e nota scrittrice di versi. Ne nasce quindi un connubio, nel tempo e fuori dal tempo, volto a ricordare, perché no, il ruolo importante delle donne nell'arte; ruolo che certo la Marini non poté vedersi riconosciuto. **Aldo Frosini** ha sempre prediletto di scegliersi degli studi in alto, così la città era per lui, come una sorta di “possesso” personale; visivamente, di fatto,



In senso orario

Egle Marini, *Via Corilla*, 1929.  
Montecatini Terme, coll. P. Priami

Mirando Iacomelli, *Piazza del Carmine*, 1950 ca. Montecatini Terme, coll. M. Lucarelli

Giulio Innocenti, *Transumanza (Il ritorno del gregge)*, 1938-'39. Pistoia, coll. Centro Studi Sigfrido Bartolini



Sigfrido Bartolini, *La stalla del Burini (La sbrigliatura)*, 1953. Pistoia, coll. Centro Studi Sigfrido Bartolini

gli apparteneva. Due quadri sono esempi rappresentativi: *Vista della città con San Pier Maggiore* del 1948 e *Tetti di Pistoia* del 1959. Il primo si presenta con tre livelli: il giardino, i caseggiati, il cielo. Gradienti pittorici di verde, massa monocroma materica e compatta degli edifici, a chiudere la fetta di un cielo mosso; il risultato è di un effetto compositivo che suggerisce l'estendersi della città ai lati e il "frammento" ne rappresenta l'identità del tutto. Una versione questa d'impostazione "realista" affine alla cultura figurativa del tempo mentre l'altro quadro, di un decennio più tardo, trova l'artista che ha già maturato uno stile personale e in maniera disincantata usa un cromatismo "surreale" in un impianto correttamente ben costruito e quindi l'esito è intrigante proprio

per tale contrasto. I tetti immaginari di Frosini, divengono così lo specchio di un riflesso che trasferisce la realtà nel ludico piacere della fantasia. **Mirando Iacomelli**, invece, della sua città propone una versione cupa e turbata. Chi è stato a contatto con l'artista conosce gli esiti del suo particolare temperamento: i versi caustici, le raffigurazioni grottesche e satiriche, e appunto, i quadri spesso caratterizzati da una vena espressionista "intenzionalmente" predisposta alla denuncia sociale. Per Iacomelli quindi, la sua Pistoia messa in scena è una città che si "lamenta". *Piazza del Carmine* del 1950 circa, esprime appieno questi sentimenti dell'artista e con un impegnativo linguaggio pittorico – articolazione dinamica della pennellata, instabilità delle superfici,

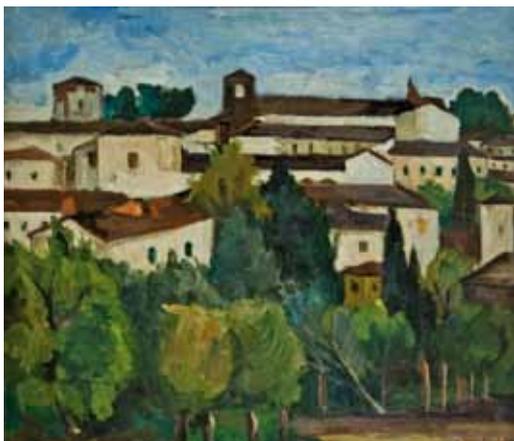
“macule”cromatiche (quasi lividure, direi) che “torturano” gli intonaci – riesce a condensare qualità pittorica e concetti sottintesi in un insieme dall’insolito e forte impatto visivo.

Un’altra opera, *Il distretto* degli anni ’50, si qualifica invece per la resa “grottesca” di una zona ai limiti di Piazza San Lorenzo. Il protagonista, insieme alla città, è (almeno così mi pare di riconoscere) un *cenciaiolo*; ovvero, un ambulante che andava in giro per acquistare panni e abiti dismessi. Forse Iacomelli, ha dipinto una delle ultime e tipiche presenze cittadine sopravvissute fino a quegli anni. Tutto è precario in questo quadro: case e campanile inclinati, muro che sfugge, uomo dal passo incerto, una visione per certi versi “drammatica” destinata alla riflessione e non solo al coinvolgimento visivo. **Francesco Melani**, il suo *Genius Loci* lo identifica con la fabbrica e il lavoro che, negli anni ’50, sono i suoi soggetti preferiti. *Interno della San Giorgio* del 1954, è una vista dall’alto ripresa da un ufficio dell’azienda; i tetti e il profilo zizagante dei capannoni, oltre alla quinta di case presenti in via Pacinotti, costituiscono una testimonianza pittorica che vede l’artista impegnato anche sul piano sociale. Infatti, si deve alla sua iniziativa se in quegli stessi anni prese vita il Premio San Giorgio, allora dedicato agli operai che si dilettavano nel dipingere. Tornando al quadro, direi che il significato sociale consiste proprio nell’intento, sempre palesato da Melani, di pensare la fabbrica non soltanto come cuore pulsante ed economico di Pistoia ma parte stessa della città. Per questo i caseggiati a civile abitazione e la fabbrica, sono dipinti come compenetrati. L’arte al servizio della comunità dunque, e Melani è stato uno dei suoi migliori interpreti. **Sigfrido Bartolini**, come già fatto presente, tra il 1948 e il 1955 dipinge la maggior parte dei suoi monotipi. I soggetti che vi sono rappresentati, in pre-

valenza sono dedicati alla città: alla sua Piazza d’Armi e al rione di Porta Carratica dove viveva. Il quadro *I baracconi* del 1949 è un esempio della volontà dell’artista di fissare in immagine un mondo appena uscito dagli eventi bellici che stava ritrovando il piacere di vivere. La festività di San Jacopo portava, nello spiazzo libero di fronte alla Fortezza, il parco dei divertimenti e Bartolini era affascinato dall’allestimento dei vari *baracconi*, dai loro colori, dalle forme e dalle persone che lo facevano esistere. Con il dipinto, per rendere omaggio a tanto splendore, egli sceglie di rappresentare i manufatti il mattino, quando i giochi non sono in funzione e sparse presenze osservano il “miracolo” della felicità, quando si presenta loro come un “museo” incantato. Con *Pezzetto di strada* del 1951 l’artista rivela tutta la sua capacità di attento osservatore quanto di originale interprete della messa in scena pittorica. Il vissuto sereno e pacifico in una parte della città è restituito con il candore espressivo e la delicatezza stilistica che qualificava il lavoro di Bartolini di quel periodo. L’insieme non è una scenetta bozzettistica, ma una partecipata corrispondenza di sentimento identitario con un tempo e un mondo alle soglie del mutamento. Tutto questo si comprende molto bene leggendo un brano del suo diario.

A Pistoia in quegli anni (attorno al 1950) esistevano ancora stradette piene di stalle, e cavalli e barrocci avevano ancora un loro ruolo nei trasporti urbani; inoltre poveri suonatori ambulanti, parchi divertimenti, interni, giuochi dei bambini (...) disegnavo ciò che mi trovavo a portata di mano e che mi interessava di più (...).

(...) Un mondo che presentivo alla fine, che era quello della mia infanzia, e che volevo fermare nei suoi aspetti più curiosi e popolari; un certo popolo esisteva ancora, quello che abitava in casette tinte di rosa, senza bagno, ma con i gerani alle finestre e



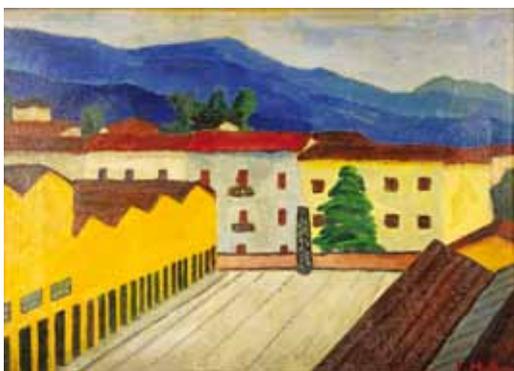
In senso orario

Aldo Frosini, *Vista della città con San Pier Maggiore*, 1948. Montecatini Terme, coll. P. Priami

Mirando Iacomelli, *Il distretto*, anni '50. Pistoia, coll. R. Soldani

Aldo Frosini, *Tetti di Pistoia*, 1959. Pistoia, coll. M. Lucarelli

Francesco Melani, *Interno della San Giorgio*, 1954. Pistoia, coll. R. Soldani



il mazzetto di fiori sempre freschi al tabernacolo incastrato nella facciata (...)

Altro esempio curioso che vale la pena di parlarne è il monotipo del 1951 *La bottega del Morandi*. In via Curatone e Montanara il negozio di colori e il laboratorio di cornici gestito dai fratelli Morandi aveva tre vetrine; in una di queste il proprietario era solito esporre un quadro portatogli a incorniciare da un cliente e che ancora non aveva ritirato. Bartolini fissa il momento in cui un bimbo, un artista (i capelli lunghi, allora, erano considerati una stranezza, come eccentrici erano visti gli artisti) e il signor Ruggero Papini (dico questo perché tramite Sigfrido, ho conosciuto il personaggio), un nobile decaduto appassionato d'arte guardano

il dipinto. La scena è ammirevole poiché ci consegna un episodio in grado di farci comprendere come ancora l'arte sollecitasse tanto interesse, addirittura da fermarsi per godersela esposta in una vetrina.

### Lavoro

Come fatto presente nella parte iniziale, l'identità di un luogo si configura anche tramite le attività lavorative che si svolgono nella città o nella piana. Gli esempi che seguono documentano come gli artisti si siano interessati di trattare questo soggetto, per motivi ideologici (pittura sociale del dopoguerra), per identità affettiva, per testimonianza culturale e via dicendo. Inizierei con il commentare le opere dedicate al lavoro femminile. Siamo negli anni '50, ancora

A sinistra  
 Sigfrido Bartolini, *I baracconi*, 1949.  
 Pistoia, coll. Centro Studi  
 Sigfrido Bartolini



A destra  
 Sigfrido Bartolini, *Pezzetto di strada*,  
 1951. Pistoia, coll. Centro Studi  
 Sigfrido Bartolini



la donna era “*atta a casa*” come si trovava scritto sui loro documenti perciò, i quadri che seguono la vedono intenta ai “doveri” casalinghi. **Lando Landini**, *Donne al lavoro* anni '50, **Valerio Gelli**, *Popolana che cuce* del 1954, **Alfredo Fabbri**, *Donna che lava* del 1957. Landini, del paese di Bonelle, rappresenta le donne che abitualmente si mettevano fuori delle loro case e mentre lavoravano (in genere a ricamo oppure facevano la “treccia” di paglia, per raggranellare un po’ di soldi, come si diceva allora) coglievano l’occasione per “parlare delle loro cose”. L’artista le coglie proprio in quest’attimo (la figura centrale, infatti non lavora) e con una pittura pastosa e fluida “anima” la vicenda quasi a voler esprimere che il movimento, anche nella stasi, è poi parte del tutto. Le mani all’opera e le parole sono flusso “inarrestabile”; ma anche le sedie sembrano avere vita e come le gambe delle donne, che suggeriscono il moto di un passo, le zampe di legno simulano altrettanto. Gelli, è uno scultore che ha dato testimonianza di una cultura contadina che direttamente egli viveva per condizione familiare e perché abitava alle Fornaci.

La sua poetica si basa essenzialmente sul concetto che la forma e la materia devono plasmare l’idea, la condivisione a una cer-

ta cultura (per lui il Novecento italiano) e dare priorità alla rappresentazione dei valori esistenziali e umani, nel segno della tradizione. *Popolana che cuce*, è la dimostrazione concreta di questo fine. La donna se ne sta seduta ma il moto delle gambe ne esprime la potenziale energia, così come le braccia e le mani, colte nel tipico atto del lavorare a maglia, sprigionano ugualmente vigore pur nella loro fissità, ma sono sollevate dal corpo! Un’icona dedicata alla “donna di casa” che toglie qualsiasi dubbio rispetto al significato del suo ruolo inferiore. Oggi, infatti, per noi quelle persone sono davvero paragonabili alla *Grande Madre*. Valerio Gelli lo aveva intuito. Alfredo Fabbri, al Barba, il luogo eletto con la sua pittura ad arcadia rurale e paesana, dipinge *Donna che lava*, un quadro coerente con lo stile di quel tempo, caratterizzato da un pittoricismo disinvolto e dalla resa di un’atmosfera serena tipica del meriggio estivo. La donna è rappresentata di spalle e pur essendo la protagonista, è un tutt’uno con la natura che la circonda, con l’innaffiatoio, la “zangola” per i panni, la cassetta e il bidone per raccogliere la spazzatura, la vanga; il suo armamentario di oggetti pronti per l’uso che prima o poi lei metterà in funzione. Un’opera significativa sia come esperienza artistica, quanto per

la devota riconoscenza da parte dell'artista (la dedica di un quadro) alla persona cara mentre svolge un compito di quotidiana importanza. La vita familiare eletta a degna compensazione.

Per la rappresentazione del lavoro dell'uomo, sono significative le opere di **Alfiero Cappellini**, *Renaioli* degli anni '40 e *Contadino che vanga*, degli stessi anni. **Giulio Innocenti**, *Transumanza (Il ritorno del gregge)* 1938-'39. **Lando Landini**, *Il carrozzone* degli anni '50. **Francesco Melani**, *Operaio al lavoro* del 1959 e **Sigfrido Bartolini**, *Gianni castagnacciaio* del 1951 e *La stalla del Burini (La sbrigliatura)* del 1953. I due lavori di Cappellini appartengono al periodo in cui il suo stile si era oltremodo semplificato; la sintesi formale e cromatica, infatti, è peculiare di entrambi i quadri. *I renaioli* posti in primo piano, se ne stanno infilati nella buca di scavo e sono intenti a spalare; nel piano intermedio le reti e i cumuli di sabbia vagliata, mentre sullo sfondo è presente il letto del torrente con l'argine. Il lavoro, il frutto dell'azione, il luogo, tre momenti descritti che seppure scissi, riescono come nelle opere di Giotto e Masaccio, a dare quell'unità di spazio/tempo attraverso la rappresentazione allegorica. Allo stesso modo *Il contadino che vanga* è un'immagine, per la scelta del taglio compositivo, a dir poco inconsueta perché lo scorcio forzato della posizione dell'uomo, quanto la prospettiva del contesto – altrettanto forzata con il punto di fuga su un orizzonte molto alto – induttivamente suggeriscono la fatica del lavoro. Inoltre, queste due opere, con le altre dello stesso periodo, sono dipinte a olio su carta e il fatto che il pigmento, su tale superficie, sia assorbito rapidamente fa sì che il risultato ricordi molto gli esiti della pittura ad affresco. A prescindere dallo stile (espressionismo mediterraneo, molto evoluto direi), le opere in questione sono in diretto rapporto con la pittura toscana del

Trecento e dell'umanesimo. *Transumanza* di Innocenti, è la vista ad occhi aperti di un sogno o di una fatalità. Dove vanno il pastore con la lanterna e il gregge, oltre la gobba del ponte? Il cielo stellato li attende, è vero, però per loro si prefigura anche la fine di un'attività primitiva che nessuno avrà interesse a proseguire. Infatti, una parte del gregge sembra restio a oltrepassare il ponte e da una marginetta, l'immagine venerata, potrebbe dare loro l'ultima benedizione. L'artista con essenzialità pittorica e, soprattutto, con una liricità straordinaria ci consegna un'immagine che non sarà facile dimenticare. Landini, ugualmente a Innocenti ci presenta un'opera che affascina e turba al contempo. Dal buio del carro escono uomini con dei sacchi che poi si accingono a scomparire; l'ora è tarda, il cielo è grigio, e per quanto siano presenti un azzurro e un rosa, la sensazione di straniamento è prevalente su tutto. Il lavoro è sacrificio, ma può essere anche condanna... questo piccolo quadro, a mio avviso, sembra volerlo dimostrare. Francesco Melani, ha lasciato diverse testimonianze di uomini al lavoro, anche perché impegnato sul fronte sociale e politico, in quanto era molto legato ad Alfiero Cappellini che in quel tempo, del mondo operaio, offriva una versione altra rispetto a quella partitica dei vari Guttuso e Zigaina. Per questo Melani accentua con un proprio stile – rude e viscerale – le deformazioni dell'espressionismo nordico e, con *Operaio al lavoro*, dimostra di essere sì in linea con la lezione di Cappellini, ma anche di averla linguisticamente superata, come altri artisti di quel tempo, vicini al maestro Alfiero, non avevano fatto. L'uomo, in tuta blu, è una massa pittorica "graffiante" e aggressiva che s'imparenta con il macchinario aranciato, e quindi armonicamente complementare con il colore prevalente del suo abbigliamento; inoltre, è colto mentre interrogativamente si volge verso di noi: cosa ci chiede? Simboli-



Sigfrido Bartolini, *Gianni castagnacciaio*, 1951. Pistoia, coll. Centro Studi Sigfrido Bartolini

Sigfrido Bartolini, *La bottega del Morandi*, 1951. Pistoia, coll. Centro Studi Sigfrido Bartolini



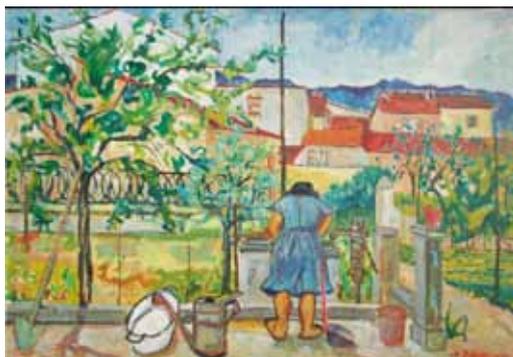
In senso orario

Alfredo Fabbri, *Donna che lava*,  
1957. Pistoia, coll. M. Vettori Fabbri

Alfiero Cappellini,  
*Contadino che vanga*, anni '40.  
Pistoia, coll. D. Cappellini

Alfiero Cappellini, *I renaioli*, 1949 ca.  
Pistoia, coll. M. Lucarelli

Lando Landini, *Donne al lavoro*,  
1955 ca. Pistoia, coll. M. Lucarelli

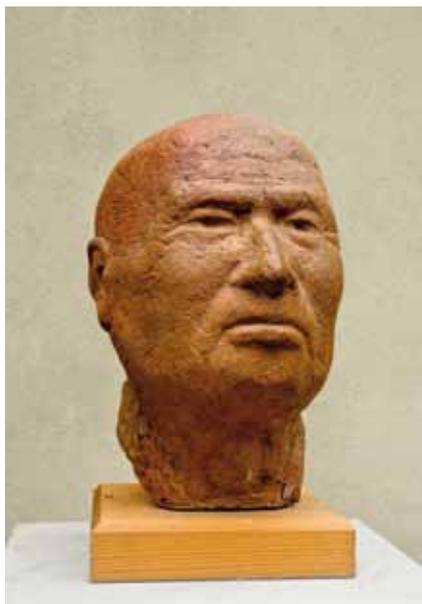


camente di liberarlo? Di proteggerlo? Oppure, più semplicemente, di apprezzare la sua fatica? Come facevo presente, Bartolini tra gli anni '40 e i '50, elegge a proprio edon il quartiere in cui abita. I due monotipi sono la conferma che allora si poteva cogliere degli aspetti della vita lavorativa, addirittura sulla strada. *Gino il castagnacciaio* e il *Burini cavallaio* svolgono le loro mansioni all'aperto: il primo all'angolo tra via dello Spigo e via Carratica (sullo sfondo si può vedere la chiesa di San Paolo), se ne sta in attesa degli acquirenti; il secondo, con la stalla nell'adiacente via della Stufa, sbriglia il suo cavallo alla presenza della moglie, anche lei al lavoro sotto l'immane tabernacolo con i fiori. Due testimonianze, caratterizzate

da personale poeticità pittorica, che Bartolini ha saputo interpretare efficacemente.

### Ignari personaggi

Chi sono gli ignari personaggi? Coloro che pur essendo protagonisti di un tempo e di un mondo, non ne sono consapevoli. La gente comune, quella di tutti i giorni, coloro che ci parlano e ci confidano le loro sofferenze come le loro gioie o che fanno parte della nostra stessa comunità. Ebbene, per me, riferendomi a quanto ho sostenuto rispetto al *Genius Loci*, queste persone sono l'ulteriore identità di un luogo, quelle che consentono di poter pensare a un'umanità sana, pulita e incorruttibile. Persone "vere" come dicevano nel passato. E "vere", nel



In senso orario

Valerio Gelli, *Contadino (marito)*,  
1950, terracotta. Pistoia,  
 propr. dell'Autore

Valerio Gelli, *Contadina (moglie)*,  
1950, terracotta. Pistoia,  
 propr. dell'Autore

Valerio Gelli, *Popolana che cuce*,  
1954, bronzo. Pistoia,  
 propr. dell'Autore

senso più estensivo e simbolico, le hanno rappresentate gli artisti. **Renzo Agostini** per esempio, con *Ritratto di contadino* degli anni '30 circa, presenta una figura delle sue zone (Bussotto) e la tipicità del volto, spigoloso, con la pelle riarsa dal sole e dal freddo, rende chiaro come la fatica abbia segnato anche l'espressione malinconica, ben segnalata dal pittore che ha rappresentato l'uomo con gli occhi abbassati e la smorfia sulla bocca. Il contadino però, è agghindato per una festa o per scendere in città, perché non è certamente abituale il suo abbigliamento: la cravatta, la camicia pulita, la giacca buona... e per tocco finale, Agostini ha aggiunto a posteriori il cappello (si vede benissimo come al disotto del feltro compaiono i pagliai, la casa e la capigliatura grigia). Il personaggio quindi è in procinto di lasciare la propria abitazione e l'artista ha fatto sì che il suo ritratto contenesse i segni della sua appartenenza al luogo: la colonica e due pagliai. In sintesi, l'uomo porta con sé la completezza di contadino nel proprio *Genius Loci*. **Iorio Vivarelli**, scultore di chiara fama, agli inizi della sua attività artistica



non solo modella la creta, ma scolpisce il marmo e la pietra con autentica maestria e creatività. Lo dimostrano due opere emblematiche: *Renaiolo* del 1949 e *Colona toscana* del 1952.

A sinistra  
 lorio Vivarelli, *Renaiolo*, 1949,  
 marmo. Pistoia, Fondazione Vivarelli

A destra  
 lorio Vivarelli, *Colona toscana*, 1952,  
 pietra. Pistoia, Fondazione Vivarelli



La prima opera, non soltanto rivela le stupefacenti capacità tecniche dell'artista e i suoi riferimenti storici – su tutti, Michelangelo e il ben noto “non finito” – ma elegge a protagonista, nel vero senso della parola, un uomo che ogni giorno fatica nel fiume. Come lo interpreta Vivarelli? Il volto ha un'espressione che denuncia il senso della propria dignità: gli occhi sono semichiusi e guardano in lontananza, mentre il labbro inferiore copre del tutto quello superiore, posizione questa che probabilmente mantiene anche quando lavora. Un uomo vigoroso dunque, che pare fatto anche in parte della materia stessa che estrae dal letto del fiume; infatti, la parte “non finita” del suo volto non ricorda la materia sabbiosa? La figura femminile di contadina toscana invece, è un'immagine che Vivarelli, probabilmente, ha voluto rievocare come se fosse un volto delle origini; una figura dallo stile arcaico, nata dalla trasformazione dei segni fisiognomici peculiari delle donne etrusche. Non più occhi aperti ma socchiusi, così come le labbra senza l'espressione ieratica a tutti nota, bensì ripiegate orgogliosamente

in basso per affermare, anche la *colona* come il *renaiolo* e spavaldamente, la propria dignità/entità. Una rappresentazione dal forte connotato simbolico i cui tratti “materializzano” l'essenza del luogo (la persona/donna) ai primordi della storia che ci appartiene come toscanità. Negli anni '50 **Valerio Gelli**, alle sue Fornaci, ritrae i familiari e, soprattutto, fa posare i vicini di casa; per esempio marito e moglie, entrambi contadini. Lui è modellato in atteggiamento serio e orgoglioso (di nuovo le labbra rivolte in basso e così la compagna di vita) lei, ugualmente intenzionata a esprimere tutto il suo contegno. Inoltre, l'uomo è calvo a causa dei suoi molti anni e la donna è acconciata con la tipica “crocchia” che a quel tempo, le contadine anziane, portavano come segno di compostezza e poca voglia di pensare a cose futili. L'artista, grazie alla sua sapienza tecnica, modella le forme con l'intenzione di esprimere “realisticamente” il temperamento, il ceto sociale, il ruolo familiare e la riservatezza di due “patriarchi” assurti a emblema dell'umanità contadina. Desidero terminare come ho iniziato, alla maniera di



Calvino nelle sue *Lezioni americane*. Parlo del luogo come placenta del *Genius Loci* e consideravo le nostre genitrici destinate, simbolicamente, a ricoprire il ruolo della *Grande Madre* ancestrale; ebbene, la scultura di **Corrado Zanzotto**, *La madre* del 1933, è occasione opportuna per dare termine a questa mia ricognizione rispetto ai *Sentieri dell'arte*. La posa della donna, con la testa leggermente rivolta verso la sua sinistra, è colta in un momento di riflessione e appare pensierosa, lo sguardo però, è diretto nella lontananza di un altrove possibile. Il bronzo realizzato dall'artista, è un mirabile esempio di qualità scultoria che travalica il tempo e consegna l'immagine al futuro.

### Conclusioni

Vito Teti nel suo libro *Il senso dei luoghi*, scrive: “*Le nostre sensazioni, le nostre percezioni, la nostra memoria, la nostra vita non possono essere raccontate e rappresentate che rispetto a un luogo; noi siamo il nostro luogo, i nostri luoghi: tutti i luoghi, reali o immaginari, che abbiamo vissuto, accettato, scartato, combinato, rimosso, inventato. Noi siamo anche il rapporto che abbiamo saputo e voluto stabilire con i luoghi*”. Parole più opportune, non potevano essere citate a sostegno di quanto finora ho scritto in questo saggio.

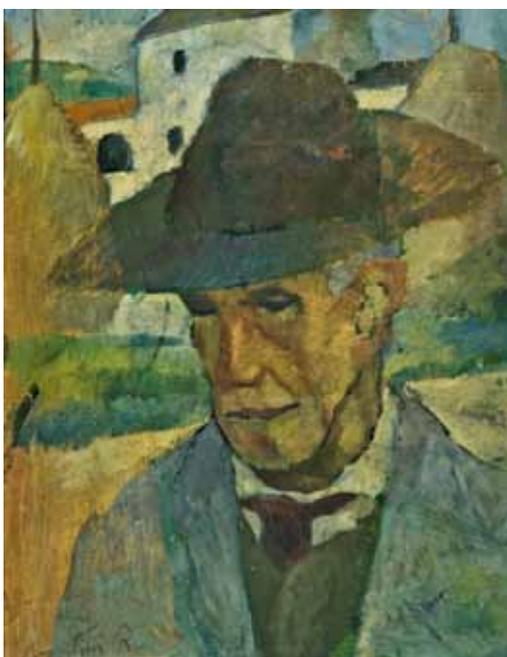


In senso orario

Lando Landini, *Il carrozzone*, anni '50. Pistoia, coll. R. Soldani

Francesco Melani, *Operaio al lavoro*, 1959. Pistoia, coll. F. Gelli

Renzo Agostini, *Ritratto di contadino*, anni '30 ca. Montecatini Terme, coll. P. Priami





Gordigliani 50

R. Gordigliani. Figura alla Finestra 50

8/5

Edoardo Salvi

## Quarant'anni di grafica d'arte a Pistoia

### Giustificazione

Come dar torto a H. G. Wells quando scrive che il provinciale è colui che non ha avuto l'occasione di nascere dovunque? Nell'*epos* presente, dove il critomercollezionismo globale esige artisti globali o, in sottordine, internazionali, occuparsi di provincia sarebbe esercizio di masochistica miopia. Unanimità insipienti vogliamo credere ancora che *Il viaggio intorno alla mia camera* sia l'ultima Thule, biologicamente tollerabile, da opporre al disanimato turismo planetario. Provincia come terra di rivendicata meraviglia per apprendisti esploratori, dove la vegetazione si richiude quasi sempre alle loro spalle e il passo – entusiasta, ordinario o forzato – non lascia traccia.

Seguono fogli di taccuino già disposti a formare un certo organismo, ma la direzione del vento ha voluto che si presentassero come membra sparse. Lo spazio dedicato agli autori e alle circostanze che li hanno coinvolti, può apparire inversamente proporzionale a quello risultante dalla letteratura corrente, secondo una licenza concessa per diritto naturale all'amatore di stampe privo di formazione accademica. Si è inteso poi allentare il passo di fronte a quei fogli fino ad ora considerati di fretta se non trascurati o ignorati. In quanto alle omissioni, manca tutto quello che non abbiamo né ricordiamo di avere visto, e non è poco.

### In principio fu il Bianco e Nero

Nel 1913 Giovanni Costetti non era a Pistoia un nuovo venuto. Per quanto il fatto sia ignorato dalle biografie dell'artista, egli teneva, aperto o chiuso che fosse, un piccolo studio in città, motivato dalla necessità di condividere almeno con lo sguardo e il respiro, il colore locale e l'aria di un ambiente in cui risiedeva la splendida creatura oggetto di un trascorso e difficile rapporto sentimentale e spirituale. Caso, destino o provvidenza che sia, “amor che muove il sole e le altre stelle” determina – fuor dai nessi storici d'una seconda metà dell'Ottocento locale che pochissimo, o nulla, può riversare nell'ingegnosa acredine degli artisti del nuovo secolo – il movimento iniziato ufficialmente il 20 luglio 1913, quando la quasi neonata Famiglia Artistica apre i battenti, presso il Cinema Edison di via Carducci, alla Prima Mostra di Bianco e Nero. La Famiglia Artistica si fregiava della presidenza onoraria del cittadino a quel tempo più illustre, il filologo e storico della filosofia Alessandro Chiappelli, che nel 1914 sarà nominato senatore del regno, e includeva tra i membri del consiglio direttivo il pittore Ugo Casanova, lo scultore Alfredo Pasquali, l'architetto Rodrigo Gaetani, il poeta Nello Innocenti, il musicista Adelmo Damerini, Giovanni Michelucci allora ventiduenne e Renato Fondi.

Nella pagina a fronte

Remo Gordigiani, *Figura alla finestra (La madre)*, 1950, puntasecca. Pistoia, coll. G. Andreini

Sorprende rilevare, in una così distinta compagnia, pronuba di eccellenti esiti, l'assenza di Arturo Stanghellini, esigente critico d'arte che rivolgeva una particolare attenzione alle mostre di Bianco e Nero.

Nelle trasferte pistoiesi Costetti si era imbattuto per forza di cose nel Fondi, giovane intellettuale e poeta in proprio dotato di un brillante spirito critico rivolto alla musica, alle lettere e alle arti, nonché intraprendente organizzatore di iniziative culturali e presidente, di fatto, della Famiglia Artistica. Riconoscendo come un'invenzione di Giovanni Costetti e Renato Fondi la mostra pistoiese, si deve allo stesso tempo considerare che il preliminare compromesso riguardante gli inviti agli espositori pretese l'inclusione di qualche nome oggi per noi oscuro, forse corrispondente a quelli definiti da Fondi "i soliti dilettanti vuoti di contenuto e copisti impenitenti", tra i quali si dovranno riconoscere i garbati quanto modesti "tocchi" in penna di paesaggio di Alberta Macciò recentemente identificati in una collezione privata. Così come l'attività critica di Giovanni Costetti, costellata di correzioni di rotta e sorprendenti aperture comportava al tempo stesso una severa autocritica, ugualmente Renato Fondi, *magna pars* nell'organizzazione della mostra, non cede alla tentazione dell'encomio, premettendo ad una sua lunga recensione come tra gli artisti presenti "non vi sia alcuna forza nuova", per quanto sia "atto di onestà riconoscere chi resiste al successo con prove felici". In un siffatto contesto, Fondi riserva la maggiore considerazione all'amico Giovanni, quale artista più completo, complesso e maturo nel mutare degli stati d'animo e nell'ecclettismo dei soggetti, affrontati in una sostanziale identità di linguaggio grafico.

Abbiamo l'idea di come il fertile e al contempo aspro e risentito terreno pistoiese, dal 1913 in poi fino al decennio successivo, sia stato visto da Costetti come una ri-

serva di genuinità, d'istinto primigenio, di un germoglio dovuto all'azione della stessa linfa che aveva vivificato la civiltà toscana, dagli etruschi al Trecento al Quattrocento. Al tempo stesso si avverte una forma di legittimo riscatto nel proselitismo e nella scoperta di giovani artisti, una divaricazione personale e un argine, rispetto all'incalzare dei movimenti della modernità, perseguiti dall'azione critica e dall'opera del già sodale avversario e amico-nemico Ardengo Soffici, dopo le comuni esperienze del viaggio a Parigi del 1900 e della collaborazione alla rivista "Leonardo". La cospicua presenza dell'artista emiliano alla mostra del Bianco e Nero con ben ventotto fogli dichiarati in catalogo, e la successiva "stretta collaborazione" alla rivista di Renato Fondi, "La Tempra" (Cadonici, 2000) intensificano il legame, pur tra tante diversificate esperienze artistiche e critiche, con l'ambiente pistoiese. Già la presenza nella mostra di due disegni di Alberto Caligiani, pistoiese del contado già dall'infanzia, è un'apertura di credito da parte di Costetti e Fondi, verso il geniale e risentito diciannovenne.

In un esemplare saggio di Emanuele Bardazzi (1998) è stata rilevata la compresenza di maestri e allievi in relazione a Celestino Celestini e Adolfo De Carolis. Celestini, allievo di Fattori che esponeva cinque acqueforti di paesaggi umbri, dalla sua prima scuola italiana di incisione a Firenze aveva portato un gruppo dei presumibili migliori acquafortisti, a parte il "discepolo onorario" (la definizione è di Stanghellini) Francesco Chiappelli, che era di casa a Pistoia. Tra questi vi erano Benedetto Lotti, Ottone Rosai e Bona Ceccherelli, la cui acquaforte *Rammendatrici a Montedomini* la troviamo riprodotta l'anno successivo su "Vita d'Arte" nell'articolo di Stanghellini *La prima scuola italiana di incisione*.

Mentre a De Carolis, presente con nove delle sue meditate e virtuosistiche xilogra-

fie, facevano capo Gino Barbieri e Ferruccio Pasqui “in quel periodo tra i suoi aiuti nella decorazione ad affresco del Salone del Podestà a Bologna” (Bardazzi). La dipendenza dalle due scuole comportava peraltro un’adesione assai eterodossa, in quanto alcuni espositori avevano appreso le differenti tecniche di incisione sia dall’uno che dall’altro maestro, come Hortensia Morici e Ferruccio Pasqui. In qualche caso (Barbieri), la critica riconobbe come i presupposti tecnici e formali del maestro fossero più convincenti nelle soluzioni adottate dall’allievo. Per quanto l’esposizione assuma per la città, a posteriori, un valore particolare, quale prima e unica mostra a carattere nazionale ospitata fino al secondo dopoguerra, tra quasi tutti i partecipanti vi era una relazione, dovuta più o meno direttamente all’ambiente fiorentino. Lo stesso Giovanni Costetti, a quella data già considerato un maestro – i suoi ritratti d’impostazione neorinascimentale ebbero, secondo Maurizio Calvesi, un influsso non indifferente su De Chirico che si trovava a Firenze nel 1913 – aveva anch’egli un qualche debito stilistico con De Carolis e, al pari di Celestini, era stato alla “libera” scuola di Giovanni Fattori, dove avvenne il suo incontro fatale con Beatrice Ancillotti. La pittrice, residente dai primi del secolo a Pistoia e recuperata in extremis alla mostra del Bianco e Nero – infatti non figurava in catalogo – esponeva alcuni di quei disegni, frutto di una quasi segreta operosità che, sul filo di una costante tensione, alternava la ricerca psicologica dei ritratti e degli autoritratti a visioni di carattere simbolico e spirituale (Goretti, s.d.). Beatrice formava il gruppo femminile locale con la fantomatica Ines Bono e la già citata Alberta Macciò.

Se niente sappiamo di Raffaello Mazzei, e sfugge la consistenza in immagini delle 3 acqueforti di Oreste Zuccoli e dei quattro disegni di Giulio Giachetti, ben altrimenti

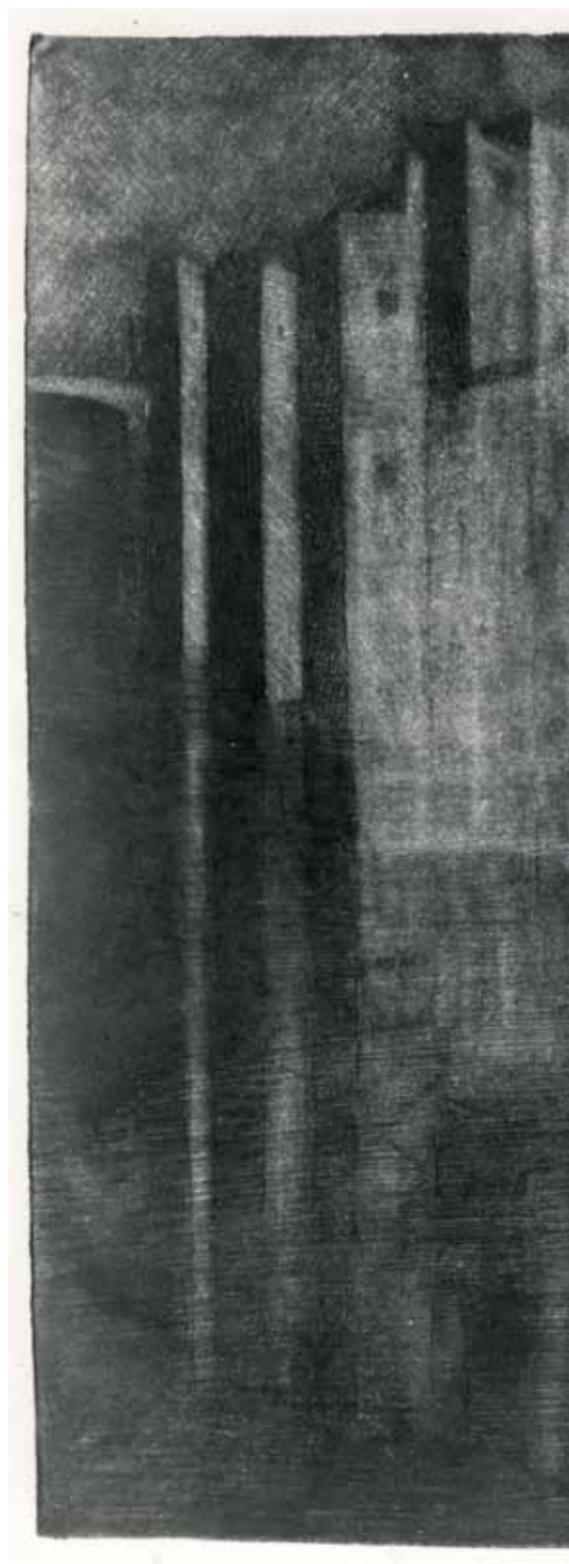
nota era la personalità di Emilio Mazzoni Zarini, il più anziano tra i “maestri” presenti, che professando “una incontestabile ammirazione per Whistler” (Pica, 1928) esponeva quattro delle sue ariose e sobrie acqueforti di paesaggio.

Nonostante i visitatori del Bianco e Nero non fossero, parola di Renato Fondi, propriamente preparati e ben disposti, il maggior successo, in termini di vendite, toccò a Ottone Rosai appena diciottenne, che esponeva tre magistrali incisioni tra le quali *Case civette*, divenuta per la sua singolarità quasi un’opera leggendaria, come ebbe a riferire in modo improbabile – ma tutto è possibile – Alberto Viviani: “Poiché proprio in quel 1913 molti – e non ultimo i critici – accusavano i futuristi di non saper disegnare, Rosai in una notte incise l’acquaforte (*Case civette*) e l’indomani andò mettendola ancor umida sotto gli occhi di chi non credeva ma che non credette nemmeno allora. E pensarono a un trucco”. La mostra di Pistoia costituì l’esordio in pubblico delle opere di Rosai. Lui stesso ricordava nell’Autobiografia (Santini, 1960), come dopo l’espulsione dall’Accademia prese in affitto di fronte ad essa una stanzetta, dove incise “una serie di acqueforti [esposte] con grande successo, od almeno così parve, in una mostra che in quel 1911 (sic!) si teneva a Pistoia”. Alessandro Parronchi (1958) aveva già esattamente individuato la dipendenza delle prime acqueforti di Rosai dalle opere di Edward Gordon Craig che nel 1907, a Firenze, aveva iniziato a incidere “una serie di acqueforti che illustravano una nuova idea di scenografia totalmente rivoluzionaria: gli *screens*, le mille scene in una” (Marotti, 1980). Proprio nella mostra 1910. *Fuga dalla Capponcina. D’Annunzio tra Firenze e la Francia* (Palazzo Medici Riccardi, Firenze, 2010-2011) abbiamo visto nei suggestivi parallelepipedi incisi da Craig il più diretto suggerimento alle *Case Civette* di Rosai.



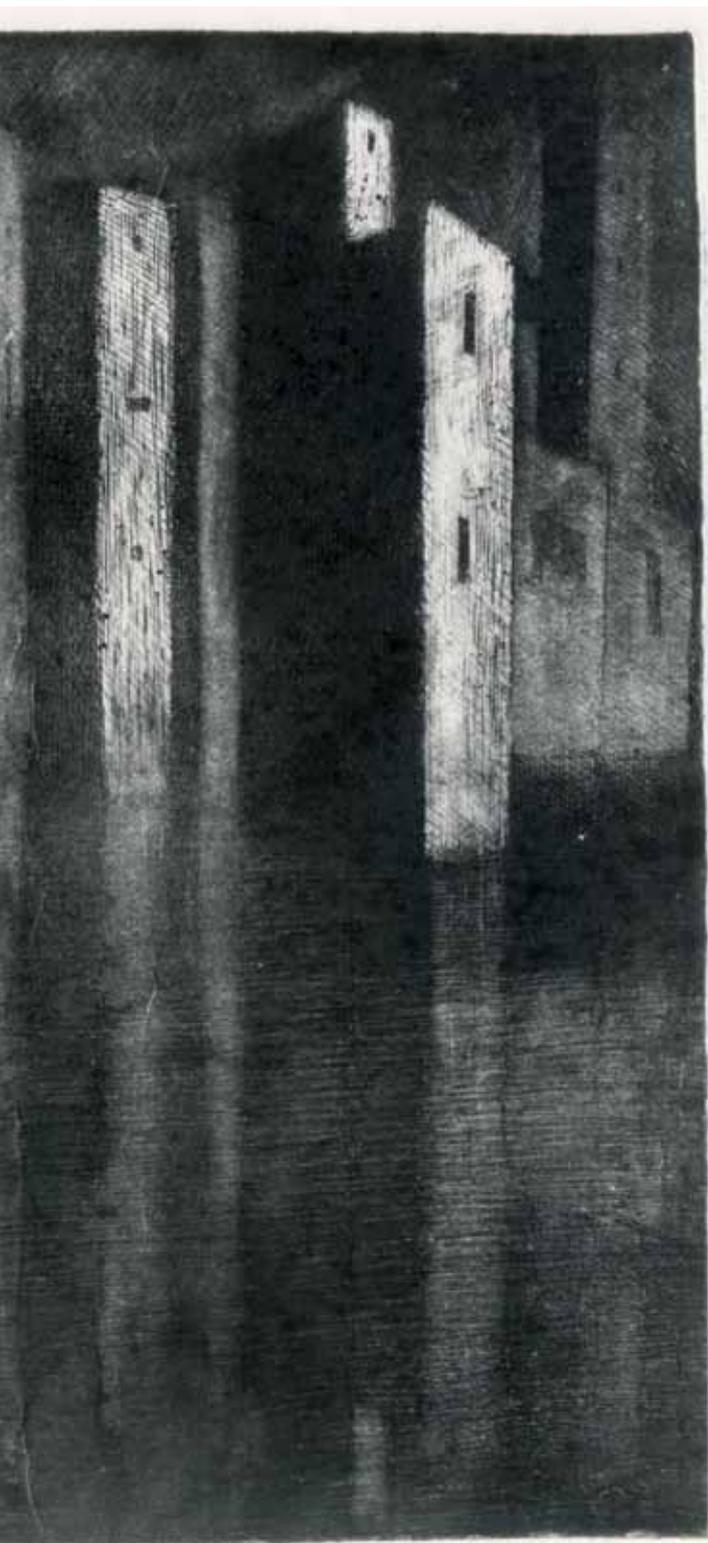
In alto  
Romeo Costetti, (*Tre uomini*), anni '10?,  
monotipo. Pistoia, coll. privata

A destra  
Adolfo De Carolis, *Autoritratto*, 1904,  
xilografia a due legni. Pistoia, coll. privata



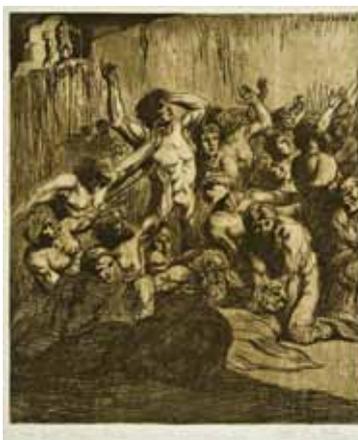
Al centro  
Ottone Rosai, *Case civette*, 1912-13,  
acquaforte. Pistoia, coll. Bugiani





A sinistra  
Giovanni Costetti, *La bagascia frustata*,  
1909?, acquaforte. Pistoia, coll. R. Soldani

Giovanni Costetti, *La Fossa Fuia*, anteriore  
al 1909, acquaforte. Pistoia, coll. R. Soldani



In basso  
Ferruccio Pasqui, *Alla fontana*, anteriore al  
1903, xilografia. Pistoia, coll. privata



Un esemplare dell'acquaforte, acquistato dal padre di Pietro Bugiani, sarà tenuto in grande considerazione dal pittore che ricorderà, lo diremo anche in seguito, Rosai come "l'uomo che era stato in me stesso ancor prima di conoscerlo". In quanto a genitori previdenti anche quel vigoroso disegnatore di ritratti che fu Bartolomeo padre di Giovanni Michelucci, – su suggerimento del figlio? – aveva invece acquistato una stampa di De Carolis, l'artista marchigiano autore di xilografie tornite e filamentose che avranno – a nostro parere – una certa influenza nei legni incisi tra il 1919 e il 1920 dal giovane architetto. Ricordiamo che De Carolis, all'Accademia fiorentina (Regio Istituto di Belle Arti) era stato uno dei maestri di Andrea Lippi, stranamente assente, con i suoi straordinari ma poco apprezzati disegni, alla Mostra del Bianco e Nero.

Presente invece Emilio Notte, trasferitosi a Prato dalla nativa Puglia nel 1907 – anch'egli allievo, magari indomito, di De Carolis – che pose fin dal 1913 un suggello alla nascita della nuova arte pistoiese, indicando per un certo tempo la via da seguire ad Alberto Caligiani e a Mario Nannini, fino a introdurre quest'ultimo nell'esperienza futurista. Un'esperienza verso la quale si era già avviato, nelle premesse, il trentino Gigliotti Zanini residente a Firenze dal 1911 e attratto due anni dopo dal gruppo di "Lacerba". Nella Mostra del Bianco e Nero egli appariva come la presenza più eccentrica: "un singolare temperamento – ebbe a definirlo Renato Fondi – che si allontana da tutti gli espositori e sul modo di costruire e intendere il quadro e per il modo di intendere e vivere la vita. Ha sei disegni, bizzarri e strani, di un primitivismo forse non ancora bene inteso, ma di molto interesse interiore". Scomparsi ormai quei disegni, forse vicini a Garbari e Moggioli, secondo un superstite dipinto riferibile a quell'anno (Rollandini, 1992), rimane, riprodotto su

"Lacerba" dell'11 giugno 1914, il disegno *Suonatore ambulante*, una composizione futurista che sembra preludere a certe scomposizioni di Mario Nannini.

Anche l'altro Costetti, il fratello Romeo, era ampiamente rappresentato con 24 fogli tra monotipi – una tecnica appresa a Parigi, nella quale pose "un sigillo inimitabile" (Bartolini, 2001) – e acqueforti. Anche a proposito di Romeo preme ricordarne la presenza non effimera, non solo per avere egli lavorato dal vero nella campagna e nella montagna pistoiese, ma anche per le parole di Caligiani, desunte da un antico ritaglio di stampa firmato Rodolfo Gazzaniga, purtroppo privo di ogni altra indicazione: "Il mio autentico scopritore, chiamiamolo così, fu Romeo [Costetti] cui debbo se, venuto a Firenze e fatto un tantino di Accademia, affrontai in seguito il giudizio della critica e del pubblico con una mostra al Lyceum [...]" che ebbe luogo nel 1924. Con questa dichiarazione Caligiani intendeva forse chiudere la partita con i primi e altrettanto autentici "scopritori" ed estimatori della sua opera precedente, libera anche di quel "tantino di Accademia".

La mostra pistoiese del 1913, nella sua piccola dimensione, anticipò di un anno la ben più grande I Esposizione Internazionale di Bianco e Nero a Firenze. Gli incisori italiani, pur non facendo una gran bella figura di fronte a grossi calibri come Utamaro, Munch, Lautrec, Renoir, Pissarro o Rops, comprendevano anche una dozzina di reduci dalla mostra di Pistoia. Mancavano però Giovanni Costetti e Rosai.

Nel 1915 si tenne ancora a Pistoia una mostra alle Regie Stanze dove, tra moderazione tradizionale e un presumibile artigianato di buona marca, compare un'accolita di forti temperamenti e di nuovissimi campioni in via di maturazione. Nella fiera delle tecniche, tra disegni, oli, acquerelli, bronzi, cere, marmi, terrecotte, argenti sbalzati e pannel-

li in velluto, erano riposte due non meglio identificate xilografie di Achille Lega e una, altrettanto incognita, di Giulio Innocenti dal titolo *Pascolo-Bimbi*. Francesco Chiappelli presentava le acqueforti *La Smilea, Pistoia*, e le tanto ammirate *Caravelle*. La presenza singolare era quella di Umberto Brunelleschi (Montemurlo 1879-Parigi 1949), a quel tempo già affermato sulla scena parigina nel raffinato formalismo del gusto *déco* – Alberto Savinio scrisse che “gli uomini più profondi sono superficiali, perché portano la profondità in superficie”. Dall’infanzia trascorsa a Pistoia e testimoniata in vividi ricordi (Brunelleschi – Ercoli 1990), all’amicizia con Luigi Mazzei, Francesco Chiappelli, Arturo Stanghellini e altri, l’italo-francesce cosmopolita Brunelleschi non dimenticò che il suo paese natale faceva capo a una piccola città a cui doveva qualcosa – per la quale il suo amico e per certi versi maestro Giovanni Costetti aveva un occhio di riguardo. Insieme a “bozzetti di scene da teatro” e a una “pittura a olio”, Brunelleschi inviò alle Regie Stanze un Figurino definito quale “incisione”, termine fittizio per indicare un’opera a stampa manuale, il *pochoir*, tratto in genere da un guache o da un acquerello dell’artista ed eseguito sulla base di un disegno – talvolta impresso in litografia o in acquaforte – sotto il suo controllo. Il figurino in questione potrebbe essere una delle accattivanti tavole, memori della grande scuola xilografica giapponese, comparse tra il 1912 e il 1914 sul “*Journal des Dames et des Modes*” diretto da Tom Antongini, segretario di d’Annunzio (Ercoli, 1987).

### **La lunga primavera della xilografia**

A rigor di date, ovvero di dediche, l’inaugurazione della primavera xilografica pistoiese spetterebbe a Giovanni Michelucci, che firma nel 1913 il dono di una copia di *Paese* e di *Boscaioli* all’amico poeta e anch’egli xilografo Nello Innocenti (Bartolini, 1978),

e un’altra a Renato Fondi. La sfera magica non sovviene a mostrarci il ventiduenne membro della Famiglia artistica pistoiese, avvinto dai legni appena esposti alla Mostra del Bianco e Nero, correre a casa e industriarsi a incidere la sua prima xilografia. Ma l’ipotesi, nel preciso stringere dei tempi, non manca di ragionevolezza nemmeno nei confronti del diciannovenne Caligiani, presente al Bianco e Nero con due disegni (ma vai a fidarti dei cataloghi!).

L’attività di Michelucci xilografo – delineata per la prima volta da Sigfrido Bartolini (1978), integrata con alcuni fogli pubblicati nel catalogo *Il Cerchio magico/Omaggio a Renato Fondi* (2002), apparsa incidentalmente su studi monografici dedicati al celebre architetto, e ancora in piccola parte inedita o dispersa – continua a essere pressoché ignorata nel suo valore autonomo oltre la terza cerchia delle mura di Pistoia. All’interno delle quali sono ben noti gli effetti messianici dell’azione di Michelucci nell’intuire e orientare secondo il metodo peripatetico *sur le motif*, sulle lettere e sulle figure, la vocazione artistica di almeno un quartetto di giovanotti nati tra il 1905 e il 1906. Nella sua vita pistoiese, precedente *l’incipit vita nova* del 1925, l’attività di Michelucci incisore, è l’itinerario di “uno spirito che si cerca”. Tentativi, maniere, modalità operative, soluzioni stilistiche si susseguono, anche senza soluzione di continuità, nell’arco di una decina d’anni, interrotto dal periodo del richiamo alle armi.

Cinque o sei diversi periodi, definiti per nessi stilistici esemplificati da due o più xilografie, a partire dal 1913 con gli spontanei tratteggi de *I taglialegna* e *Paesaggio*. Le sintesi dagli spessi contorni dei *Covoni* e *Portatrice d’acqua* del 1914. La raggiunta maturità stilistica in una cifra personale con *La nuvola e il pastore*, *Paesaggio collinare (Monte conico)*, *Lavoro nei campi I*, *Lavoro nei campi II*, e nell’esemplare, stringente composizione

*Il pastore con la zampogna*, tutti riferibili al 1919. *Casa colonica* del 1921 e, presumibilmente, sei xilografie per cartoline di Pistoia, dal taglio libero e sicuro in un corsivo xilografico privo di stilismi, *Veduta dal Campanile*, *Veduta dall'Arcadia*, *S. Bartolomeo*, *S. Maria Nuova (abside)*, *Piazza S. Biagio*, *S. Leopoldo*. In ultimo la serie dei *Fioretti di San Francesco*, incisa in un volontario purismo aderente alla semplice eloquenza del testo. Riferibili agli anni 1921-'24, le xilografie "francescane" – eseguite in numero ancora imprecisato, oltre la decina – sono condotte con estrema coerenza e padronanza della tecnica. Forse avranno avuto qualcosa da dire a quelle, numerose e caste oltre misura, incise da Francesco Gamba per *I fioretti di Santo Francesco* (Roma-Milano 1926), e ancor più ad Antonello Moroni, liberatosi dall'opulenza decarolisiana nel *San Francesco nell'isola* (ancora 1926). Rimangono di Michelucci altre xilografie non datate, come una bella *Conversazione* donata all'amico Alighiero Ciattini e un *ex-libris* per Luigi Tronci.

Nel 1914 è Caligiani (Bartolini, 1978) a entrare, con l'impeto di una personalità scontroso e piena di vigore, nella storia – ancor oggi lacunosa – dell'incisione italiana del Novecento. La rarità e la dispersione degli esemplari a stampa sopravvissuti dei dioscuro pistoiesi della xilografia, Michelucci e Caligiani appunto – e in particolare del secondo – scoraggiano l'analisi per difficoltà di studio e di confronto.

La vita pistoiese di Caligiani iniziata a quattro anni nella frazione di Bussotto in Val di Bure, aveva avuto una parentesi ligure secondo quanto ebbe a scrivere lui stesso: "A Spezia tirai per tre anni un carretto da vnaio". Vinai e Bottai avranno, in seguito, ad incontrarsi. In tutta la durezza dipinta con una nota di colore, la circostanza sarebbe oggi trascurabile, se non fosse il primo richiamo ad una geografia di relazioni toscoliguri di qualche consistenza. La famiglia

dell'artista, pistoiese d'origine, aveva parenti a La Spezia e altri, negozianti di vino, a Pontremoli.

Il 15 agosto 1914 Caligiani riceve da La Spezia una lettera di Emilio Mantelli.

Carissimo!

Sono reduce da una passeggiata in Toscana e trovo la sua lettera, la quale mi ha fatto molto piacere. I libri da lei speditimi non l'ho ancora ricevuti, e questo dipenderà dalla poco regolare funzione postale. Intanto la ringrazio del pensiero gentile e cortese. Sono dolente di sentire ancora che la sua salute le impedisce di dar libero sfogo all'ideale per cui si vive – ma voglio sperare che la sua bella campagna potrà mitigare e vincere ciò che il destino vuole imporre. Anzi questo è il mio augurio. Sono stato a Rigoli e Viareggio dove ho potuto ammirare i lavori del Levy e del Viani. Hanno entrambi delle opere veramente belle. E con mia sorpresa ho trovato dal Levy 6 xilografie bellissime paragonabili per tecnica e concetto alle sue acqueforti, che in questo campo è veramente originale. Il Viani lavora molto, anch'egli ha inciso parecchie tavole, ed entusiasta del legno.

Per quanto mi dice sul Notte io avevo espresso il desiderio di averlo nel gruppo (per quanto io non lo conosca né come artista né di persona) per deferenza al giudizio che lei mi aveva espresso su di lui. Ma se egli credesse di essere prezioso a noi, anzi a me non ce ne importa nulla. Per queste ragioni, dato il suo riserbo, lei sarà tanto gentile di non parlarne più, o almeno a non parlarne a nome mio o del gruppo. Non si allarmi di questa mia franchezza, che le nostre relazioni restano immutate, ed attendo i suoi lavori per proporli al gruppo, naturalmente se lei avrà piacere. Io lavoro ad un volume, ed avrò occasione di mandarle le stampe se riusciranno di mia soddisfazione. Le spedirò la cartella di questi giorni. Mi scriva. Le auguro buon lavoro e le stringo cordialmente la mano

Suo Emilio Mantelli

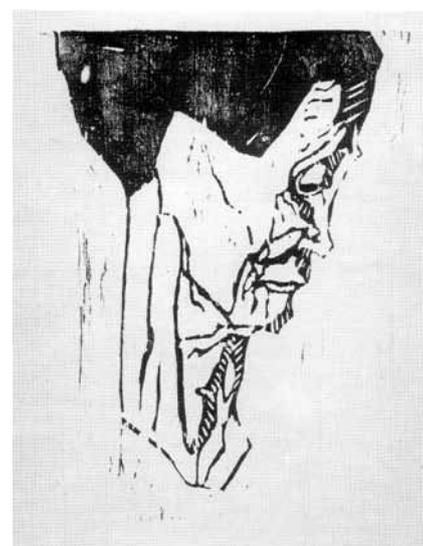


A sinistra in alto  
Alberto Caligiani, *(Verso la chiesa)*,  
1915, xilografia. Pistoia, coll. A. Pagnini

A sinistra in basso  
Giulio Innocenti, *Nudo tra i fiori*, 1942,  
xilografia. Pistoia, coll. M. Lucarelli

In basso  
Emilio Notte, *Profilo di vecchia*, 1914-15,  
xilografia. Pistoia, coll. privata

Bice Baldacci, *Beethoven*, anni '20?,  
xilografia. Pistoia, coll. privata



Nell'agosto del 1914 Caligiani aveva già avviato una relazione amichevole con il pittore e già celebre xilografo d'origine genovese, collaboratore, fin dal secondo numero, all'"Eroica" di Cozzani ed Oliva, che nel 1911 vide la luce e veniva ancora stampata a La Spezia. Amico di Lorenzo Viani con il quale sembra aver compiuto un viaggio a Parigi nel 1906, Mantelli aveva esposto con successo alla I Mostra Internazionale di Xilografia di Levanto nel 1912, organizzata dall'"Eroica" sotto l'ala protettrice di Adolfo de Carolis. Ma lo xilografo, che non era mai stato un decarolisiano osservante, si distacca progressivamente dalle modalità grafiche e dalla paludata poetica dal maestro piceno fino a pervenire, attraverso un colto arcaismo, a una vena simpatica d'impronta popolare con i soggetti trattati.

Nella lettera, oltre la testimonianza dell'ammirazione per le xilografie di Moses Levy e i contatti con Viani, si accenna al tentativo di Caligiani di coinvolgere l'amico, e per certi versi maestro Emilio Notte, nel gruppo dei cosiddetti xilografi secessionisti – una scissione dalla xilomania della scuola di De Carolis – capeggiato da Mantelli e sostenuto da un coraggioso Cozzani, che dedicherà nel 1915 un numero triplo della rivista alla "bella scuola" in cui "il legno parla con la voce del legno [...] nella primavera della cultura italiana ed europea". Anche se esiste qualche prova xilografica di Notte, sembra che la sua attività di incisore in tal senso sia affidata a tentativi occasionali e non alla continuità della pratica. Tuttavia un'eco del suo realismo di matrice espressionista, così come aveva fortemente influenzato Mario Nannini, compare in alcune xilografie del 1914-'15 di Caligiani ormai prive d'ogni preoccupazione naturalistica.

La relativa dipendenza di Caligiani nei confronti della personalità di Emilio Notte, in questo periodo, è confermata da una lettera inviagli da quest'ultimo il 24 ottobre 1914

da Firenze, dove non si fa nessun accenno a Mantelli:

Caro Bertone

Oggi ho ricevuto gli avvisi per l'esposizione di quest'anno alla Promotrice, e siccome questa, per la guerra, si aprirà prima, cioè a Dicembre, ti consiglio di venire subito a stabilirti in Firenze così potrai, con l'aiuto degli studi fatti in campagna, eseguire lavori molto più buoni di quelli fatti in seguito [sic!].

Avrai nel lavoro un collega che ti presenterò quando sarai qui.

Per la tua salute sarà bene anche che tu anticipi l'abbandono della campagna che laggiù comincia a far freddo mentre qui l'aria è mite.

Ti saluto  
aff.mo E Notte

Il pittore, nato a Ceglie Messapico nel 1891 e trasferitosi con la famiglia a Prato dal 1907, accenna alle xilografie di Caligiani in una lettera inviagli da questa città il 3 febbraio 1915:

Caro Berto

Ti aspettavo – prima te per lavorare e poi la tua mamma per passare una giornata con noi – Io sono stato malato per una settimana e mezza – La tua compagnia mi sarebbe stata gradita –

Intanto quando vieni – spero presto – porta qualcuno dei migliori tuoi lavori perché quello che mi comperò dei quadri, dietro mio consiglio ti comperà due stampe  
Arrivederci presto – e spero questa volta non farai il sordo

aff.mo Notte

Ci sembra di cogliere la reticenza di Caligiani a vendere le proprie stampe tramite l'amico. Ma a questo punto le prove sottoposte a Emilio Mantelli e a Cozzani hanno avuto un esito favorevole, o almeno gli è stata data fiducia, tanto da essere incluso, con tre Vi-

sioni di Montagnana, nella prima e ancora incompleta schiera degli xilografi secessionisti insieme a Viani, Mossa De Murtas, Galante, Guido Marussig, Arturo Martini, Guerrieri, Mantelli, Casorati, Levy, De Witt, Sensani, Disertori, Biasi. Nel già accennato numero triplo dell'“Eroica” del 1915, Ettore Cozzani nel contesto della “bella scuola”, riserva a Caligiani xilografo un brano per niente agiografico:

[...]Restano un gruppo che sta tra i modernissimi da prima notati, e i tradizionalisti che ho lodato in seguito: aspirano con tutta l'anima il vento dei nuovi mari aperto alla conquista dell'arte, ma si tengono saputamente alla terra classica delle figurazioni umane e delle forme intere e piene.- Il più orgoglioso d'essi è il Caligiani: giovanissimo, egli risente un po' dei modi di due suoi amici, il Viani e il Mantelli: l'uno gli ha comunicato il gusto delle sproporzioni nella figura. L'altro delle sproporzioni nel paesaggio: egli ha esagerato fino all'assurdo l'una e l'altra tendenza, ed ha ottenuti effetti d'una originalità un po' troppo voluta, poco persuadente, e anche un tantino monotona; ma nella sua terza visione di Montagnana, libera dagli eccessi della “maniera” egli mostra già di tendere ad un equilibrio in cui potrà permettersi tutti gli ardimenti senza passar la linea dell'austerità, che è la linea di confine di ogni arte: ha in suo possesso una tecnica audacissima e una sapienza rara nel combinare le luci e le ombre, ed equilibrare i pieni ed i vuoti; avanti dunque. [...]

Confermata l'amicizia con Viani e Mantelli, con l'indubbia suggestione esercitata dal primo su Caligiani, è appropriata l'osservazione di Cozzani in merito al “gusto delle sproporzioni” portate a un curioso eccesso dal nostro, come si vede in talune teste di donna grandi talvolta come un guscio di noce, mentre piedi e ventri sono enfiati a occupare senza risparmio la terra. La rela-

zione, diciamo stilistica, con Mantelli, oltre le “sproporzioni” nel trattare il paesaggio trovano una convergenza in xilografie quali *Campagna*, pubblicata postuma sull'“Eroica” del novembre-dicembre 1936, che potrebbe dire qualcosa anche in merito alla xilografia di Michelucci del 1914, *I covoni*. In *Campagna* e altri più piccoli legni, Mantelli conquista con il taglio netto, nella durezza dell'olivo inciso di testa, un'essenzialità per via di riduzione fino a ottenere una forma grama, propria anche al primitivismo, sostenuto da Costetti, di Lega e Bettarini.

In un articolo, non firmato, sul “Secolo” del 20 gennaio 1915, mentre si afferma che “Mantelli apre la strada a Caligiani con il suo porto Venere”, si rileva altresì come le ardimentose xilografie di Caligiani “abbiano lasciato un segno in quelle di [Francesco] Gamba”. Insomma il nostro esercita già un influsso, e non è poco, su un mite protagonista della xilografia italiana arruolato a lungo corso nella compagine dell'“Eroica”. Cosa dire poi del rapporto tra le xilografie di paese di Caligiani e quelle di Ercole Salvatore Aprigliano di La Spezia, o con i disegni di Giuseppe Caselli anch'egli amico di Viani? Si potrebbe poi fare almeno il nome dello xilografo secessionista – proprio in senso austro-tedesco – Giovanni Governato, anarchico e amico di Caligiani.

Dalle recensioni dell'epoca si apprende qualcosa intorno alla prima mostra personale del nostro, tenuta nell'agosto del 1915 alla Locanda Maggiore di Montecatini Terme, e introdotta da Renato Fondi che comprese “l'animo inquieto e sensibile” di un siffatto giovane. Si accenna al carattere delle opere, contraddistinte dal “sintetismo”, e da un processo di elaborazione per cui l'artista ha “ricercato e trovato attraverso il futurismo la libertà di un'arte originale e personale piena di fede quasi cieca ed ingenua”. Probabilmente il futurismo ha agito su Caligiani non in senso strutturale e program-

matico, quanto come impulso alla libertà e al coraggio di un'espressione inarrendevole. Della quarantina di opere esposte sono stati tramandati titoli quali *La cieca*, *La zingara*, *La prostituta*, e viene segnalata la presenza, "tra carboni su cartone e quadretti a olio", di un gruppo di xilografie, capaci di suscitare un particolare apprezzamento a partire da Renato Fondi, che le terrà presenti per lunghi anni. Una consolidata amicizia determina Lorenzo Viani ad attendere a lungo l'arrivo avventuroso del collega e delle opere da Pistoia, per aiutarlo nell'allestimento della mostra. Nello stesso anno i due amici si ritrovano a esporre xilografie nella "Sala dell'Eroica", ordinata da Cozzani alla III Secessione Romana e alla Mostra dell'Incisione a Milano. A proposito della seconda, un critico attento ed esigente come Raffaello Giolli includeva Caligiani tra quegli xilografi che, liberatisi dalla "via senza uscita" insegnata da De Carolis, rischiavano di passare la parte, sostituendo un'imitazione a un'altra: "c'è già Cozzani che avverte Caligiani di non esagerare Viani" [...]. Oggi possiamo dire che Caligiani aveva trovato nell'amico l'impulso a essere soltanto se stesso, non avendo alle spalle nessun "paradigma classico", né compiaciuti esercizi di bravura da superare. Il suo essere un primitivo era nell'inesperienza dell'autenticità, che soltanto a partire dagli anni '20 troverà correttezza di forma e sapienza di mestiere, magari a scapito dell'intensità giovanile.

Ancora nel '15 Caligiani partecipa a Firenze con Emilio Notte e i pistoiesi Mario Nannini, Renato Arcangioli e Andrea Lippi, a una mostra organizzata dalla Società Leonardo da Vinci e, secondo quanto riferisce Pietro Pancrazi sul "Marzocco", all'Esposizione Internazionale di guerra della Società di Belle Arti.

Il 1915 è stato dunque un anno risolutivo per la prima stagione artistica di Caligiani,

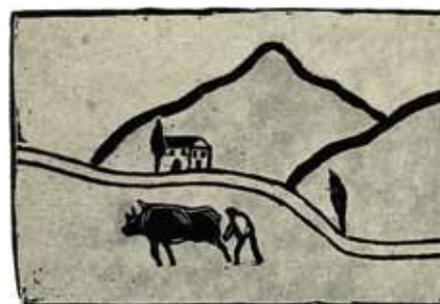
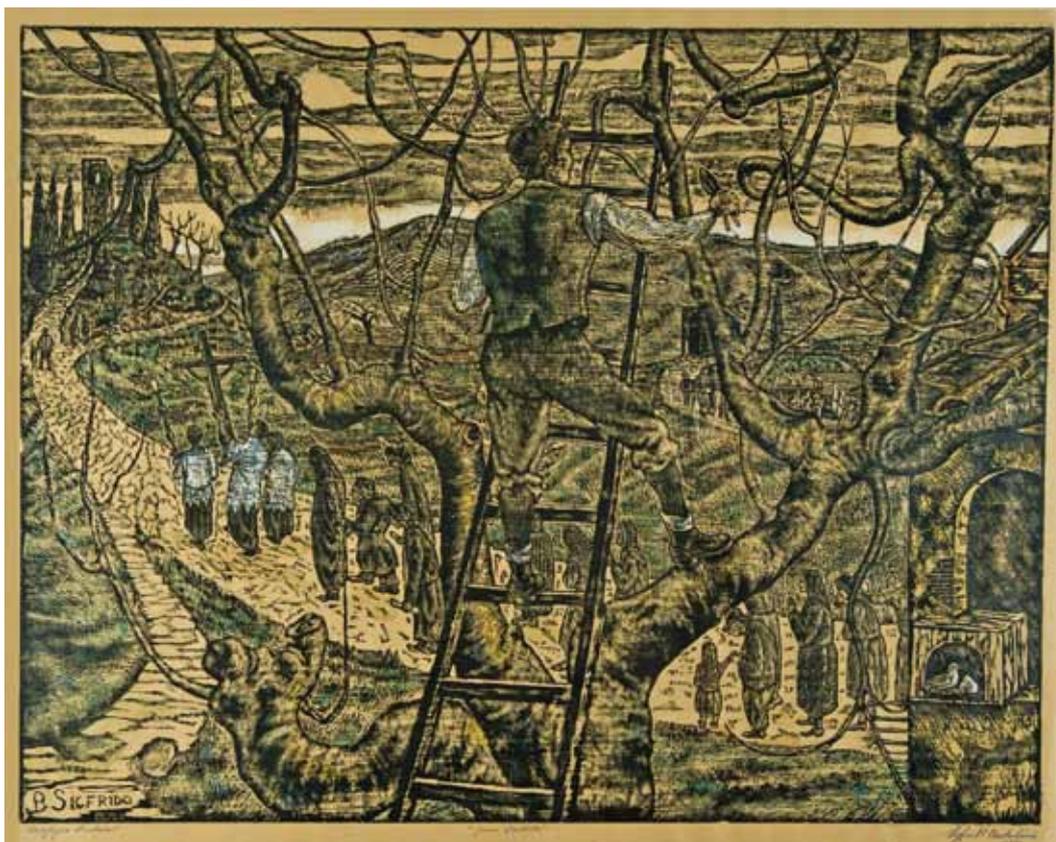
in seguito occultata dagli esiti "novecenteschi" anche per volontà dell'autore stesso, come se nella prima metà degli anni '20 una nuova personalità dovesse sovrapporsi e imporsi a un'estrosa tendenza sintetista ed espressionista che non gli procurò grandi consensi. In uno scritto autobiografico Caligiani accenna con qualche imprecisione alle successive esperienze nell'ambito dell'avanguardia romana:

A Roma [nel 1919 vi era] un gruppo di pittori e di poeti animati a dar vita a cose grandi e nuove. Facevano capo al gruppo Ferdinando (sic!) Marinetti, il poeta Gori Giuseppe, [Renato] Fondi, Enrico Rocca, Enrico Prampolini, [Gino] Galli, il musicista Casella e il Sottoscritto. Nella Grotta degli Indipendenti furono fatte conferenze ed allestite esposizioni, e lì ebbe luogo la mia prima inaugurata con un discorso di Bottai. All'aperto demmo la prima del "Colore" e fu a base di pugni e di bastonate.

Dalla provincia alla capitale, per proprio merito e intraprendenza, sostenuto da Renato Fondi e da Giuseppe Bottai allora futurista, il pistoiese sembra trovarsi a proprio agio in un ambito gioioso e disinibito di innovazioni e sperimentazioni, tra le quali emerge il Teatro del Colore di Achille Ricciardi. Il 22 maggio 1920 su "La Tribuna" di Roma, l'avanguardia di Caligiani viene accolta con riserva a proposito della mostra tenuta alla casa d'Arte Prampolini.

[...] Sentimento bellicoso della piccola mostra [...] pittura dunque – se ancora può dirsi d'avanguardia – di quella per fare qualche nome uso Fabiano, Viani, Tartaglia, che sintetizza le forme alla loro espressione più semplice, spesso deturpandole per accostarle agli arcaici e ai primitivi [...].

Al ritorno da un infelice viaggio in America, "intrapreso" nel 1921 al seguito di



In alto  
Sigfrido Bartolini, *Campagna d'autunno*, 1955, xilografia  
acquerellata. Pistoia, coll. Centro Studi Sigfrido Bartolini

In basso a sinistra  
Giovanni Michelucci, *Il pastore con la zampogna*, 1919 ca.,  
xilografia. Pistoia, coll. G. Toni

Sopra a destra  
Nello Innocenti, *Paese (L'aratura)*, 1915 ca., xilografia.  
Pistoia, coll. Centro Studi Sigfrido Bartolini

Giuseppe Bottai, si forma la coscienza di un nuovo Caligiani. Dal 1923-'24 la fregola avanguardistica e il tempo della xilografia sono acqua passata. Il successo di Caligiani si consolida insieme a vecchie e nuove amicizie. Non c'è più posto per la sovversione creativa e l'arte, come si sa, non è mai neutrale. Tra i pochi che non dimenticano il passato e si trovano a disagio nel presente, si fa vivo il 7 novembre 1927 Renato Fondi che scrive da Roma:

Caro Caligiani

Lei mi ha quasi totalmente dimenticato e io non gliene faccio rimprovero perché avrà le Sue buone ragioni di trattare male chi ha intuito per primo la Sua natura di pittore – in contrasto con parecchi chiacchieroni che oggi Le fanno la corte.

Premesso questo giusto e necessario sfogo personale mi permetto domandarLe perché non ha risposto all'invito che Le feci mandare a Milano (Galleria Pesaro) e ad una mia lettera relativa alla Mostra di Xilografi Toscani che si tiene a Roma dal 13 al 30 novembre??

Io e tutti i commissari della mostra tengono alla Sua partecipazione: ci sono ancora 7 giorni sufficientissimi per spedire 5 o 6 lavori. Ci sono già oltre 150 lavori, di tutte le regioni, di tutte le provincie. Altri ne sono preannunziati. Credo che non le manchi il modo di partecipare a questa I Mostra, né la volontà.

Tenga presente che il nostro locale si presta assai per esposizioni personali: già ne abbiamo in vista. Perché non trattiamo subito? Da noi le converrà più che altrove.

Aspetto che mi faccia vedere come le premesse di questa lettera non abbiano ragione di essere, e intanto la saluto molto cordialmente

Suo

Renato Fondi

Della mostra organizzata dall'Associazione fra i Toscani in Roma, sappiamo solo che

tra gli espositori vi furono Adolfo Balduni, Carlo Guarnieri, Mino Maccari, Dario Neri. Caligiani avrà lasciato cadere nel vuoto l'invito, così come i rapporti con il suo primo, convinto sostenitore?

L'ultimo suo legno inciso che si conosca è la *Testa di Cristo* stampato sulla "Costa Azzurra" nel 1920.

Intanto la xilografia, da quel fatidico 1913 con la mostra pistoiese del Bianco e Nero e a seguire dalle pagine della "Tempra", diventa per Renato Fondi, che morirà nel 1929, una questione familiare. Il figlio Mauro (Pistoia 1914 – Milano 1988), apprezzato da Giovanni Costetti e invitato, quindicenne, alla I Mostra Provinciale d'arte a Pistoia nel 1928, a partire dall'anno successivo inizia a incidere a Roma prima il legno e poi il linoleum. Scene di mercato, il lavoro dei campi, la vita di paese, volumi ed effetti di luce ottenuti con tratti magari uniformi, ma con decisione, freschezza e spontaneità. Mauro Fondi deve qualcosa alle prime xilografie di Michelucci e, per un forte sapore strapaesano, a quelle viste sulle pagine del "Selvaggio". Ma lui stesso scriverà orgogliosamente che esse "furono ideate, incise, stampate a mano, senza scuola, senza un aiuto umano [tuttavia incoraggiato] dal pittore (e incisore) Enrico Vannuccini e dallo scultore Italo Sottini". Mauro Fondi si dedicherà all'incisione per tutta la vita, in particolare incidendo xilografie a colori dagli effetti di gioiosa malinconia, lavorando appartato senza niente chiedere e, come accade, senza niente ricevere.

Sigfrido Bartolini ha dimostrato come l'ascendente di Caligiani abbia agito sulle prime xilografie di Giulio Innocenti del 1914-'15 e su alcune incise da Achille Lega nel 1916.

Nella monografia *Le xilografie di Giulio da*

*Pistoia nella cornice della città*, Bartolini include il nucleo principale delle xilografie di Innocenti in un periodo assai breve compreso tra il 1938 e il 1942. È difficile pensare quale altro xilografo italiano sia stato in grado di lavorare, specie in quegli anni, con altrettanta sapienza tecnica unita a un melodioso candore. Nelle undici tavole di dimensioni relativamente grandi, irrompono luce e aria in una festosa visione di città e campagne, dove la precisa quanto sottile descrizione di un mondo affabile, invita l'osservatore a entrarvi perdendosi nei prati, nei viottoli, lungo i corsi d'acqua, nel morbido ondeggiare delle colline o negli orizzonti aperti da finestre prospettiche come delineati da un nuovo Alesso Baldovinetti. Scene sacre eseguite con la patetica determinazione di un pittore di ex-voto, incurante dell'anatomia del corpo umano, ma così efficace da rendere esattamente nei dettagli la visione avuta in stato di grazia. Apparizione profana di un candido *Nudo* femminile, disteso in un prato tra garofani e giaggioli a osservare il fiume che scorre nella vallata. Vedute di città, *Pistoia, Montecatini Alto, Firenze, Notturmo veneziano* che altri avrebbero inteso rappresentare quali stereotipi da cartolina, escono dalle sgorbie di Innocenti con una freschezza che solo il dettato della memoria e la sublime noncuranza possono determinare. Eppure ha trovato esattamente il segno, il tratto, la cifra nascosta della pietra, del cotto, dell'intonaco, della cortecchia, della foglia, dell'erba, dell'acqua, della nuvola... Genialità ingenua toccata in sorte al massimo grado al Doganiere Rousseau... Condizione del Fanciullino pascoliano... Il buon Dio sospende per qualcuno gli effetti del peccato originale concedendogli una sapienza antiscolastica, antiaccademica... E poi non importa lavorare molto quando non c'è ragione di allungare il brodo...

Sigfrido Bartolini (1932-2007) non è stato a scuola da Maria Maltoni, la maestra di San Gersolè, ma è come se vi fosse stato. All'inizio il suo dipingere monotipi e incidere legni era una *Parlata dalla finestra di casa e*, il suo oggetto, per rammentare un altro bel titolo di Nicola Lisi, era il *Paese dell'anima*.

La preistoria, o meglio la protostoria di Bartolini xilografo inizia a quindici anni nel 1947. Tra i maestri della Scuola d'arte di Pistoia che egli aveva iniziato a frequentare nel 1944 (Chiaromonte, 2000) uno di loro – c'è da scommettere l'unico – Pietro Bugiani, sapeva per esperienza cos'era e come si faceva un'acquaforte, una litografia, una xilografia. Nel 1949, stando alle date apposte dall'autore in margine alle impressioni, il gramo impulso iniziale ha già preso un carattere di volontà, di osservazione e di fantasia. Dal 1951 la confidenza con le sgorbie e il bulino, gli permette di dominare il legno in un esteso campionario di segni e colpi di luce. La tecnica continua ad affinarsi, immune dai compiacimenti del mestiere, in tagli del bulino a pettine, movimenti rotatori controvena, sottili giochi di scalfitture e ariosi fendenti. La xilografia è una battaglia d'amore con il legno in un sogno a occhi aperti. Libero dall'"asfissiante cultura" all'ordine del giorno, egli senti che il mondo dei fenomeni apparenti si presentava vivido e sonoro come il primo giorno della creazione. "Sentite, volete dipingere? – diceva Matisse – Ebbene, cominciate col farvi tagliare la lingua, perché d'ora in poi dovrete esprimervi soltanto con il pennello". Così Bartolini xilografo (fu anche calco-grafo e litografo), sapeva che per esprimersi aveva in mano soltanto le sgorbie e non fece altro che restituire poeticamente quel che i giorni gli avevano dato.

Poi nel 1955 *Campagna d'autunno*, seppure poco fotogenica, si pone al limite del possibile tra quanto gli incisori del Novecento abbiano saputo ottenere dal legno. Disegno

Nella pagina a fronte  
Pietro Bugiani, *Paesaggio*, anni '40?,  
xilografia. Pistoia, coll. privata

Remo Gordigiani, *Paesaggio*, 1949,  
xilografia. Pistoia, coll. G. Andreini

In basso  
Luigi Ciani, *La processione*, 1923,  
xilografia. Pistoia, coll. M. Lucarelli

e segno inciso, figure umane e paesaggio, affiorano in un tessuto unitario di morbidi passaggi che è improprio definire chiaroscurali, trattandosi di una modulazione tonale dove vi è pienezza di colore proprio nella monocromia. Nel '59, con *Giorno sereno*, vorrà replicare l'impresa lasciando giocare la venatura del legno come se fosse la corrente di un ruscello.

L'opera di Bartolini costituisce fin dall'inizio un tratto d'unione con le più libere (non scolastiche) tendenze della xilografia italiana nella prima metà del Novecento. Non è difficile intravedere nei legni dei primi anni, singolari e involontarie affinità con le incisioni di Achille Lega e Nicola Galante, Arrigo del Rigo o Mino Rosi, mentre in *Pagliai d'inverno* del 1951, nel ricordo di Soffici e di Bugiani sopravviene la capacità di rendere, nell'essenziale, la prima emozione in una visione di ampio respiro. *La cameretta* dello stesso anno è il singolare continuum di un intimo soggetto reso in modo esemplare da Van Gogh e poi, di suggestione in suggestione, giunto nella Toscana di Arturo Checchi, Alberto Caligiani, Mario Nannini, Pietro Bugiani. Ancora nell'anno di grazia 1951, Bartolini incide *Aia toscana* che sembra eseguita da un compagno di strada di Giulio Innocenti al tempo della xilografia del 1938 *Paesaggio pistoiese*.

Una premonizione? Magari il viatico premonitore di un lungo viaggio, che porterà Bartolini nel 1978 ad aprire quella finestra inattesa e insostituibile su *Le xilografie di Giulio da Pistoia nella cornice della città*. Un singolare destino, in cui la tenacia del protagonista ha avuto la sua parte, ha fatto sì che l'autonomia poetica di Bartolini potesse ripercorrere, in senso critico e storico, l'opera grafica di alcuni artisti italiani, amici e maestri d'elezione.

Chi altri poteva farlo?

## L'incisione in tipografia

Legno inciso e carattere tipografico, per molte ragioni di identità e di storia, vanno, come si dice, a nozze. Nella stampa l'idea si manifesta in una seconda nascita, lettera o immagine che sia, carattere alfabetico o carattere della figura.

La xilografia italiana del XX secolo nacque quasi contemporaneamente, nel biennio 1903-'04, su più fronti d'ordine tecnico e stilistico con Ardengo Soffici, Adolfo De Carolis, Domenico Baccarini, Giovanni Costetti e Francesco Nonni, ma non se ne escludono altri. L'intuizione del nuovo sposalizio tra xilografia e tipografia fu del solito d'Annunzio che, all'insegna del trinomio "estetismo, simbolismo, decadentismo", arruolò all'inizio il geniale antichista Adolfo De Carolis, dotato di riserve stilistiche perfettamente rispondenti alla rinascita dell'*editio picta* promossa dal poeta che, una ventina d'anni dopo, si ritrovò tra le mani la propria *Lettera al legionario Alceste De Ambris* "ornata" da Lorenzo Viani, ringraziato "per la mistica forza che aveva vulnerato il legno". Se la stampa dei legni di De Carolis avvenne a Milano per conto delle edizioni Treves, l'edizione d'Annunzio-Viani venne impressa a Pescia nel 1922 dai torchi del grande Artidoro Benedetti allora in società con Gino Niccolai, figlio del "proprietario di quella [tipografia] pistoiese che stampò per la prima volta i *Levia Gravia* del Carducci e i versi primi di Gabriele d'Annunzio" (Magnani, 1990). Nello stesso anno Viani compone in forma di giornale il numero unico "P.B. Shelley" e, nella prima delle quattro pagine complessive, pubblica l'*Anniversario orfico*, un componimento di d'Annunzio dedicato al poeta "che venne a noi dagli Angli fuggitivo" e morì annegato nel "Mar d'Etruria". Il volto dell'autore del *Prometeo liberato*, inciso da Viani in un'aura di dolcezza e malinconia, arricchisce con inusitata soluzione grafica la pubblicazione, uscita dai torchi degli stampatori della *Lettera al legionario*.



Ettore Cozzani, direttore e artefice dell'“Eroica”, l'impresa editoriale che ebbe, fin dalla nascita nel 1911, un ruolo determinante per la creazione e la valorizzazione della xilografia contemporanea, prescelse tra le tipografie italiane che intendevano la stampa come un'arte nella bellezza della composizione e nel nitore dell'impressione, anche quella pesciatina. Dai torchi di Benedetti e Niccolai uscirono diversi numeri della pregevole rivista, dove le tavole xilografiche stampate direttamente o indirettamente dai legni, non solo adornavano e illustravano i testi, ma di frequente li superavano fino a obliarli per valore espressivo. Per le edizioni dell'“Eroica” furono stampati anche alcuni “Gioielli” e altre edizioni di maggiore formato quali *La corona del re* di Vittorio Emanuele Bravetta, un capolavoro di grafica e tipografia che si avvaleva dell'opera di Publio Morbiducci, scultore in grande scala e validissimo xilografo in piccolo formato.

Per lo stesso editore vennero stampati legni di altri “adornatori del libro”, tra i quali De Carolis, Francesco Gamba, Armando Cermignani e Gino Maggioni. Lo stesso Giovanni Michelucci ebbe a che fare con i tipografi pesciatini e con “L'Eroica”. In un numero della rivista, denominata “rassegna italiana”, comparvero nel 1924, quale saggio di una pubblicazione in corso, due piccoli ovali con ritratti incisi di illustri pesciatini; mentre l'anno successivo fu la volta di una xilografia a piena pagina, intitolata *Da Paolo Uccello*, significativo riferimento di Michelucci alla poetica spazialità del primo Rinascimento, facente parte della serie dei *Fioretti di San Francesco*, in quel tempo affidata a Benedetti e Niccolai. Anche Giulio Innocenti ricorre agli stessi stampatori nel 1922 per il *Libro della Via*, “libercolo di vita vissuta [...] costruito con l'ansia e l'amore di un trecentesco novizio compositore di mosaici”, arricchito dai suoi ingenui e freschi ornamenti incisi in legno, evocanti edi-

zioni di pregio, e da un *ex libris* in acquaforte tipografica di Luigi Mazzei.

Restando in Valdinievole, in un anno che può essere ancora il 1922, le Arti Grafiche “Montecatini” stampano, in mille esemplari, il diario di Marino Ferretti *Dall'Ermada a Mauthausen*, commentato da dodici macabre xilografie di Lorenzo Viani. Nella città termale, al seguito della moglie Giulia, maestra elementare, nel corso di un proficuo lavoro artistico e letterario, il grande viareggino aveva stretto amicizia con l'improvvisato scrittore, riuscendo a incidere le tavole con la sua proverbiale immediatezza.

Riguardo una raccolta di poesie di Enrico G. Rovai, *Le frondi recise*, illustrata da cinque xilografie ancora di Viani, da noi conosciuta in una autoedizione stampata a Lucca nel 1957, Rodolfo Fini (*Lorenzo Viani xilografo*, 1975) indica, senza altra precisazione, una prima edizione del libretto pubblicata a Montecatini nel 1922. In una annotazione, in coda all'edizione del 1957 l'autore delle liriche – alcune delle quali affini alla poetica vianesca – afferma che le cinque tavolette furono incise nell'agosto 1922, dunque nel periodo montecatinese di Viani. Molti anni dopo, ma questa è storia che al presente non ci riguarda, stampe tratte direttamente, o meno, dai legni dell'artista, corsero la Valdinievole in un numero imprecisato.

Dai torchi pesciatini a quelli pistoiesi, con un florilegio minimo quanto variegato di legni incisi, pubblicati in originale sulla rivista “La Tempa”, diretta da Renato Fondi, dal primo fascicolo di marzo 1914 al primo del febbraio 1917 e stampata dai fratelli Ciattini (Cadonici, 2000). L'iconografia del periodico venne indubbiamente arricchita dalle sintetiche xilografie *I covoni* di Giovanni Michelucci, dai *Fiori al balcone* e dall'estenuata raffinatezza del *Nudo Liberty* di Benvenuto Disertori, tutti stampati a piena pagina, mentre in allegato uscì impressa in azzurro la sapida composizione di Arturo Checchi,

*Contadine*, poi riedita nella cartella “Xilografie originali di Arturo Checchi 1911-1918”. In unica pagina vennero accostati tre legni incisi dai giovani “primitivi” stimati da Costetti, due *Pulcinella* di Enrico Bettarini e un candido schematico *Paese* di Achille Lega. In metà pagina trovarono posto un’ornamentale e simbolica *Cavalcata* disegnata, ma non incisa, da Charles Doudelet, la barbarica maschera *Vecchia cieca* di Bice Baldacci, e due scenette sacre della volonterosa quanto indecisa inciditrice Paolozzi.

Nel primo anno di pubblicazione, “La Tempra” promette l’uscita di un libro di Fondi, in edizione di lusso con le xilografie di Michelucci, ma a quanto pare tanto lusso non potevano permetterselo, se quel libro è ancora un fantasma.

Diretta emanazione della “Tempra” era la Casa Editrice Rinascimento che si avvaleva naturalmente, anche per i libri, della stessa tipografia Ciattini. Il primo titolo, *In cerca* (1915), è una raccolta di poesie di Nello Innocenti, maestro elementare, pittore di opere oggi disperse e xilografo primitivista. Nel frontespizio è impressa una xilografia *Dalla finestra del campanile*, che non è stata incisa da Innocenti ma da Michelucci, come risulta da una prova di stampa firmata. Il secondo, un saggio di Renato Fondi, *Chamfort* (1916), è caratterizzato, in copertina, da un grande fregio xilografico che non consente l’identificazione dell’autore. Per la terza impresa della pistoiese Rinascimento, Renato Fondi, trasferitosi a Roma, consegna ai fratelli Ciattini, oltre al manoscritto di prose e poesie che formano il volumetto *Fiordelmondo* (1919), il legno per la bicroma illustrazione di copertina inciso da Enrico Prampolini. La figura femminile, simulante un’ascensione del busto dalla piramidale base terrena, costruita in esili compenetrazioni, evoca l’olfatto nel tendere alla pieghevole disponibilità di un fiore. Appena un soffio, ma tanto è! dell’incipiente neofuturismo prampolinia-

no, disperso nel microclima della città che, figuriamoci, aveva già soffocato, com’era doveroso per quei tempi, Mario Nannini.

A seguire, 1921, per l’onusta Tipografia Cino dei Fratelli Bracali, Giovanni Michelucci, architetto ancora attratto dalla xilografia, ha già inciso per la copertina del fascicolo, la locandina e il diploma della Prima Mostra Nazionale d’Arte Infantile, una xilografia stampata in arancio raffigurante le sagome “di una mamma che conduce per mano il suo figlioletto a traverso gli orrori seminati dal terremoto nelle Apuane”. In effetti, la donna e il bambino percorrono una strada fiancheggiata di macerie dalle finestre cieche verso una luminosa Piazza del Duomo di Pistoia. Presso la stessa tipografia, nel 1923, un Giulio Innocenti futurista pentito, pubblica *Ave, Roma! Omaggio all’Eterna* e *Diario della Marcia su Roma con la Leggenda poetica del Milite Ignoto*. A un titolo così eloquente corrispondono appena quaranta pagine. Quanto basta perché a un autentico artista sia concesso di impaniarsi nel dannunzianesimo, nel fideismo, nella retorica celebrativa, per sortirne pur sempre un artista. Ingenuo nel senso di genuino, colto come soltanto l’anelito degli autodidatti intende la cultura, Giulio Innocenti fa stampare, a proprie spese, un’edizione che vorrebbe evocare quelle fastose edite da Treves. In copertina prima e ultima e in antiporta, frontespizio, testate e finali, scorrono, nell’euforia della piccola sgorbia, l’Altare della Patria, un mezzo gruppo di Monte Cavallo, cariatidi e fasci littori, vedute prospettiche della città eterna, San Pietro, il Colosseo, lampade e cuori ardenti... Una completa iconografia turistico-fascista concepita agli albori del Ventennio in Pistoia, in una testimonianza grafica densa di intimità e di solitudine, dove l’entusiasmo si sposa con la poesia, e che produrrà frutti appena affidati al sussurro, quasi mai emergenti dall’invaso della storia.

Nelle pagine seguenti dall’alto a sinistra in senso antiorario

Francesco Gamba, *Vesta, Matelda, Beatrice*, 1921, xilografia. Pistoia, coll. privata

Lorenzo Viani, *Shelley*, 1922, xilografia. Pistoia, coll. privata

Testata della rivista «La Tempra», 1916

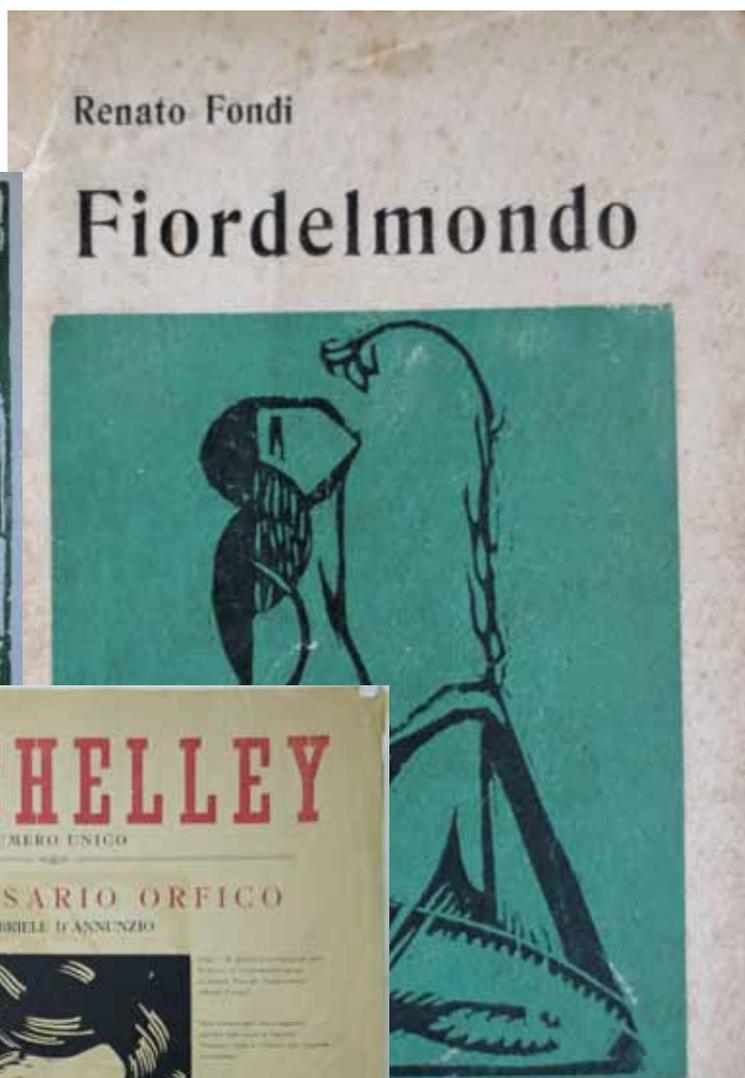
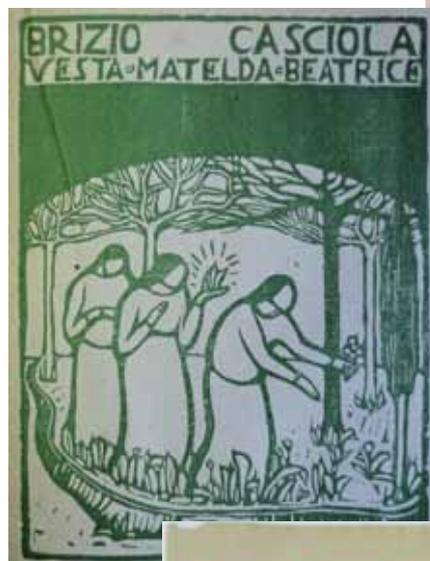
Giovanni Michelucci?, *Bere alla fonte che ha sapor di greggi*, 1921?, xilografia. Pistoia, coll. privata

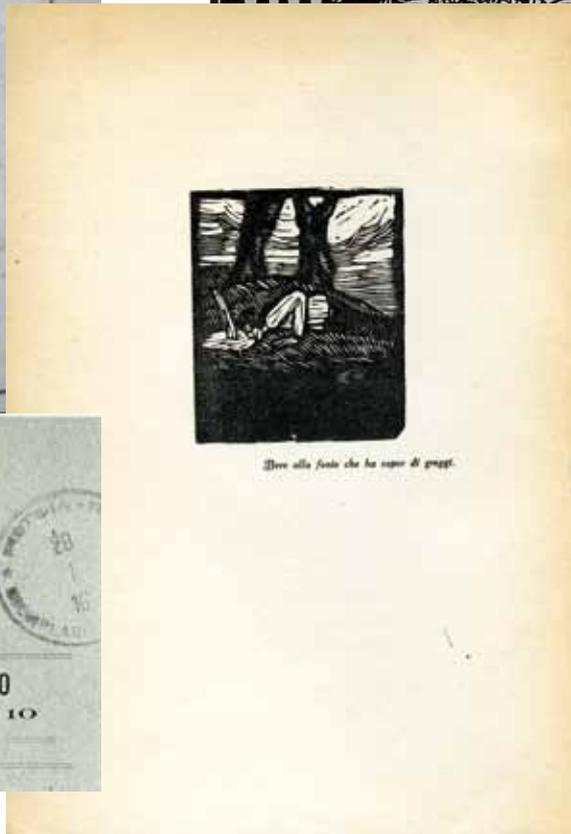
Luigi Ciani, *Paese dell’Appennino pistoiese*, 1923, xilografia. Pistoia, Biblioteca Comunale Fortegueriana

Benvenuto Disertori, (*Nudo liberty*), anteriore al 1916, xilografia. Pistoia, Biblioteca Comunale Fortegueriana

Giovanni Governato, *Il lebbroso*, 1921?, xilografia. Pistoia, coll. privata

Enrico Prampolini, *Fiordelmondo*, 1919, xilografia a due colori. Pistoia, coll. privata





Alla fine degli anni '20, quando la città di Pistoia è divenuta capoluogo di una provincia già battezzata, nella sua identità artistica contemporanea, dalla Prima Mostra Provinciale d'arte del gennaio-febbraio 1928, passano dalla tipografia Ciattini a quella di Alberto Pacinotti, i legni raffiguranti angoli ed edifici sacri di Pistoia. All'origine si trattava di sei xilografie su cartoline postali edite da Ciattini, che poi si ridurranno a quattro, impresse in nero, in una sorta di inserto all'interno della *Guida della Provincia di Pistoia* compilata da Milziade Ricci (s.d.). Consentendo al gioco delle attribuzioni – qui non c'è di mezzo un Giulio Romano ma un Giulio da Pistoia, validissimo, ma almeno autore non contemplato nell'arengo degli attribuzionisti d'alta scuola – il Giulio nostro xilografo fino alla prima metà degli anni '20, e alla ripresa nel 1938 in fede della pubblicazione di Bartolini (1978), non può essere autore delle sei *Vedute e Chiese pistoiesi*, sembrando ancora una volta queste fresche xilografie, per nulla d'indole *souvenir*, frutto del contrastato bighellonare di Michelucci in Pistoia, prima della seconda vita romana. Ma possiamo sbagliare.

La xilografia originale comparve, seppur con eccessiva parsimonia, anche nelle riviste anarchiche stampate a Pistoia (Ciampi, 1989). Dal primo numero del gennaio 1910 "La Rivolta", settimanale stampato dalla Tipografia Ciattini, affiancava al titolo una figura femminile, nella testata incisa con una certa abilità da uno xilografo ignoto, poi, ben undici anni dopo, alcuni legni di Giovanni Governato illustrano la rubrica *Le umane intenzioni*. La xilografia più importante, caratterizzata da un risentito slancio ginnico-anatomico d'indole espressionista, comparirà sulla copertina del *Lebbroso*, monologo in versi stampato anche questo dai Fratelli Ciattini nello stesso 1921, dello scrittore pistoiese Virgilio Gozzoli, anarchico, tipografo e incisore occasionale di piccoli fregi.

"La Costa Azzurra", concepita a Roma e, con una tappa a Reggio Emilia, pubblicata a San Remo, era una "rivista letteraria e artistica illustrata delle stazioni di cura e soggiorno italiane", capace di formare un bel convito di critici, narratori, poeti, musicisti, musicologi e artisti dove la parte preponderante era formata dai pistoiesi. Diretta, nei suoi tre anni di vita, 1920-1923, all'inizio da Giuseppe Bottai e infine dal poeta e illustratore germanista Giovanni Necco, pubblicava scritti dello stesso Bottai ancora in odor di avanguardia e contributi del suo amico pittore futurista Gino Galli, di Ervino Pocar traduttore e di Camillo Antona Traversi, di Giovanni Bucci scrittore-fratello del più celebre Anselmo "novecentista" sarfattiano, e del musicista Mario Labroca, per dire solo di alcuni.

I pistoiesi di diverse tendenze intellettuali e artistiche, ex-collaboratori della "Tempra", cattolici e laici, prefascisti e pre-scontenti, si incontravano, alcuni per la prima volta, con scritti e immagini di vecchio o di nuovo conio, nell'aleatorio quanto promettente sodalizio di un foglio che ebbe veramente un carattere nazionale. Teofilo Barbini, Bruno Bruni, Alberto Caligiani, Alighiero Ciattini, Alberto e Francesco Chiappelli, Adelmo Damerini, Renato Fondi, Giulio e Nello Innocenti, Marino Marini, Raffaello Melani, Giovanni Michelucci, Alberto Simonatti, Arturo Stanghellini... costituirono la pattuglia, non sempre volontaria, che impresse alla rivista l'identità doppia e tripla della cultura pistoiese, in una dimensione che esulava dal contesto locale e dalla dipendenza fiorentina. Nel 1921 comparve un'illustrazione di prima pagina del ventenne Marino Marini ispirata all'acquaforte *Le Caravelle* di Francesco Chiappelli, anch'egli chiamato a illustrare una precedente copertina. Nel corredo iconografico della "Costa Azzurra", dalla parte pistoiese, giungevano i disegni di Caligiani nello spirito del "Giornalino della Domeni-

ca” e gli incisivi schizzi di Stanghellini, mentre dalla parte ligure provenivano i disegni abili e decorativi di Miro Alberto Beltrame. Ma la ragione del nostro interesse risiede soprattutto in quattro xilografie originali di Caligiani e Michelucci (Bartolini, 1978). Del primo, fuori testo, una scabra essenziale *Testa di Cristo* che designa un tratto della multiforme, controversa personalità dell’artista, testimoniata da Lucia Matteotti in un capitolo del libretto intitolato, appunto, *Caligiani mistico* (1969). Di Michelucci, sempre fuori testo, viene pubblicata nel 1920, *La portatrice d’acqua*, un intaglio ancora incerto ma di una forza essenziale nella struttura compositiva, giustamente ricondotta da Bartolini al periodo dei *Covoni*, xilografia stampata su “La Tempra” nel 1914. Altre due piccole incisioni di paesaggio, in funzione di testata e di finale, qualificano un riquadro che incornicia due liriche dello stesso Michelucci. La “Costa Azzurra” nei tre anni di vita, fu anche una piccola ma non effimera casa editrice. Due titoli, assai curati e impressi a Pistoia dalla Tipografia Pacinotti nel 1921, si avvalgono di piccole xilografie. Il volume *Oltre il travaglio*, liriche di Nello Innocenti, reca nell’antiporta e in ultima di copertina due xilografie di un anonimo incisore, che sarà da riconoscere in Giovanni Michelucci, sia per le caratteristiche del taglio che per gli efficaci rapporti tra i chiari e gli scuri. Nei *Canti della Bure*, Alberto Caligiani inserisce due minimi ornamenti xilografici, *Colomba* e *Casa colonica con pagliaio*.

Nel 1932 sulla copertina di *Un uomo a cavallo* di Arturo Stanghellini, stampato dall’editore Grazzini di Pistoia, appare una piccola immagine che traduce in legno il titolo del primo racconto. Derivata da un disegno dell’autore, Bartolini (1979) la ritiene senz’altro opera della sua stessa mano.

Riconoscimenti di valore, uscite occasionali e fortuna editoriale per la xilografia pistoiese del primo Novecento sul piano nazio-

nale, riguardano tre incisori tanto dissimili sia nel linguaggio grafico che delle rispettive aspirazioni.

Alberto Caligiani suscita stupore nell’inventare uno stile, in quel senso altrimenti chiarito da Raffaello Giolli nel 1916: “Raggiungere il fantasma [dell’immagine] nella sua estrema limpidezza [...] sino a vederlo risolto in una linea decisa e incisa”. Caligiani figura nella prima compagine degli xilografi secessionisti, o scissionisti dallo “statuto” decarolisiano, accolta in un triplo fascicolo dell’“Eroica” nel 1915, con tre *Visioni di Montagnana*, ridotte rispetto all’ampiezza degli originali intagli. Sul quindicinale milanese “La Critica Magistrale”, fondato, tra gli altri, da Dante Dini – lo zio scrittore della Fanny, pistoiese poetessa futurista legata, per modo di dire, a Mario Nannini e a Primo Conti – comparve il 15 aprile 1915 una scabra xilografia di Caligiani, raffigurante *Due vecchie* e, sullo sfondo, la consueta visione di Montagnana. La rarità della rivista preclude la possibilità di trovare sue stampe in altri numeri, che pure si avvalevano del concorso di xilografi contemporanei.

Bice Baldacci, pianista e compositrice per prima vocazione, grazie al sodalizio musicale con Renato Fondi, come già era accaduto con “La Tempra”, viene da questi introdotta sulle prestigiose pagine di “Cronache d’attualità”, composte a Roma dall’incomparabile attività di Anton Giulio Bragaglia. Il poliedrico sperimentatore della fotodinamica futurista, compiacendosi di alternare celebri artisti ad altri oscuri o alle prime armi, non disdegnò di accogliere due xilografie dell’ecclettica Bice pistoiese. Così tra disegni di Kokoschka, Derain e Schiele e xilografie di De Carolis, Cambellotti e Janco, ci fu posto anche per l’estroversa dilettante. Nel 1921 Bragaglia pubblicò dal legno originale l’esascerbata *Espressione di un volto femminile*, l’anno successivo una profilata *Vecchia in preghiera*, di vaga ascendenza caligiane-

Nella pagina a fianco  
in senso orario

Alberto Caligiani, *Montagnana*, 1914-  
'15, xilografia. Pistoia, coll. A Pagnini

Francesco Chiappelli, *Pistoia*, 1912-'13,  
acquaforte. Pistoia, coll. M. Lucarelli

Francesco Chiappelli, *La Smilea*  
(Montale), anteriore al 1920, acquaforte.  
Pistoia, coll. M. Lucarelli

Lorenzo Viani, *Il lungo-Pescia*, 1922 ca.,  
xilografia. Pistoia, Taberna Libreria

sca, – in omaggio al bizzarro maestro da lei seguito nelle mostre e nei salotti pistoiesi, dove si discuteva e ascoltava la nuova musicalità italiana. Due xilografie incompatibili, per intento stilistico, rispetto alla più composta e seria *Testa di Beethoven*, incisa anni prima con simbolistico trasporto, o all'esile graffito di un *Albero tronco* pubblicato nel 1928 per un *Pianto in morte Leopoldo Bozzi* di Teresa Fondi Mattani.

Nel 1924, anno I della faentina "Xilografia" diretta e stampata per la cura di Francesco Nonni, trova posto in tre numeri il coscienzioso Luigi Ciani, che sollevando luci briose e minute da attraenti vedute urbane e paesi montanini, sostiene con dignità la propria parte, in un'accolita di compiti enumeratori di antiche pietre ed estrosi interpreti delle bellezze d'Italia.

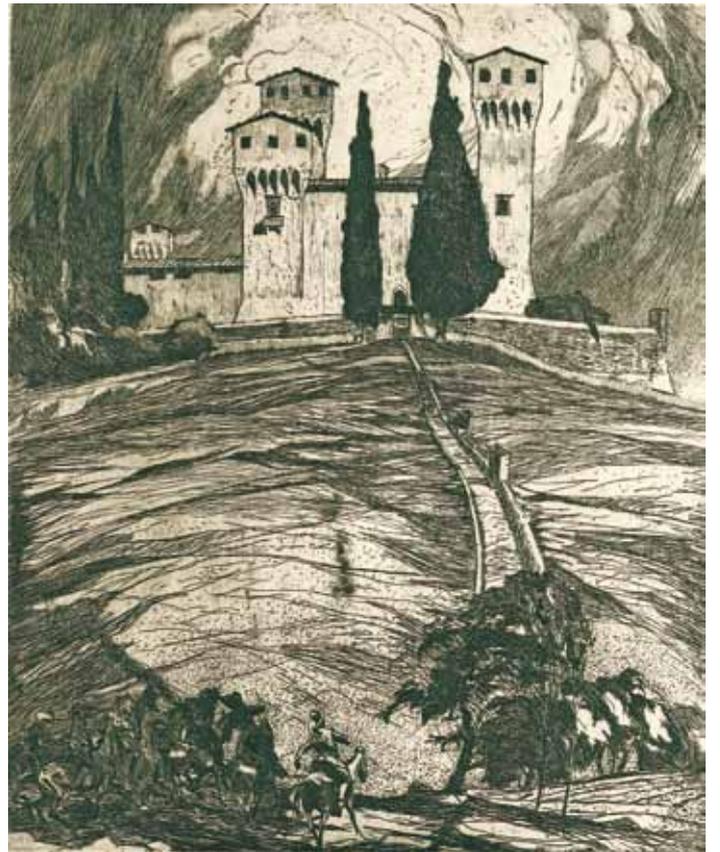
### Francesco Chiappelli

Il 28 novembre 1914 il settimanale "Il Popolo Pistoiese" annuncia che la Società di Belle Arti di Firenze ha assegnato a Renato Fondi il premio del concorso fra critici d'arte per "uno studio sulla Mostra Internazionale di Bianco e Nero", organizzata dalla Società stessa, rilevando "le originalissime idee estetiche che vi erano affermate ed esposte". Sulla stessa esposizione si erano esercitati altri due visitatori diversamente legati a Pistoia, Arrigo Levasti sulla "Tempra" e Arturo Stanghellini in "Rassegna d'Arte Antica e Moderna" che si stampava a Milano. La commissione giudicatrice si era tolta la soddisfazione di premiare quella che appariva una mezza stroncatura dell'esposizione. Il Fondi aveva scritto una lunga recensione, pubblicata in tre diversi numeri del settimanale romano "Fanfulla della Domenica", dove manifestava tutta la sua insofferenza per la maggior parte delle opere ritenute fredde, artificiose e false concezioni, "immagini generiche che si assomigliano tutte", eccezion fatta per autori del calibro di

Pissarro – a Firenze sempre mal visto – di Renoir, Hokusai e qualche altro.

Fondi possedeva meno tempo libero che acume critico, ma aveva già individuato certe solide direttrici, più e meglio di alcuni suoi carissimi amici artisti. Aveva preso atto, siamo nel 1914, di un tracciato ineludibile nella direzione Degas Cézanne Matisse Picasso e, Italia, Fattori, il punto fermo e ancora eluso dalle schiere dei volonterosi calcografi. Alla scuola fiorentina d'incisione tenuta da Celestino Celestini, emerito preludio di tutte quelle venute dopo in Italia, Renato Fondi riconosce d'aver pure ottenuto buoni risultati ma basta così.

Nessun accenno al concittadino Francesco Chiappelli (Pistoia 1890 – Firenze 1947) pupillo di Celestini, ma molta attenzione riservata a chi, più di Celestini, aveva fatto presa su Chiappelli, vale a dire "Frank Brangwyn, maestro di tutti i maestri e di tutti gli scolari d'Italia", visto a Firenze con una scelta di acqueforti proprio in quel 1910 che segnò nella città, per merito di Soffici, il controverso debutto dell'Impressionismo francese. La forte componente descrittiva, la vibrante tendenza alla monumentalità con ascendenze piranesiane, l'abilità dell'illustratore di conclamato mestiere, sono ritenuti da Fondi frutti obsoleti, estranei alla propria sensibilità ritenuta coincidente con la via maestra dell'arte moderna. Nemmeno Arturo Stanghellini si spende in elogi sperticati della mostra, tutt'altro. Inoltre non ama il bianco e nero e gratifica Utamaro, Hokusai, Hirosige & C. con encomiabile ottusità: "Le loro scene più pietose sono appena degne di decorare i *nostri* portacenere e i *nostri* vasi da salotto, tanto il loro mondo spirituale è lontano dal *nostro*" (nostri sono soltanto i corsivi). Al contrario non manca di rilevare come "a proposito della grandiosità brangwyniana ne [sappia] qualcosa Francesco Chiappelli, che ci dava [nell'acquaforte] *Santa Maria del Fiore* una audace interpreta-



zione pittorica della cupola brunelleschiana". Si sottolinea, con il corsivo, il senso dell'"interpretazione pittorica" che è l'intenzione di fondo nelle acqueforti di Chiappelli. Vedute urbane, edifici storici inquadrati nella campagna toscana, sono altrettanti trasferimenti del quadro, inteso come opera pittorica, sul versante della stampa originale in bianco e nero, che inizia ad avere nel secondo decennio del Novecento un suo pubblico affezionato. Non si tratta, beninteso, della virtuosistica, lenticolare stampa di traduzione, ovvero riproduzione da un dipinto, che ebbe i suoi fasti ancora nella seconda metà del XIX secolo, ma di una modalità incisoria per la quale il cosiddetto "motivo" inaugurato dagli impressionisti, è nuovamente messo a tacere dal ritorno del "soggetto". Quel soggetto fagocitato da Chiappelli quale stratificazione di storia e memoria, di visionarietà e fantasia, che non è mai il presente dell'immagine che procede nella nostra percezione *in avanti*, quanto un divenire *all'indietro* nei fumi della suggestione. Renato Fondi aveva ben individuato nelle acqueforti di Chiappelli, "pastosità di masse [e un'] accorta e sapiente distribuzione d'inchiostri". Infatti quando il corso del segno, incurante della probità nella descrizione fastosa delle *Caravelle*, lascia il posto al gioco dell'inchiostro, con l'aggrumarsi del pigmento negli scuri e nelle mezze tinte e i tocchi di lumeggiatura, Chiappelli ottiene in tutto e per tutto dalla stampa un allettamento pittorico. Si guardi *La Smilea*, dove la scenografia dell'antico maniero accresciuta dall'apparizione di un drappello di cavalieri, si risolve interamente nell'effetto pittorico della stampa, con estrema parsimonia del segno inciso. Così è per la *Chiesa di Valdibure* o per la *Crocifissione* che, tra furore tintorettesco e vivaci macchiette di astanti, modula in chiaroscuro le trame grafiche fino a luminosi quanto facili squarci di luce. In *San Francesco in Ancona*, trova una

bella soluzione nelle variazioni del segno e negli effetti di campitura con l'oculato controllo delle "morsioni", nonostante il ricorso agli effetti di velatura e svelatura pittorica in fase di stampa. Nel grande ritratto frontale *La signora Chiappelli*, l'incisore si dedica a un algido esercizio di estrema abilità, ottenendo un tenue grigio nell'incarnato opposto all'intenso scuro dei capelli e della veste. Dagli inizi degli anni Venti quando l'effetto velatura, altrimenti ritenuto un trucco vien meno (Grubicy docet!), l'incisore si dedica all'approfondimento del linguaggio risolto più graficamente nella dialettica dei segni. Un nuovo corso testimoniato dai diari, dove registra puntigliosamente le percentuali dell'acido, i tempi della morsura e gli stati intermedi delle prove di stampa. Chiappelli ritrova dunque un più solido *status* di incisore come nell'ampia *Veduta di Pistoia*, che fa pensare a Segantini nei campi, nelle montagne e nel cielo, per via di una luminosa tessitura ottenuta esclusivamente con un segno netto e variato.

Incisore tra i più prolifici del Novecento, Chiappelli ha perseguito senza risparmio la propria visione del mondo in una generosa esuberanza, che era la volonterosa risorsa di un uomo altrimenti mite, umile e religioso. La sua indole non era la profondità, né lo "stilismo e la prosodia" che il suo amico Colacicchi assegna con una punta di risentimento a Morandi, quanto la necessità di esprimersi nell'estensione, nella molteplicità dei soggetti, inesauribili nello spettacolo fisico e morale del mondo. Così come dalla sua religiosità non ci si poteva attendere qualcosa di simile al *Miserere* di Roualt, ugualmente la sua facilità di trascrizione grafica non poteva concentrarsi in un collo di bottiglia, o incamminarsi nell'inesausto "delirio amoroso" di Luigi Bartolini. A Firenze si era ben guardato dall'accaldarsi nella stagione lacerbiana o di raffrescarsi dentro "La stanza del Selvaggio". Nonostante i mal

digeriti studi classici, tra gli artisti pistoiesi era il più colto, leggeva Verlaine e sapeva di Michelstadter, scriveva perfino qualcosa sulla dinamica e l'elasticità della vita moderna che poteva essere un programma per *La città che sale* di Boccioni, alla quale era peraltro completamente refrattario. Rampollo di una stirpe dedita alla scienza, alla storia e alla filosofia, ebbe, come scrive Sandra Tucci (1999) “una coscienza del diverso, dell'artista segnato dalla sua stessa sensibilità, che Thomas Mann descrive lucidamente nelle sue opere”, e a tale proposito la studiosa formulò un audace parallelo tra Francesco Chiappelli e Hanno Buddenbrook.

Abile e raffinato pittore, la sua storia più spicua è affidata all'azione dell'acido nitrico sullo zinco e sul rame. Opposte alle impegnative grandi lastre, dove il virtuoso vigore è legato al brangwiniano vizio d'origine, sono altre imprese grafiche di Chiappelli condotte per cicli, riponendo la coesione e l'efficacia dell'assunto nel prosieguo dell'invenzione. Il ciclo delle *Sguerguenze* iniziato nel 1928 e interrotto solo dalla morte, sembra avere il suo motivo ispiratore nei *Capricci* e nelle *Stravaganze* di Goya e l'altro, *Gli avvocati*, ha il suo illustre precedente in Daumier. Ma Chiappelli non rischia censure, anche se mette in atto il mordente della satira, l'obiettivo è sempre la condizione umana. Nelle *Sguerguenze*, la grafia fresca e divertita libera una fantasia bonariamente visionaria. Scene e paradossi intorno al mito, al mondo biblico, alla decadenza dei costumi, alle ambizioni e alla sterilità dei metafisici, le velleità rivoluzionarie e il marxismo, alternano i toni del macabro, del grottesco, del patetico, dell'eros, raggiungendo il diapason nell'ammiccante osservazione dei rituali borghesi.

Come a un cambio di stagione, il poliedrico Chiappelli intrattiene nel 1939 un giososo dialogo con quella tendenza di purità pittorica solare (già “solariana”?) tosco-quattro-

centesca portata a Firenze da Onofrio Martinelli e Giovanni Colacicchi. L'occasione, con tanto di sintesi e misura, gli sovvenne per aderire al nitore delle pagine di un'edizione da amatori dell'*Aminta*, impressa in caratteri bodoniani da Giovanni Mardesteig a Verona. Nella selva ove si insinua il casto eros tornito e guizzante della ninfa Silvia e i pastori son finissimi dicitori, Chiappelli tralascia gli aspetti più cruenti della favola tassiana, per aderire all'eleganza della scrittura poetica in sette piccole acqueforti: un campionario di squisitezze per delibanti bibliofili, fino all'ultima immagine al tratto del pastore, elegantemente sorpreso da un dardo conficcato nel proprio fianco.

Giovanni Colacicchi scriveva – son passati quasi cinquant'anni – che Chiappelli è uno di quegli artisti “che, magari dopo una modesta esaltazione, si è cercato di dimenticare e far dimenticare”. E in gran parte così è.

### **Le cento risorse di Luigi Ciani**

Luigi Ciani (Genova 1892 – Pistoia 1970) è figura d'artista estremamente attiva e al contempo isolata nella penisola del Novecento pistoiese, tanto da aver dato luogo alla dimenticanza fino a essere ignorata dalle ricognizioni della storiografia e perfino dell'aneddotica. Rara notizia sulla sua formazione asserisce la frequentazione della Scuola professionale per le arti decorative e industriali nel quartiere di Santa Croce a Firenze. Nel 1907, quindicenne, dipinge accurati paesaggi urbani con una vena nativa e un altrettanto naturale rigido impaccio di cui si è già liberato tre anni dopo, quando affronta motivi inusuali quali *Cave al Monte Ceceri* e *Cave al Cupolino*, piccoli sintetici studi d'abbreviazione macchiaiola, dove gli intarsi sghembi e luminosi della pietra formano pilastri e quinte che stagliano bizzarre campiture di sfondamento nell'azzurro piatto del cielo. Uno in particolare di questi studi, rivela la sorprendente similitudine

con un dipinto eseguito dal vero da Adolfo de Carolis, nello stesso luogo e dallo stesso punto all'interno di una cava fiesolana, allo scopo di ricavarne una scena per l'allestimento della *Figlia di Iorio* di d'Annunzio.

Durante il lungo servizio militare, protrattosi dal 1912 al 1919, Luigi Ciani non abbandona la pratica del disegno e della pittura se, come risulta da un superstito dipinto del 1919 eseguito poco prima del congedo, in Austria, egli è già un abile pittore in aggiunta ai superbi esercizi d'ornato e calligrafia realizzati su commissione del Reggimento. Attratto dalla magnificenza delle residenze imperiali, esegue con mano sicura la veduta prospettica di un parco viennese. Nel 1920 dipinge a olio su tavola *I funai lungo le mura di Pistoia* iniziando – a quanto è dato fino ad oggi constatare – uno dei suoi percorsi lunghi mezzo secolo, dedicato all'amorevole studio dell'immagine della città di adozione e del paesaggio circostante, lungo il corso dell'Ombrone fino alla pianura aglianese, alla Valdibure e ai paesi della montagna pistoiese. Immagine magari precostituita, per quel poco che conosciamo, come se l'abilità dell'artista trovasse appagamento nella costrizione a restituire la consuetudine iconografica, raffigurando il monumento e la piazza animata in un presente che è culmine della sedimentazione storica e tradizionale, precludendosi per ritegno e umiltà l'avventura dell'interpretazione nei termini dell'attualità del linguaggio. In questo senso Luigi Ciani potrebbe assolvere esattamente e talvolta nel modo più nobile, il compito e il ruolo del pittore locale, almeno a non tenere conto di significativi quanto sibillini indizi, affioranti nell'esiguo documento dell'unica sua mostra personale, dove l'elenco delle opere testimonia di un pittore in viaggio che posa lo sguardo oltre la periferia fiorentina e le cave fiesolane, da Vienna fino ai canali e ai pascoli olandesi e, in Italia, a Roma, lungo l'Aniene e nel porto di Brindisi.

Si arguisce un'adesione di testimonianza fedele al soggetto, tra devozione e nostalgia, nella pratica vigile e melanconica di una solitudine necessaria sia all'intento documentario, che a quello più propriamente poetico e commosso.

A una siffatta e ancora ipotetica mancanza – per rarità di opere emerse – di coinvolgimento ed estraniamento dalle tendenze poetiche del Novecento pittorico pistoiese, fa da contraltare la versatilità di Luigi Ciani, con apparenti elementi di dissociazione propri di una personalità multiforme, man mano che al più blando illustratore in bianco e nero dei monumenti pistoiesi, si sovrappone la scoperta di un grafico pubblicitario, illustratore, cartellonista e, talvolta, incisore di tutto rispetto. Insomma l'arte a stampa diretta e indiretta, come pratica di immediata destinazione e diffusione pubblica appare oggi, come per paradosso, la componente più segreta ed efficace dell'artista che, nei primissimi anni '20 ha già acquisito un buon mestiere di incisore. Tre suoi legni vengono pubblicati da Francesco Nonni sul periodico "Xilografia" tirato in trecento esemplari a Faenza, che raccoglie e recupera l'ottimo e il buono (Viani, Nonni, Barbieri, Costetti, Maccari, Wenter Marini, De Carolis, Malmerendi...) e il meno buono di vent'anni di lavoro quasi esclusivamente italiano. Tra febbraio e aprile 1924 di Luigi Ciani compaiono le xilografie *Il mercato di Pistoia* stampata in terra verde, *Paese dell'Appennino pistoiese* erroneamente designato *Paese calabro* – riproposto nel 1926 nella nitida composizione tipografica sulla copertina di "Incanti d'Italia" – e *La processione*. Gli ultimi due legni – *La processione* in particolare – sono da annoverare tra quelli di maggior carattere per l'efficace controllo del segno e la libertà di composizione.

Tra gli esordi di Ciani xilografo si intravedono piccole composizioni di grafica minore, ex libris, testatine, finali, fregi e una testata



In alto: Sigfrido Bartolini, *Piazza d'Armi sotto la luna*, 1953, xilografia a due colori. Pistoia, coll. Centro Studi Sigfrido Bartolini  
In basso: John Stockton De Martelly, *Serra Pistoiese*, 1928, acquaforte. Pistoia, coll. privata – Giulio Innocenti, *Montecatini Alto*, 1938, xilografia. Pistoia, coll. coll. Centro Studi Sigfrido Bartolini

maggiore intitolata “Gionalissimo”, che seppur priva dell’articolo *il* sembra destinata all’impresa editoriale del multiforme artista pistoiese Luigi Mazzei. Il gusto del particolare, del prezioso, dell’emblema, quel muoversi della mano che sposa con garbo grafica e calligrafia, nella residua temperie *art nouveau*, in vista della complessiva impaginazione tipografica, sono alcune componenti iniziali del Ciani xilografo, che pure andrà di volta in volta adattandosi, senza eccessive preoccupazioni di stile, alle esigenze del committente religioso, politico o civile, all’efficacia del soggetto e alla sua destinazione in un insieme di bravura e di felicità, così come di un’improvvisazione che cerca di simulare la freschezza. L’indole scolastica quale tratto distintivo della borghesia dello spirito, presente anche in diversi artisti autodidatti, concerne la rispettabilità dell’artista, ed era, un tempo, qualcosa di necessario nella compagine sociale di una città, specie di provincia. Luigi Ciani non tradiva, nella pratica della xilografia, la necessità di ben figurare presso un pubblico che accettava la moderazione dell’immagine riconoscibile ed evocativa.

Talvolta il confine tra xilografia e disegno a inchiostro ripreso a tempera bianca è assai labile laddove “del legno c’è soltanto la materia”. Molti piccoli disegni del nostro potevano infatti essere facilmente tradotti sulla matrice xilografica. Anche la distinzione tra “arte a stampa” tratta dalla matrice eseguita direttamente dall’autore, e “arte per la stampa” che implica procedimenti meccanici come l’eliografia, o comunque indiretti, si presta per Luigi Ciani a soventi equivoci.

Come avviene nel caso di una serie di finissime “puntesecche” eseguite a partire dagli anni ’30 - tracciate su spesse matrici di marmo – la cui luminosità è dovuta alla preponderanza degli spazi bianchi che impreziosiscono, fino quasi a rarefarlo, il segno esile e preciso. Sulle tarde riproduzioni delle stampe auten-

tiche, diffuse a tiratura incontrollata (*Renaioli sull’Ombrone, La passerella...*) compare infatti la scritta “puntesecca originale”, così come “litografie” vengono definite riproduzioni di disegni e “xilografie” ingrandimenti di legni incisi. Naturalmente tutta l’operazione era svolta in buona fede, e come tale i fogli erano diffusi alla stregua di *souvenir* e di economiche immagini decorative.

Senonché, quando quel pubblico e quelle specifiche destinazioni si ampliano fino a mettere in moto, nell’artista artefice, l’immaginazione, la fantasia, il gioco delle probabilità per ottenere, ben oltre il consenso personale, un effetto pratico per interposta immagine sul mercato locale o nazionale, sulla libera piazza, sulla festa, sull’agonismo, ecco che l’arte di Luigi Ciani – quella che lui stesso avrà magari ritenuta meno nobile e trascurabile perché applicata a necessità extra-artistiche e funzionale ad altri scopi – mantiene inalterate vitalità e freschezza. L’invenzione riprende l’iniziativa vincendo l’ossequio. L’illustrazione, malinteso concetto che si era cercato di mascherare con la pittura da cavalletto o con la scelta del soggetto nobilitante, caratteristico, pittoresco, riesce finalmente ad esplicitarsi nell’unità di invenzione, di metodo di lavoro e di finalità. La grafica pubblicitaria di una buona parte del Novecento trova a Pistoia un interprete originale e proteiforme in Luigi Ciani. Trattando di tendenze e di movimenti senza voler applicare etichette a posteriori, il versatile pittore-incisore tocca il *liberty*, il *déco*, il futurismo, il razionalismo destinando tempere, guache, xilografie, disegni a inchiostro alla riproduzione tipografica, fotolitografica e cromolitografica. Negli anni ’20 lavora, tra l’altro, per lo studio pubblicitario dell’ex futurista Lucio Venna, dal quale sembra derivare l’impulso per la divertita dinamica di alcune composizioni. Manifesti, locandine, etichette, inserzioni pubblicitarie, tessere, decorazioni di scatole, *depliant...* per il Car-

nevale pistoiese e la gara Pistoia-Abetone, le industrie dolciarie, la produzione di liquori e di bibite, gli oli minerali e ancora colorifici, vetrerie, falegnamerie, pastifici, case di cura, stabilimenti tipografici, argenteria, manifestazioni sportive e folkloristiche, fino ai progetti di pacchetti di sigarette Macedonia, Alfa, Aurora, Nazionali, Esportazioni: una decina di tavole, quest'ultime, che non si esita a definire piccoli capolavori di concisione e invenzione, nell'unità compositiva grafica e tipografica.

Con la serietà professionale di cui solo i grandi dilettanti sono capaci, Luigi Ciani riuscì, anche come dipendente del Ministero delle Comunicazioni, ad assolvere nel senso più creativo, la funzione di postelegrafonico eseguendo bozzetti di francobolli commemorativi, tra i quali è d'obbligo ricordarne almeno uno, dedicato nel 1950 al *Centenario della morte di Giuseppe Giusti*. L'immagine e i caratteri di esemplare nitore si assecondano, nella modalità impersonale richiesta dalla funzione del francobollo, a definire l'origine e il vertice del grande satirico monsummanese: il monumento del poeta si staglia volgendo le spalle al Santuario mediceo della Fontenuova e alla basilica milanese di Sant'Ambrogio.

### **Marino Marini e Alberto Giuntoli**

Oltre a seguire a Firenze il corso di pittura con Galileo Chini e di scultura con Domenico Trentacoste, Marino Marini (Pistoia 1901 – Viareggio 1980) frequenta la scuola d'incisione di Celestino Celestini dal 1921 al 1922, ma in tutta evidenza non era digiuno, già all'inizio del corso, della pratica dell'acquaforte. Ricordiamo ancora l'affinità di un suo disegno pubblicato proprio nel '21 sulla "Costa Azzurra", raffigurante antiche imbarcazioni, con la celebrata acquaforte *Le caravelle* (1914), di Chiappelli, per avanzare il sospetto di una iniziazione di Marini ai misteri della calcografia, dovu-

ta proprio al più anziano ed espertissimo concittadino. Celestini, rispondendo a una richiesta di informazioni sulla sua scuola da parte di Alessandro Parronchi (Pratesi, 1992), rammenta anche Marini ma niente aggiunge, dunque a tutt'oggi quel che resta della prima attività grafica dello scultore è tutto compreso tra il 1919 e il 1923 – datazioni plausibili ma ancor suscettibili di aggiustamenti – nelle dodici stampe del catalogo Guastalla-De Micheli (1990).

Se nei confronti delle stampe di Chiappelli, il critico del bianco e nero, Renato Fondi, guardò passando oltre, altrettanto non fece di fronte a quelle di Marino Marini. La prima considerazione pubblicata su Marini acquafortista provenne proprio dal Fondi, che intitolò un suo articolo *Marino Marini scultore e incisore*, ("La rassegna grafica", nov.-dic.1927), come dire che praticava ancora a quel tempo l'incisione in modo tutt'altro che occasionale. Si tratta, e non è poco, anche del primo studio critico – per quanto abbreviato – dedicato all'artista. Fondi, che conosceva bene il giovane scultore, afferma che egli "si dette con preferenza all'incisione quando uscì dall'Accademia", e non ci sono ragioni per dubitarne, tanto più che lo stesso Rosai, altrimenti sovversivo ed espulso dal Regio Istituto, aveva libero accesso al laboratorio di Celestini.

In opposizione a quanto è accaduto per gli artisti pistoiesi, nativi o di adozione, del primo Novecento, non sono rimaste tracce di *humus* locale nella giovinezza di Marini, se si eccettuano testimonianze di opere esornative affidate solo al ricordo, come il bozzetto per il monumento ai caduti presentato nel 1923, o di un busto di anonima fattura da cercare in una caccia al tesoro presso un locale pubblico pistoiese.

Tra le dodici acqueforti del catalogo Guastalla, due *Paesaggi immaginari* rimandano alle visioni ariose di Mazzoni-Zarini e alle descrizioni di vetusti borghi venati di mi-

Nella pagina a fronte  
in senso orario

Marino Marini, *Deposizione*, 1922-23,  
acquaforte. Pistoia, coll. M. Lucarelli

Alberto Giuntoli, *Pianista*, 1923,  
acquaforte. Pistoia, Taberna Libreria

Alberto Giuntoli, *Alla greppia*, 1923,  
acquaforte. Pistoia, Taberna Libreria

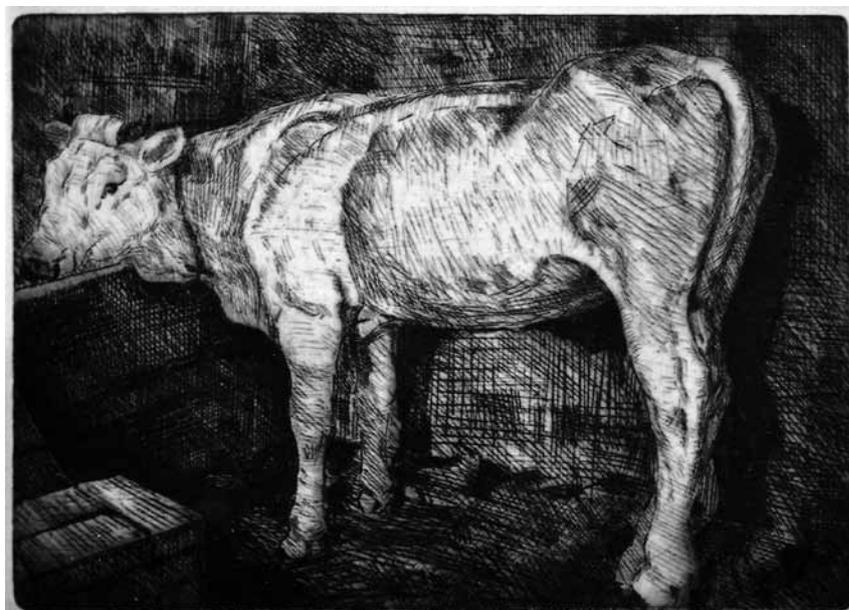
stero di Celestini. Forza di carattere e vigore di disegno, stilismo “secessionista” di un al di qua di Marini che non è ancora Marino nelle successive lastre *I costruttori*, *L'estate*, *La diga*, *La guerra*, uomini atleticamente perdenti (e animali), vicini alla classe antieroica di Egger Lienz, o *La miniera* dove è palese la lezione di Meunier e Steinlen nel solito clima alla Brangwyn. *La diga* (1919-'20 secondo Guastalla-De Micheli) deriva senz'altro dal bronzo di Joseph Kemmerick *Le Coup de collier* (1906), già ritenuto plausibile motivo ispiratore per *La città che sale* di Boccioni (Fergonzi, 2003).

Il congedo per noi fittizio di Marini dal suo primo nucleo di acqueforti – fu anche xilografo ma niente abbiamo visto – è rappresentato dalla grande lastra *Deposizione*, assegnata al 1923. “In un fitto tessuto [dove] egli ammassa architetture di membra”, parole della sorella Egle, l'eclettico artista si esibisce in un *tour de force* incisivo. Nella gran macchina mariniana giungono larghi tratti alla Rembrandt per “l'ora in cui si fece buio su tutta la terra” e l'esibizione ipermanierista di una compagnia di atleti nudi. Michelangelo, il Rosso, Luca Signorelli e, nelle plaghe terrene, impervi tragitti da *Officina ferrarese*. Un vago precedente, un minimo, quasi contemporaneo, termine di confronto? *La Crocifissione* di Francesco Chiappelli. Se qualcuno si mettesse, con pie intenzioni, a sconvolgere le date apposte da Marini ai suoi dipinti degli anni '20, potrebbe trovare felici consonanze fra il trio di mezze figure intitolato *Le Vergini* e i ritratti, o personaggi di fantasia raffigurati in coppia o in terzetto da Giovanni Costetti a partire dal 1920, *Donna e clown*, *Tre profili*, *Lanza del Vasto che legge...*, lo stesso si può dire dei disegni di nudo femminile dello stesso decennio. Qualche proficuo confronto potrebbe istituirsi anche tra alcuni ricordi, comuni ai due artisti, delle acqueforti di Steinlen.

Costetti dipinse il *Ritratto di Marini* nel '25-

'26, e Marini lo ricambiò con un *Ritratto* scolpito nel '27. Il pittore emiliano raccolse diverse opere originali e alcune riproduzioni del giovane scultore pistoiese, e fu tra coloro che influirono sulle sue libere scelte e sulla fuga dall'asfissiante per quanto neonata provincia. Poteva permetterselo, perché Costetti tanto aveva avuto a cuore la linfa vitale di Pistoia. Marini ricominciò ad incidere nel 1943 e con tutt'altre intenzioni. In quel gruppo di stampe giovanili c'era un senso solenne dell'esistenza, nell'energia e nella spossatezza dei corpi e dei gesti. Uno studioso di grande valore non ritenne quelle lastre “nemmeno degne di costituire la preistoria di Marini”, ma non dubitò affatto del genio di Modigliani, miracolosamente resuscitato dalla mano dell'improvvisato scultore Luridiana.

Alcuni ricordi, velati di grigio, del professore di ornato al Liceo Scientifico di Pistoia, la moglie raffinata pittrice, la figlia anch'essa artista riservata e sensibile e l'ombra incombenza del cognato tra i più celebrati maestri del XX secolo, relegano Alberto Giuntoli (Alessandria d'Egitto 1901 – Viareggio 1966) in una dimensione ancora segreta. Preziose quanto estremamente scarse notizie sulla vita affiorate una prima volta nel catalogo *Egle Marini 1924-1998* (Cappugi, 1990) ribadite in occasione della mostra *Marini, una famiglia di artisti* (Cipriani, 2010), dove era ordinata una piccola antologia delle opere di Giuntoli, sono tessere di un lacunoso mosaico, rivelatore della marginalità toccata in sorte a chi mai volle alzare la voce nel pur limitato uditorio provinciale. Più intravisti che considerati in collezioni pistoiesi, è capitato di imbattersi in alcuni ritratti, dove l'abilità di mano è talvolta assuefatta al retaggio accademico, o nella corsiva e piacevole impressione di paesaggi dipinti dal vero. Conoscenze frammentarie e distratte che non lasciavano presagire l'esi-



stenza di Giuntoli acquafortista, in questo momento svelatosi in un esiguo numero di stampe e di lastre incise. La scoperta è stata suggerita dalla perspicace ricerca collezionistica di Mario Lucarelli, poi svelatasi in altre connessioni presso una raccolta privata grazie a Siliano Simoncini. Quattro acqueforti coerenti nello stile eseguite nel 1923 a Firenze, frutto di una tecnica appresa o messa a punto alla solita scuola di Celestini, e un più tardo scorcio della *Chiesa di San Pier Maggiore a Pistoia*, inciso dal vero da una finestra dell'attigua abitazione della famiglia Marini. La traballante definizione dei piani prospettici e la minore sicurezza del segno di quest'ultima, sono la spia di un lungo intervallo e il conseguente esaurirsi della forte motivazione espressiva concentrata nelle prove superstiti del '23. Il mestiere che presiede alle quattro stampe giovanili, lascia supporre che l'attività incisoria di Giuntoli abbia avuto un preludio e un seguito, che il caso o la provvidenza potrebbero e dovrebbero mettere in luce. Intanto qualcosa e magari non poco delle sue origini livornesi, bagliori di luce e golfi d'ombra, umori d'acqua e di terra, tornano nell'equilibrio moderatamente naturalistico delle acqueforti. *L'Ormeggio*, derivata da uno o più disegni preparatori, rivela curiose e non sappiamo quanto involontarie assonanze, con i disegni e i dipinti di imbarcazioni nel porto di Livorno di Mario Puccini o di Guglielmo Micheli. Nel "Bollettino di Bottega d'Arte" di Livorno dell'agosto del 1923, fu pubblicato il catalogo, ovvero il semplice elenco delle opere della mostra Giuntoli-Marini, rara se non unica occasione di pubblica comunanza artistica tra Alberto Giuntoli e i gemelli Egle e Marino (indicato erroneamente Mario) in futuro moglie e cognato di Alberto. Dai titoli delle opere esposte si apprende che Marino e Alberto avevano, già prima dell'agosto '23, lavorato insieme a Livorno anche sugli stessi motivi delle scogliere e dei

Fossi. Giuntoli esponeva quattro acqueforti ora rintracciate insieme a una quinta, intitolata *Ultimo grido*, mentre Marino, oltre alla *Deposizione dalla Croce* presentava altre tre acqueforti, *Medio Evo*, *Lavoro*, *Mendicanti*. Se possiamo identificare con qualche probabilità l'acquaforte *Lavoro* in una delle due stampe diversamente intitolate *I costruttori* e *L'estate* nel catalogo Guastalla-De Micheli, sconosciute alla pubblicazione e a chi scrive risultano *Medio Evo* e *Mendicanti*. Nel campo delle ipotesi *L'Impressione dall'alto* (non sappiamo se il titolo si riferisce a un dipinto o a un disegno) indicata nel catalogo del 1923, sarebbe da porre in relazione alle due acqueforti di paesaggio incise nello stesso anno.

Una postilla è necessaria per la presenza di Egle che esponeva sedici opere, quattro paesaggi e dodici batik, definiti "batiques originali".

Il ritorno al luogo d'origine di Alberto Giuntoli, indotto anche da relazioni di lavoro, è sostenuto inoltre da un manifesto litografico eseguito nel '31 per un'industria dolciaria livornese, laddove la fragranza del prodotto è sancita dalla simbolica garanzia dei celebri *Mori* di Pietro Tacca. L'eredità inalienata della "macchia" e del nume tutelare Fattori, perdurano in due incisioni, *Alla greppia* e *Nella stalla*. Sul verso della lastra di zinco da cui è stato impresso il primo foglio, compare l'iniziale composizione del medesimo soggetto, abbandonata per l'evidente insoddisfazione dell'autore, che incise la seconda versione firmandola in margine alla stampa. Investita da una proiezione luminosa, la sagoma dell'animale modulata da rapidi tratteggi si staglia sulle umide trame incrociate del fondo. La larghezza del tratto, rivolta alla semplificazione delle masse grafiche e ai rapporti chiaroscurali ancora desunti dal vero, determina l'efficace atmosfera della *Pianista*, o *Al pianoforte*, acquaforte esistente in due stati dissimili. Rispetto alla trama dei

segni ancora scoperta nella quieta, intermedia luminosità del primo stato, nel secondo gli incroci si infittiscono saturando i particolari fino a raggiungere l'effetto-notte con leggeri sfumati e parsimoniose tarsie di luce. Abbiamo visto anche disegni di nudi improntati a un fresco realismo, particolari anatomici, raffinate emblematiche calligrafie figurative *art-nouveau*, dove il simbolo, l'emblema, il motto, il proverbiale verso dantesco erano destinati all'ornamento di pagine a stampa, e autoritratti di una sottile, inquietante fissità introspettiva. Ma l'inquietudine non era soltanto un tratto proprio alla maturità dell'artista, se un forte disegno giovanile, *Teschio di un soldato con l'elmetto*, accomuna – per un momento? – Alberto Giuntoli alle macabre visioni incise da Otto Dix nel ricordo lacerante della guerra.

### **Pietro Bugiani incisore. Tracce per un catalogo**

Un catalogo aspira sempre, se non alla completezza, almeno a soddisfare la conoscenza di quanto esiste dell'opera di un artista nella realtà attuale. Riguardo la grafica di Pietro Bugiani (Pistoia 1905-1992), si è cercato di reperire l'esistente in alcune collezioni private, soprattutto pistoiesi, e nelle tre più importanti raccolte pubbliche italiane. La ricognizione, ora per forza di cose parziale, potrebbe imbattersi in un prosieguo di scoperte e riscoperte, senza tuttavia aumentare sensibilmente il numero delle calcografie e delle litografie, conosciute sia per lunga consuetudine che per acquisizioni più o meno recenti. Qualche sorpresa potrebbe altresì provenire dai monotipi e dai legni incisi. Dalla presumibile seconda metà degli anni '20 fino agli anni '70 inoltrati, Bugiani si è dedicato saltuariamente e con notevoli intervalli alla stampa originale, riuscendo a mettere insieme un pregevole parallelo minore a diverse stagioni della principale opera pittorica.

Volendo prestar fede alle date apposte dall'artista in margine alle proprie stampe, la più antica prova calcografica tra quelle emerse fino ad ora dovrebbe risalire al 1927. Si tratta di un'acquaforte acquerellata eseguita a larghi tratti e senza eccessive preoccupazioni tecniche. La forza espressiva, il carattere icastico del paesaggio, sono ottenuti con un'esecuzione rapida e sommaria, singolarmente dissimile dalla finezza dei disegni di paesaggio e di figura della fine degli anni '20.

Del resto l'abbreviazione del segno e la cura approssimativa della morsura saranno una costante in altre sue acqueforti sempre lontane dal compiacimento tecnico. Il soggetto è identificabile con il casolare dei *Nebbiari*, uno dei tanti luoghi incantati della campagna pistoiese dove la rivelazione di Bugiani prendeva forma di alta poesia.

Il soggetto, pur con elementi dissimili, è raffigurato in un disegno quadrettato per la trasposizione pittorica e ricondotto al 1931 circa (Ragionieri, 1998) in relazione alla data del dipinto che, sicuramente, è stato portato a termine in momento successivo (Galleria il Balì, 1970). Si apre dunque la questione delle date, già rilevata a proposito di altri dipinti a partire dal periodo aureo, non sempre corrispondenti all'anno effettivo di esecuzione o di conclusione. Dal momento che diverse incisioni di Bugiani derivano dai dipinti, e la più gran parte non sono datate, l'approssimazione e la cautela, anche a largo raggio, sono d'obbligo.

*I Nebbiari*, acquaforte nota in un solo esemplare, palesa l'incisore autodidatta che salta a piè pari la perizia dell'iniziato ai segreti e all'alchimia della tecnica. Una determinazione, per Bugiani, opposta alla raffinata e meditata elaborazione dei disegni e dei dipinti giovanili. Tuttavia la data 1927 coincide con l'anno di pubblicazione sul "Selvaggio" dell'acquaforte *Paesaggio toscano* incisa nel 1922 da Achille Lega (Bartolini, 1980),

dove la tecnica veramente selvaggia del tratto ottenuto con un chiodo appuntito e l'unica uniforme morsura non precludono, anzi rafforzano la plasticità dell'effetto. Tra *I Nebbiari* e il *Paesaggio toscano* di Lega potrebbe dunque istituirsi un utile confronto, tanto più che l'opera dell'artista romagnolo sarà uno dei precisi riferimenti di Bugiani anche per i suoi inizi di litografo.

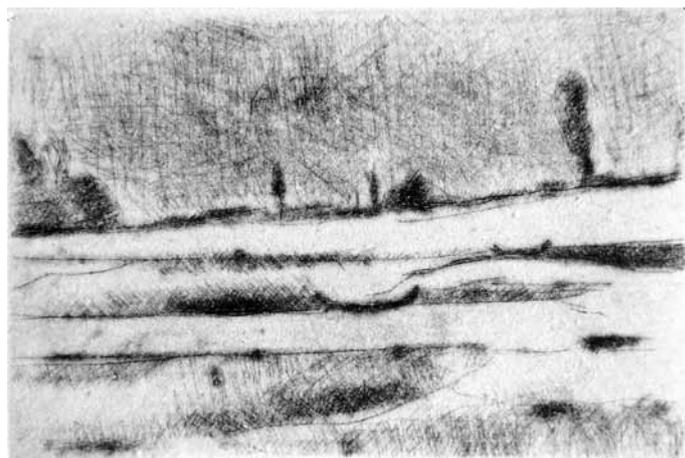
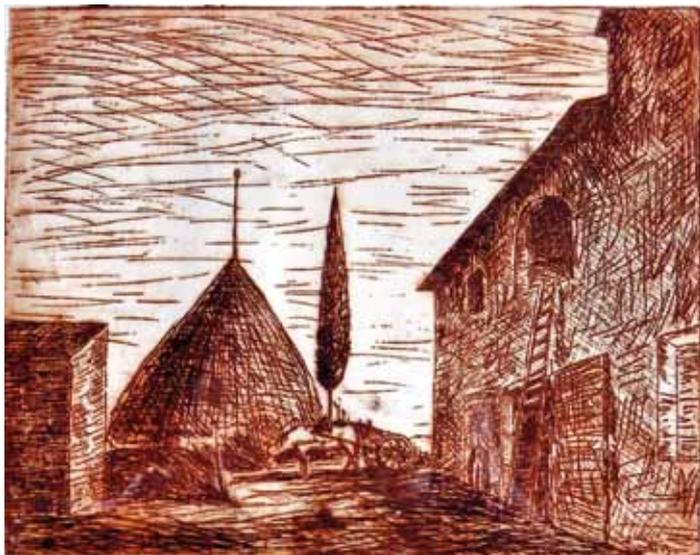
Da un disegno assegnato al 1927 circa (Ragionieri, 1988), deriva l'acquaforte *Il lavatoio*, eseguita in modo libero e sintetico e conosciuta in un sola prova di stampa non datata.

Un'altra acquaforte non reperita in impressioni coeve, di cui è stata effettuata nei primi anni '70 una tiratura in 30 esemplari e successive prove di stampa, è la traduzione del dipinto *Il mulino della Bure*, uno dei vertici del Novecento italiano datato 1928, mentre l'acquaforte viene datata da Bugiani sia allo stesso anno che al successivo. Oltre a un piccolo disegno a inchiostro preliminare al dipinto, è conservata la matrice su zinco dell'acquaforte, che fu incisa a rovescio per mantenere l'identità della composizione.

Ancora un celebre dipinto del '29, *La casa rosa* o *Sera sull'aia*, è tradotto da Bugiani in una delle sue acqueforti più efficaci sia per il controllo del segno che per la compattezza della morsura. Nota in una presumibile tiratura degli anni '40, poi in trenta esemplari stampati agli inizi degli anni '70 e in alcune prove di stampa di diverse epoche, è conservata anche di questa la matrice. *La strada* è una terza notevole acquaforte riconducibile nell'idea compositiva, alla fine degli anni '30. La lastra è stata più volte rielaborata sia con il raschiatoio che con tratti a puntasecca, per correggere i difetti della morsura laddove l'acido ha sfondato il reticolo o il tratteggio producendo inevitabili lacune in fase di inchiostatura. In una prova di stampa della *Strada*, Bugiani ha sovrapposto una densa stesura ad acquerello

che, ovviando alle parti scariche, ampliano il paesaggio in una visione serale. L'esatta composizione del *Cavallino*, una piccola e mal conservata tempera su carta del 1930, è riproposta in un'acquaforte nota in un solo esemplare. Anche qui una prova di indubbia suggestione dallo sciolto e spontaneo tratteggio, che intendeva muovere i valori tonali delle campiture dipinte, se un'incauta, affrettata morsura non avesse limitato l'effetto con un eccesso di parti scure. Altrimenti nell'acquaforte *L'Arno* il controllo del segno, del tratteggio, dell'incrocio, delle morsure e dell'inchiostatura raggiungono un equilibrio anche nell'effetto-colore ottenuto dalla luminosità del bianco e nero. Esistente in alcune buone prove di stampa non datate, sembra precedere un soggetto affine dipinto a olio nel 1954, *Barche sull'Arno* (Vigorelli, 1988).

In una nota di diario del 1929, Bugiani aveva indicato la propria costellazione in Soffici, Carrà, Rosai, Morandi e Achille Lega aggiungendo tra i migliori se stesso, con piena coscienza di quanto aveva fino ad allora realizzato. Aderendo più o meno consapevolmente alla considerazione antistoricista dell'arte esposta da Lionello Venturi nel *Gusto dei primitivi* (1926), insieme all'influenza subita dall'estetica spiritualista di Giovanni Costetti, Lanza del Vasto e Guido Manacorda, Bugiani credeva al senso della rivelazione, sia nel contemplare in solitudine la natura come creazione, sia come mondo interiore da rivelare religiosamente nel "disinteressato amore e abbandono ai maestri". E, tra i maestri, scrive Bugiani, "Rosai è l'uomo che mi ha dato più di tutti [...] Egli è il rivelatore come Nietzsche". Singolarmente il destino volle che la prima vera opera d'arte contemporanea con la quale l'esordiente Bugiani avesse consuetudine familiare, fosse un bell'esemplare delle *Case civette* di Rosai, acquistato dal padre del pittore. Nel corso dell'opera grafica del maestro pistoiese, si



In alto: Pietro Bugiani, *Sera sull'aia*, anni '30, acquaforte. Pistoia, coll. A. Borchì – Pietro Bugiani, *L'Arno*, anni '40?, acquaforte. Pistoia, coll. L. Bugiani  
In basso: Pietro Bugiani, *Paesaggio primaverile*, 1932 ca., litografia. Pistoia, coll. A. Borchì – Renzo Agostini, *Paesaggio*, anni '50, puntasecca. Pistoia, coll. privata

trova almeno un riflesso in quell'abbandono in coloro che stima. Come avviene nei confronti di Achille Lega con la litografia, così è, nelle puntesecche, presente l'esempio di Soffici in un simile impulso nell'affrontare la nuda lastra di zinco. Soffici, di cui Bugiani stamperà alcune puntesecche, fu per lui il maestro stimato e subito, che non apprezzò (malauguratamente), la preziosa sapiente pittura del primitivo Bugiani, altrimenti sostenuta da Michelucci e da un Costetti alieno dall'ortodossia ideologica del ritorno all'ordine. Mentre da un'altra stella fissa, Giorgio Morandi, ebbe in dono l'acquaforte *Campo da tennis ai Giardini Margherita a Bologna* (1923), nella cui trama luminosa Bugiani rimase più d'una volta irretito.

Non si dà luogo, in tema di amorevoli abbandoni, all'attrazione per la grafica di Giovanni Costetti, assertore convinto dell'opera giovanile di Bugiani, ma non abbastanza convincente dal trattenerlo a seguire la strada sofficiano e novecentista, imboccata a partire dai primi anni '30. Nei confronti di Costetti incisore provava interesse, ma troppa era la disparità nelle scelte tematiche, e tanta irruenza espressiva appariva lontana, se non opposta, dalla sua visione sempre lirica e meditata. Ma bisogna ricordare che proprio Bugiani erediterà il piccolo torchio calcografico di Giovanni Costetti.

Complessivamente abbiamo rintracciato 34 incisioni calcografiche di Bugiani, tutte raffiguranti paesaggi, a eccezione di una piccola acquaforte, *Contadino*, incisa a segno unico e datata 1957.

Circa un quinto delle incisioni sono puntesecche. Di alcuni soggetti sono conservate soltanto le matrici incise, che risultano altrimenti irreperibili per la maggior parte delle stampe. La dispersione non comporta necessariamente la distruzione, per cui si presume che alcune lastre siano ancora conservate da qualche parte. Bugiani si è

dedicato all'incisione per il proprio piacere, attratto dalle possibilità della tecnica e per la naturale, compiaciuta necessità di testimoniare nella moltiplicazione grafica alcuni suoi riusciti capi d'opera. In anni più tardi ha affrontato la calcografia secondo l'estro del momento. Dall'opera complessiva sono state effettuate le tirature soltanto di poche lastre, specialmente agli inizi degli anni '70. L'estraneità alla diffusione commerciale delle proprie stampe, la casualità delle pochissime eseguite su commissione, l'impegno continuo rivolto all'opera pittorica, sono altrettanti motivi di una certa trascuratezza da lui rivolta verso un corpus grafico limitato nel numero e non sempre condotto con tecnica accurata. Un'opera tuttavia considerevole, per la freschezza di esecuzione e la felicità compositiva che fanno di Bugiani un autentico incisore, laddove per autenticità si intende la continua vitalità dell'opera e non il mero documento grafico, magari arricchito dal tecnicismo o connotato dalle ricorrenti modalità dozzinali che egli detestava.

Assai esiguo, forse perché ancora disperso, il numero dei monotipi, uno dei quali *Strada e case*, forse degli anni '40, condotto luminosamente in monocromo e altrettanto limitata, sempre con beneficio d'inventario, la pratica della xilografia, che Bugiani eseguiva a segno ordinato, all'inizio, in maniera nitida, simile a quello adottato da Michelucci per la serie dei *Fioretti*, poi con un taglio libero e sfrangiato, appreso da Soffici, ottenuto anche con la punta delle forbici come in *Paesaggio collinare*, un legno privo di data ma stampato a larga tiratura, non dichiarata, nella seconda metà degli anni '70. In ultimo, ma non per ordine di importanza, le litografie. Come si è accennato a proposito dell'incunabolo calcografico *I Nebbiari*, anche nel caso di questa tecnica il primo diretto riferimento sembra essere Achille Lega con *Marina di Caletta* (Bartoli-

ni, 1980), disegnata nel 1930, un esemplare della quale era posseduto da Bugiani. La *Marina di Lega*, nell'ampiezza della visione e nella sintesi ottenuta dalla matita grassa, ha qualcosa in comune con un *Paesaggio fluviale*, l'Ombrone?, eseguito come altre litografie di Bugiani nel 1931 su carta da riporto.

Il primo nucleo, riferibile a questa data, comprende altre tre litografie disegnate dal vero, *La frana*, *La Bure a Primavera* (Ragionieri, 1998), *Paesaggio primaverile* (Tongiorgi, 2004) e una trasposizione – accuratamente eseguita su pietra litografica – se non un anticipo, dell'affresco *L'attesa* (Ragionieri, 1998) datato 1932. L'abilità e il vigore del disegno, non trovando ostacoli nella tecnica a stampa di superficie, assicurano il successo di Bugiani litografo che fa eseguire la tiratura di alcune stampe esponendole alla Mostra Sindacale di Pistoia del 1932, con l'acquisto da parte dello Stato e l'inclusione nelle collezioni del Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi e, per iniziativa di Carlo Alberto Petrucci, nella Calcografia Nazionale a Roma.

*L'attesa*, il *Paesaggio primaverile* e il disegno *Paesaggio con case* (Tongiorgi, 2004) simile alla litografia *Paesaggio fluviale*, saranno apprezzate da Sebastiano Timpanaro, il più importante collezionista italiano di grafica moderna e contemporanea dopo Vittorio Pica, che volle assicurarsi una scelta di opere su carta di altri tre pistoiesi, Chiappelli, Caligiani e Pucci. In cambio dei tre fogli Bugiani ebbe da Timpanaro altrettante acquaforti di Giovanni Fattori. *L'attesa* e *Paesaggio primaverile* furono pubblicate sul "Frontespizio" nel giugno 1939, dedicato nella parte iconografica a Bugiani e Alfiero Cappellini. Un'altra piccola litografia del nostro autore, un *Paesaggio fluviale* incorniciato dall'arco e dal pilastro di un ponte, rimane soltanto tracciata su una lastra di zinco sabbiato. Su un simile supporto, usato in sostituzione

della pietra litografica, Bugiani disegna tra il '69 e il '70, tre o più paesaggi per una stamperia fiorentina, conosciuti, oltre al ricordo di una tiratura, per alcune prove di stampa dedicate dal maestro agli amici e agli allievi, *Paesaggio con pagliai I e II*".

### **Valerio Gelli. Incidere è come scolpire**

Con l'intenzione di conoscere, oltre le sporadiche occasioni, la consistenza dell'opera incisa di Valerio Gelli, identificando almeno i lunghi periodi se non la convincente cronologia di tale attività, si è proceduto insieme all'autore – e qui come altrove con l'amichevole quanto discreto concorso del pittore Giunio Gacci – a una prima catalogazione, che la presente opportunità ci permette di delineare soltanto nella forma di una premessa.

*Invenit delineavit et sculpsit*. L'invenzione e il disegno, infine l'incisione intesa come scultura a incavo, secondo la dizione riportata a margine delle antiche stampe, si adegua bene non solo ai fogli impressi ma ancor più alle lastre di zinco incise a puntasecca da Valerio Gelli a partire dal 1952. L'artista ventenne, che ha già sostanzialmente formato la propria personalità di scultore, apprende la tecnica dell'incisione all'Accademia di Belle Arti di Firenze. Il maestro di vasta esperienza, per il quale le risorse della calcografia sembra non abbiano segreti, è Rodolfo Margheri. Ma a Valerio Gelli non interessano i pleonasmi degli effetti grafici, e alle sottigliezze alchemiche praticate nel laboratorio di bianco e nero, oppone la necessità del più semplice mezzo, inteso a ottenere quell'essenziale che sta perseguendo nel disegnare e modellare, dal vero, quell'affabile universo familiare, per lui nuovo e antico mondo. E subito apprende, da scultore qual è, il modo di affrontare la lastra metallica, che non concede la possibilità di pentimenti e relative correzioni appena il bulino saggia e poi affonda nei contorni e

Nella pagina a fronte

In alto

Valerio Gelli, *Profilo di popolana*, 1952-'53, puntasecca. Pistoia, propr. dell'Autore

Valerio Gelli, *Popolana*, 1952-'53, puntasecca. Pistoia, coll. privata

In basso

Valerio Gelli, *Uomo col cappello*, 1952-'53, puntasecca. Pistoia, propr. dell'Autore

Valerio Gelli, *Donna con sciarpa (La madre)*, 1952-'53, puntasecca. Pistoia, propr. dell'Autore

risale a diversi livelli fino a staccarsi dallo specchio della superficie. L'agilità e la sicurezza richiedono l'accorgimento di liberare il canale inciso dall'argine delle barbe che, ritornando nel solco da cui sono state sollevate per effetto della pressione del rullo durante la stampa, comprimono il segno fino a vanificarlo. Così il mezzo di incisione calcografica più diretto, la puntasecca sorella del bulino, si impadronisce di Valerio Gelli, o viceversa, permettendosi il lusso, non sempre concesso ai praticanti di questa tecnica, di sostenere anche decine d'impressioni mantenendo quasi inalterato il segno lievemente vellutato.

Probabilmente in un paio d'anni, tra il 1952 e il '53, lo scultore esegue il suo primo nucleo di incisioni, 10 puntasecche e una acquaforte. Tanto basta a definire un ciclo compiuto e un'esperienza nell'empatia tra l'artista e i suoi modelli, colti con un'identificazione realistica priva di ostentazione, perché la madre, il padre, i vicini di casa, devono riconoscersi, ed essere riconosciuti non quali generici tipi e caratteri umani. Non c'è deformazione, né insistenza, né indulgenza al grottesco nel coglierne i tratti, ma soltanto la ricerca della naturalezza bloccata nella sua plasticità dal contorno, che è un deciso confine lineare. I personaggi della scena quotidiana divengono per Gelli l'immagine interiore e inestinguibile del suo concetto di popolo – non a caso ama definire ancor oggi quei volti femminili incisi col termine “popolane” – alieno da intenti programmatici di rivendicazione neorealista. Semplicemente – ma anche qui la semplicità è una difficile conquista – il suo lavoro affiora e trae respiro da quel clima di consistenza storica, e verità umana e poetica, ben temperato da Giovanni Michelucci nella prima metà degli anni '20. Come il futuro nell'arte italiana (anche in terra pistoiese), negli anni '20 era prefigurato dal termine fisso di Giotto, così Giotto ritorna per via

di fiaba e di mito nell'adolescente Valerio. Il ritorno, se c'è, è un passo ulteriore per rendere la vita in una forma non transitoria, o un modo di raffigurare lo stupore e la commozione in un insieme di tratti che chiudono, preservandolo, il segreto degli esseri umani, che è poi quell'ostinata nostalgia di assoluto che attrae la *melencolia* di Gelli. In quella decina di puntasecche già si va formando quel *pantheon* di ospiti e di amici in effigie, che testimonierà nel lungo corso l'appropriazione del volto psichico, vale a dire dell'anima di una città, di un semovente paesaggio umano capace di testimoniare il fluire del tempo nelle infinite individualità. Volti chiusi nel silenzio, nell'ansia dell'attesa, nell'accensione di uno sguardo, nella supponenza, nell'ironia, nella flemma, nell'accento di una parola. Dietro le quali apparenze si nasconde, o si maschera, forse si manifesta, il continuo desiderio di abbandonarsi all'abbraccio dell'imponderabile da parte dell'artista mite e riflessivo. Oltre la piccola galleria di ritratti, compare nel 1953 l'acquaforte, o forse puntasecca acciaiata, *Donna che ricama* a figura intera, stampata in cento esemplari. Una tiratura esorbitante il limite delle poche prove di stampa delle altre puntasecche, a eccezione di una *Popolana* del 1952 stampata in 10 esemplari ed esposta in una collettiva di artisti pistoiesi alla Galleria Alibert di Roma nel 1956. Dopo il biennio 1952-53, salvo qualche probabile, ma numericamente limitata ripresa negli anni '60, Gelli inaugura vent'anni dopo una nuova stagione, dedicandosi all'acquaforte senza trascurare completamente la puntasecca, iniziando un buon numero di allievi presso un istituto superiore pistoiese alla tecnica calcografica. Secondo le poche date apposte in margine alle prove di stampa e ad alcune tirature, il lavoro di questo suo secondo periodo dovrebbe essere compreso tra il 1972 e il 1979. I soggetti sono ritratti di vecchi e di popolane,



le lettrici, una bambina, le ricamatrici, nudi femminili, paesaggi di campagna, vedute di Pistoia e una decina di varianti, compresa una xilografia o linoleum a due colori, sul tema della maternità già ripetutamente affrontato nella scultura.

Il disegno come forma di pensiero, senza essere esercizio accademico o sperimentale, è stato per Gelli un solido motivo di ancoraggio alla vita al pari della scultura. Nonostante la leggerezza di un singolo foglio, la loro stratificazione non ha solo un peso reale, ma ancor più consistente nella misura del tempo che continua a coinvolgere l'artista nella molteplicità delle esistenze ritratte nei tardi anni '40 e nel pieno corso dei due decenni successivi. Risolte nella loro prima definizione, quelle immagini sono certamente definite, ma non per questo è esaurito il potenziale di vita che la memoria riserba intatto nel segno. Così Gelli ricorre alla fonte delle trascorse esperienze per farne tutt'altro uso che non una riproduzione venale, incidendo lastre di rame sia con tratti leggeri, sia affondando il segno alla maniera delle prime puntesecche o insistendo nel tratteggio. Ma soprattutto nella parsimonia della tecnica e nella freschezza del tratto ritrova l'efficacia dell'"antico" motivo ispiratore.

### Postilla

"La stampa non è più lo svago di un artista isolato, ma è necessità generale, irresistibile, che trascina tutti i figli di una generazione, di maniera che non avvenne uno che non abbia fatto, non ne faccia, non debba farne". Le parole di André Mellerio scritte nel 1897 non soltanto mantengono una inalterata validità, ma risultano addirittura sotto tono rispetto alla proliferazione dell'arte a stampa con annessa graficomanià fino al tempo presente. Così Pistoia, sia in qualità di segmento d'Europa o di onesto circolo provinciale o di quasi incognito esercizio familiare, non è

stata immune dal benefico contagio, quale si ravvisa in artisti che si sono dedicati solo occasionalmente all'incisione. Salvo poi essere smentiti quando l'occasione, più che al poco lavoro dell'incisore, è dovuta piuttosto alla dispersione o all'occultamento delle stampe, come nel caso di Alberto Volpini (Pistoia 1888-1967), autore non improvvisato di diligenti acqueforti e puntesecche (*La casetta*, 1925, *Barche sul Po*), notato nel *Panorama emiliano-romagnolo* dell'*Almanacco degli Artisti / Il vero Giotto* (1932) da Cesare Marchesini quale "incisore sobrio ma persuasivo".

Luigi Mazzei (Pistoia 1882-1968) artista di multiforme talento, il più dimenticato tra i cospicui caricaturisti e disegnatori satirici italiani del primo Novecento, impiega con disinvoltura gli strumenti dello xilografo in composizioni a carattere pubblicitario sulla propria creatura editoriale "Il Giornalissimo", *Piante SRI Pistoia*, 1928.

Renzo Agostini (Pistoia 1906-1989) si è dedicato senza grande convinzione alla calcografia, incidendo probabilmente negli anni '50 due o più puntesecche di paesaggio, accennando i volumi con un segno nitido e sintetico e affidandone la stampa all'amico Pietro Bugiani.

Singolare il caso di Enrico Bruni (Pistoia 1909-1996) che dal mestiere di intagliatore del legno deriva senz'altro una non indifferente abilità di xilografo. Poeta dialettale, disegnatore di minuziose vedute cittadine di stampo ottocentesco e di emblemi araldici, illustratore pubblicitario, buon pittore a margine del Novecento pistoiese, Bruni è uno di quegli artigiani che non si permettono di sbagliare due volte. Nelle xilografie *Il Battistero* e *L'arco dei Priori* non cerca l'arte quanto il lavoro ben fatto, non si permette di interpretare il soggetto, ma usa sapientemente le sgorbie nell'esatta alternanza del bianco e nero. Nella *Fortezza* la variazione del segno e gli effetti di luce e ombra oltrepassano l'intenzionalità dell'iconografia

locale in un'impressione severa e ariosa, che non sempre si ritrova nelle xilografie di antiche architetture incise da Bruno da Osimo. Anche Vasco Melani (Firenze 1910 – Pistoia 1976) dimostra una certa familiarità con la xilografia in un piccolo legno impresso nel 1956 sul catalogo di una mostra personale. La composizione di carattere popolare è ottenuta con tagli netti e decise campiture, ricorda talune soluzioni inventate da Pietro Parigi.

L'ondivago pittore Ermanno Duccheschi (Pistoia 1920 – Porto Alegre 1998) dopo aver sperimentato a Pistoia una fosca introspezione visionaria, sempre nella prima metà degli anni '40 trova l'accento più sincero avvicinandosi alla poetica di Rosai. Risalgono al 1942 due acqueforti incise dal vero con una dimessa spontaneità *Case fra gli alberi* e *Case fiorentine*.

Di Marcello Lucarelli (Pistoia 1923-2010) si conosce una delicata puntasecca di elementare efficacia, *Strada di campagna* (1950). Del resto, scriveva Thomas Neal, una sola opera di buon livello bastava a rendere giustizia a un artista, ma qui si parla soltanto d'incisori occasionali.

Il numero, che spesso si estende a dismisura nella proliferazione/produzione di opere nel catalogo di un autore, vale altrettanto e, perché no? nell'estrema riduzione, quando dieci dita bastano nel contare la prima attività grafica di Remo Gordigiani (Empoli 1926 – Pistoia 1990). Tre puntasecche e un'acquaforte, forse altrettante piccole xilografie, costituiscono entro pochi anni il corpus di un incisore occasionale quanto ragguardevole negli anni che qui ci interessano. La singolare capacità di assimilazione in forme e figure di disparati linguaggi, definiscono l'identità dell'artista in una sorta di dissociazione, di alterità. Il suo essere multianime e, come tale, specchiarsi nel molteplice, è sempre sostenuto dal mestiere, spesso d'alta scuola. Qui non siamo

confessori che vogliono enucleare da una vita d'artista i tratti salienti della sincerità, né avrebbe luogo la personale ammirazione per un periodo in cui Gordigiani faceva la parte del leone tra coetanei e maestri. Eppure nel 1950 Gordigiani aveva in mano tutte le carte per intraprendere un'attività di incisore parallela a quella di pittore. Coglie al volo i termini di un linguaggio e di una tecnica, non c'è esitazione e non fallisce un colpo. L'esperienza è già una soluzione e quando la curiosità è appagata passa oltre. Magari ha visto le incisioni di Luigi Bartolini e sembra ricordarsene anche nella pittura, confrontiamo l'olio *Gabbia alla finestra* (1955), con la *Finestra del solitario*, acquaforte di Bartolini del 1925. Così la puntasecca di Gordigiani *Figura alla finestra (La madre)* tracciata probabilmente dal vero con tanta freschezza, nel bilanciare il volume della donna dall'interno all'esterno, sembra essere una risposta alla bartoliniana *Ragazza alla finestra* incisa nel 1928. Risposta che risiede unicamente nella libertà di affrontare un motivo emozionale, dove non c'è imitazione ma soltanto la spontanea sapienza di Gordigiani che traccia nello stesso 1950 le puntasecche *Gatto addormentato e coniglio* dal vivissimo disegno, *La madre addormentata* e l'acquaforte *Scalpellini* incisa sulla lastra come rapido appunto di taccuino, da confrontare con il dipinto *Lastricatori* (Iacuzzi, 2008). L'anno precedente aveva ottenuto esiti felici provandosi anche nella xilografia. Nel *Paesaggio con traliccio* (1949), vi è una locuzione toscana che rimanda agli xilografi paesaggisti del "Selvaggio", nel definire con sgorbia piatta e graffiti a bulino i rapporti chiaroscurali tra i campi le case e il cielo.

Mirando Iacomelli (Pistoia 1929-2007) esegue forse la sua prima acquaforte *Cavallo e case*, alla fine degli anni '40, con un tratteggio intenso e deciso ma uniforme, anche per il ricorso ad una sola morsura.

"LA STROZZI"



Annamaria Iacuzzi

## *Anime del Novecento a Pistoia Vocazione di un luogo tra tradizione e modernità*

“Pistoia è quasi una categoria dello spirito”.

Giovanni Michelucci<sup>1</sup>

Città a livello culturale europeo fu in antico e continua ad essere Pistoia che può contare anche oggi su una schiera di artisti operanti i quali per numero e per fama superano i limiti del territorio nel quale affondano le radici. Rare sono infatti le città italiane salvo quattro o cinque maggiori, dove sia possibile oggi constatare la presenza di un così folto stuolo di creatori, di gruppi di ricerca, di tendenze che abbracciano, nelle naturali vocazioni dei singoli, nelle varianti di generazione, le più risentite forme d'arte.<sup>2</sup>

Ogni qualvolta ci si accinga a prendere in considerazione il secolo XX dell'arte pistoiese, si rimane stupiti della quantità e qualità degli artisti che questa città ha generato. “A Pistoia gli artisti sono di casa”, si è spesso detto, ed è vero. Con la fondazione della Scuola d'Arte nel 1920, si spiega il fatto che in questa città molti prendessero la via dello studio delle arti, applicate e non, e che alcuni di questi ragazzi siano col tempo divenuti pittori, scultori, scenografi, costumisti, sarti, stilisti, decoratori, grafici, architetti. Questa contingenza ha sicuramente affinato la sensibilità degli animi già forse predisposti all'arte, al bello, al piacere estetico, ma ciò probabilmente non basta a spiegare la costellazione di artisti (anche autodidatti) che questo secolo ha generato, molti dei quali destinati a fama internazionale.

Per spiegare questo fenomeno bisogna probabilmente ricorrere all'idea del *genius loci*, una precipua ‘vocazione’ del luogo, da cui consegue, a tutta evidenza, che una certa eredità storica, assommata alle vicende socio-politiche del momento e commista alle sollecitazioni poetico estetiche provenienti dai luoghi, intessuti di consuetudini umane, possa aver generato una tale predisposizione artistica.

Alberto Ciattini non ha dubbi circa l'evidenza di una sorta di vocazione cittadina all'arte, così come non esita a evidenziare i caratteri precipui dell'artista pistoiese: “Gli artisti pistoiesi, o che in passato a Pistoia operarono, sempre hanno fatto spicco per la loro mobilità spirituale, per la loro attitudine a rifiutare i limiti della natura e della società, come ermeneuti tesi appunto alla caccia di un irraggiungibile segreto”.<sup>3</sup>

Un irraggiungibile segreto, dunque, quello assaporato dagli artisti; un certo sentimento di rivelazione sfiorata e mai pienamente raggiunta che caratterizza una città a tutt'oggi sconosciuta ai più, quasi ignorata dai circuiti turistici, tenacemente refrattaria alle masse culturali: “tutti i pistoiesi, anche i più sprovveduti, senza troppo trasfigurare il vero lo sanno – che sempre Pistoia ha avuto ed avrà la sua vocazione segreta, spesso giunta sull'orlo della rivelazione, sempre

1. Frase di Giovanni Michelucci riportata in Franco Borsi, *Michelucci e Pistoia*, in *Alle radici di Giovanni Michelucci. Pistoia come luogo felice*, a cura di Giovanni Bassi, s.l., Alinea Editrice, Firenze 1992, p. 14.

2. Alberto Ciattini, *La vocazione di Pistoia. Artisti pistoiesi contemporanei*, Il Testimone, Pistoia 1970, p. 16.

3. *Ibidem*, p. 10.

Il gruppo della “generazione di mezzo” alla Strozina, Firenze, 1960. Pistoia, coll. privata

4. Piero Bigongiari, *Il mio sodalizio con Cappellini*, in *Alfiero Cappellini*, catalogo della mostra antologica (Pistoia 5 maggio-9 giugno) Bandecchi e Vivaldi, Pontedera 1985, p. 21.

5. Cfr. Annamaria Iacuzzi, *Cultura artistica dal dopoguerra a Pistoia*, in *Arte del Novecento a Pistoia*, Silvana editoriale, Milano 2007, p. 297, nota 7.

6. Il critico si riferisce agli artisti presi in esame con le prime sette mostre antologiche ordinate dalla Circo-scrizione 2 tra il 1988 e il 2001, la cui eredità scientifica fu poi raccolta dal Centro di Documentazione sull'Arte Moderna e Contemporanea pistoiese con le altre mostre dedicate agli artisti di questo gruppo, fino all'antologica di Remo Gordigiani nel 2008.

rinvia, respinta nel limbo, nel mistero che la circonda e di cui i suoi figli continuano a nutrirsi". Figli che, a detta di Ciattini, rimescolano nell'intimo un sommesso senso di ribellione e amore, astio e gelosia, acredine e rimpianto nei confronti della città natia.

Tra i testimoni dell'epoca, pittori, scultori, poeti, letterati, in molti parleranno dell'anelito segreto di Pistoia, contemplato e ripartito come in un mistero iniziatico tra i clivi della campagna e i vicoli della città. Così Piero Bigongiari, a Pistoia tra il 1925 e il 1937, descrive i giorni della giovinezza con l'amico Alfiero Cappellini tra il 'rifugio roccioso' di via del Vento e la campagna, scoperta con l'amico pittore negli anni Trenta:

[Pistoia] una città vicina a quanto accadeva nel mondo ma anche separata, e un po' dimenticata dagli avvenimenti che accadevano altrove, ivi compresi i fatti artistici che sfioravano Pistoia ma parevano non investirla a pieno: che pertanto avevano come il suono di una risacca lontana. Si viveva come in una specie di eco [...]. Il vento si confondeva con l'agitazione segreta da interpretare come la voce delle cose, delle fronde, delle erbe, dei capelli smossi romanticamente sulle nostre fronti quando sui pianori di Candeglia, di Collegliato o tra i fertili avvallamenti di Valdibrana il mio amico piantava il cavalletto e su vi metteva la tela preparata, come una pagina bianca da riempire del mistero di quei paesaggi occulti, che parevano filtrare nel sangue con una felicità nuova ed antica. L'immagine nascente sulla tela era quel filtro tra la realtà e la favola; e talora la difficile favola che rifuiva dalla stessa realtà.<sup>4</sup>

Cappellini, 'isolato in mezzo alla mischia', stava al cavalletto "davanti al mistero orfico della rigenerazione naturale del mondo", con poveri mezzi ma con un pizzico di quella dostoevskiana disperazione che lo portava a ingaggiare con la figurazione una

lotta mista di 'crudesse' e 'intenerimenti' introspettivi.

Sono questo 'isolamento in mezzo alla mischia' – che fa degli artisti pistoiesi dei 'puri di provincia' ma non dei provinciali disinformati –; questa lotta interiore dinanzi alla realtà, perpetrata a colpi di pennello, di matita, di scalpello, di parole, a segnare il nostro immaginario nella lettura poetica delle varie generazioni che si sono alternate a Pistoia nella prima metà del Novecento: dalla generazione di Francesco Chiappelli (1890-1947), Arturo Stanghellini (1887-1948), Giovanni Michelucci (1891-1990), Giulio Innocenti (1897-1968), Mario Nannini (1895-1918), Andrea Lippi (1888-1916), Alberto Caligiani (1894-1973) nati ancora nell'Ottocento, a quella di Egle (1901-1983) e Marino Marini (1901-1980), Giuseppe Bertolli (1901-1967), Corrado Zanzotto (1903-1980), Alfiero Cappellini (1905-1969), Pietro Bugiani (1905-1992), Umberto Mariotti (1905-1971), Renzo Agostini (1906-1989), Angiolo Lorenzi (1908-1945), Alberto Giuntoli (1901-1966), attivi tra le due guerre, di cui fa parte anche Fernando Melani, nato nel 1907 ma attivo dal secondo dopoguerra (morto nel 1985) insieme ad Agenore Fabbri (1911-1998), Mario Nigro (1917-1992), al gruppo definito 'generazione di mezzo' da Maurizio Tuci nel 1965,<sup>5</sup> riferendosi a un gruppo di artisti per lo più nati attorno alla metà degli anni Venti che espose nel 1960 alla Galleria Strozziina con aspirazioni quasi di 'movimento' unitario: Jorio Vivarelli (1922-2008), Marcello Lucarelli (1923-2010), Aldo Frosini (1924-2013), Lando Landini (1925), Alfredo Fabbri (1926-2010), Luigi Bruno Bartolini (1926-1986), Remo Gordigiani (1926-1991), Francesco Melani (1928-2002), Mirando Iacomelli (1929-2007) e il più giovane Valerio Gelli (nato nel 1932). Generazione quest'ultima – già definita 'generazione del silenzio' – per la



quale, Paolo Fabrizio Iacuzzi così sottolineava nel 2006:

La seconda caratteristica che contraddistingue questi sette artisti<sup>6</sup> è l'ascolto del noi che nasce all'interno dell'io. Ci ricordano che dietro alla sparizione dell'io in quanto soggetto narcisistico esiste la comunità del 'noi', che vive del valore della pazienza, della meditazione, del silenzio e dell'attesa dell'eterno. Nelle loro opere l'io si allarga fino a inglobare un'intera comunità silenziosa che a partire dalla città confina con il mondo.<sup>7</sup>

Nell'occasione della pubblicazione di questo numero della collana Spicchi di Storia, si è voluto raccogliere la testimonianza, in forma d'intervista, di due artisti, Valerio Gelli e Lando Landini solitamente compresi

nella 'generazione di mezzo', allievi reali o spirituali della prima scuola pistoiese attiva tra le due guerre. Nel restituire le due interviste, raccolte insieme a Siliano Simoncini, si propongono i temi precipi della cultura artistica pistoiese: luoghi, protagonisti, predilezioni, sentimenti, aneddoti.

Allo stesso tempo mi pare adesso – e sempre più chiaro – il portato della lezione spirituale di Giovanni Michelucci all'interno del clima culturale cittadino nel corso del primo cinquantennio del XX secolo.

Rileggendo le testimonianze, i pensieri, gli articoli dell'architetto, si ha come l'impressione che questo poeta visionario dell'architettura – ma prima ancora, altissimo interprete della linea e del segno – abbia meglio, e più di chiunque altro, ascoltato il mistero socchiuso di questo luogo, l'anima nascosta

7. Paolo Fabrizio Iacuzzi, *La generazione del silenzio*, in "Il Tremisse pistoiese", a. XXXI, n. 3, settembre-dicembre 2006, pp. 27-31.

Mostra collettiva nell'ambito del Luglio Pistoiese, Salone Nettuno in via Curtatone e Montanara, 1950. Si riconoscono, fra gli altri, a partire da sinistra: Jorio Vivarelli, Umberto Mariotti, Giulio Innocenti, Pietro Bugiani, Valerio Gelli, Milo Melani, Marcello Lucarelli. Pistoia, coll. privata

8. Egle Marini, *Nell'ombra serena*, in *Omaggio a Marino Marini*, Silvana editoriale, Milano 1974, estratto pubblicato in *Marino Marini. Pensieri sull'arte*, a cura di Marina Marini, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1998, p. 11.

9. Franco Borsi, *Giovanni Michelucci*, Firenze, L.E.F., 1966 pag. 33.

10. Giovanni Michelucci, *Torbecchia*, in *Giovanni Michelucci, Dove si incontrano gli angeli. Pensieri, fiabe e sogni*, a cura di Giuseppe Cecconi, Carlo Zella Editore, Firenze 2004, p. 75

nella natura e nel paesaggio per trarne parole e indicazioni destinate, per la loro forza, a segnare in modo indelebile la via dell'arte e degli artisti.

Ai primi del Novecento Pistoia era ancora una città chiusa nelle proprie mura, invischiate nel tempo lento delle abitudini di provincia (che ancora provincia non era!), tra le tarsie medievali, i campi coltivati e Firenze sullo sfondo. Così Egle Marini descrive le proprie origini (e quelle del fratello) a Pistoia, nella Toscana dei primi del Novecento:

Marino nasce mediterraneo nella conca tirrena: terra d'antica vena dove insistono l'amore pel campo, l'ombra serena di Giotto, la scarna umanità di Masaccio e quella dell'agitato Pisano. Nasce nel clima quieto dell'inizio del secolo, a Pistoia, medievale e un po' ferrigna, arroccata presso l'Appennino dentro un cerchio di mura sbrecciate, coi suoi monumenti di architetture intarsiate di geometrie di marmi bianco-neri, la grinta di animali di pietra sull'alto delle lesene, le colline e il piano; Firenze sullo sfondo: l'ampio giro di sole; le notti assolute col soffio del ghiro nell'ombra delle architetture; il tempo lento.<sup>8</sup>

In questa sonnacchiosa cittadina non era mancata la spinta propulsiva verso la modernità segnata, prima di tutto e già dall'Ottocento, dall'opera di coltivatori e artigiani capaci di guardare lontano e di immaginare nuove attività imprenditoriali: i primi orticoltori, le lavorazioni artigiane dalle carrozze ai ricami femminili, le cartiere, le fonderie.

Nel campo delle arti, come si è visto, in principio ci fu una mostra, quella del Bianco e Nero, nel 1913, ma prima ancora ci fu una città animata da un fremito di cambiamento, da un fervore letterario e poetico che vedeva nascere anche qui, sui primi del Novecento, fogli a stampa e pubblicazioni. Alla congiuntura benedetta che vide in città i fratelli Romeo e Giovanni Costetti, Rena-

to Fondi, Lanza del Vasto, si deve sicuramente la nascita della Famiglia artistica e la conseguente mostra di grafica di cui ricorre quest'anno il centenario. Il fatto tuttavia sarebbe marginale se a questa prima occasione espositiva del secolo non avesse fatto seguito una vampata di ardore artistico che infiammò gli animi per qualche decennio. Tra i mentori di queste generazioni attive tra il primo e il terzo decennio del secolo, Giovanni Michelucci fu certamente figura di spicco. La sua personalità, ponte di raccordo tra le due generazioni attive *ante* e *post* il primo conflitto mondiale, si è rivelata centrale all'interno del panorama artistico cittadino. Nel 1920, insieme al fonditore Ulisse Lippi e Fabio Casanova, aveva promosso la creazione della Scuola d'Arte, insegnandovi per qualche tempo:

A Pistoia avevo alcuni amici pittori tra i quali Bugiani, Cappellini e – diciamo – tutto il “novecento” locale. Li portai via dalla scuola dove studiavano Chini e Nomellini e li mandai a studiare Giotto. Diventai un po' la loro guida, perché ero più anziano di loro e avevo visto qualcosa di più.<sup>9</sup>

In più di un'occasione Michelucci riporta alla memoria le passeggiate insieme ad allievi e amici sulle sponde dell'Ombrone, verso Torbecchia, o alla Fallita, in pensieri in cui, ancora una volta, è il mistero dei luoghi a permeare di emozione il ricordo.<sup>10</sup> Il portato della sua lezione rimane testimoniato nel tributo reso da Bugiani all'amico architetto già nel 1966:

Carissimo Giovanni, quando ancora ragazzo ti vidi per la prima volta cominciai a volerti bene [...] allora fosti per me un padre, un amico, un maestro. Ma leggendo nelle tue memorie si torna a quei tempi e rifò con te il cammino a ritroso. Mi pare ieri, quando assieme camminavamo lungo l'Ombrone, o per le strade della Fallita e tu mi parlavi di



Giotto. Mi leggevi i *Fioretti*, Dante, o il Petrarca. E che scoperte per me che non sapevo niente di niente, e che la scuola non mi aveva neppure fatto intravedere. Tornavo a casa felice e leggero, mi pareva di stare sospeso nell'aria, con un desiderio enorme di fare, di capire, nella speranza di poter anch'io esprimermi, per comunicare ad altri quello che provavo, e sentivo.<sup>11</sup>

La lezione prima di Michelucci – uscire dalle aule di scuola e andare nella natura a trovare ispirazione per permeare il mistero primo dello Spirito e della Creazione – è un insegnamento perpetuato per generazioni di artisti, mai dimenticato, come ci confer-

mano le parole di Gelli. Nelle parole dello scultore tornano alla memoria i protagonisti di quest'epoca artistica, Bugiani, Cappellini, Mariotti, Zanzotto, quando, divenuti essi stessi insegnanti, proponevano nuovamente ai giovani allievi l'insegnamento prezioso appreso da Michelucci fuori dai banchi di scuola: la natura diviene il modello da ritrarre, rincorso e assaporato dal vero più delle opere degli artisti nei musei.

Anche i maestri dell'arte antica indicati da Michelucci ai giovani quale esempio da andare a verificare di persona – Giotto, Masaccio e i primitivi – costituiscono un elemento di continuità nella disciplina delle arti per queste generazioni. Una testimonianza in-

11. Lettera di Pietro Bugiani a Giovanni Michelucci, Pistoia, 3.11.1966, pubblicata in *Alle radici di Giovanni Michelucci. Pistoia come luogo felice*, a cura di Giovanni Bassi, s.l., Alinea Editrice, 1992, p. 106.

Stelio Rossi, Remo Gordigiani, Fernando Melani, Alfio Del Serra e Mirando Iacomelli, 1950 ca. Pistoia, coll. privata

12. *Lettera prima al popolo*, in "Il popolo pistoiese", n. 28, Pistoia 14 luglio 1923, p. 1.

diretta, dalle parole di Lando Landini, ne è l'aneddoto che riferisce la conversione di Fernando Melani all'arte, verso il 1945, a opera di Cappellini e di una sua – immaginiamo – infervorata lezione d'arte davanti agli affreschi di Masaccio alla chiesa del Carmine di Firenze; o la nota fotografia, scattata nel dopoguerra, che ritrae lo stesso Fernando mentre illustra Giotto ai più giovani Gordigiani, Stelio Rossi, Landini, Del Serra.

Oltre a questa lezione pragmatica, esiste per altro negli artisti pistoiesi una predilezione della solitudine dell'operare che è prima di tutto una necessaria 'posizione' di distanza dal cattivo 'mestiere' dell'arte, che pare essere, ancora una volta, eredità del pensiero di Michelucci.

Non si possono dimenticare, infatti, le parole dell'architetto consegnate alla *Lettera prima al popolo*, pubblicata nel 1923 su "Il popolo pistoiese". In questo vero e proprio scritto poetico si enuclea l'idea dell'artista vero che, estraneo al 'mestiere' dell'arte, opera per via di grazia e in solitudine a stretto dialogo con la bellezza del creato, i misteri della natura e dei sentimenti umani:

Dire all'artista di fare ciò che è contrario al suo spirito, è come dire a una polla di vena profonda: getta acqua torbida! Inutile! Ed inutile è tentare d'intorbidi- re la conca perché il getto affiora sempre limpidamente. Quelli che fanno mestiere d'arte non hanno in sé quella tal vena [...] essi non hanno alcun tesoro nascosto da rivelare. [...]

L'artista vero; colui che possiede quel tesoro, quella tal vena, non si è mai curato né si cura della tua condanna e canta a cuore pieno nella solitudine. Se ne duole di te, per te; ma è sereno per sé, perché fidente nella sua coscienza. [...]

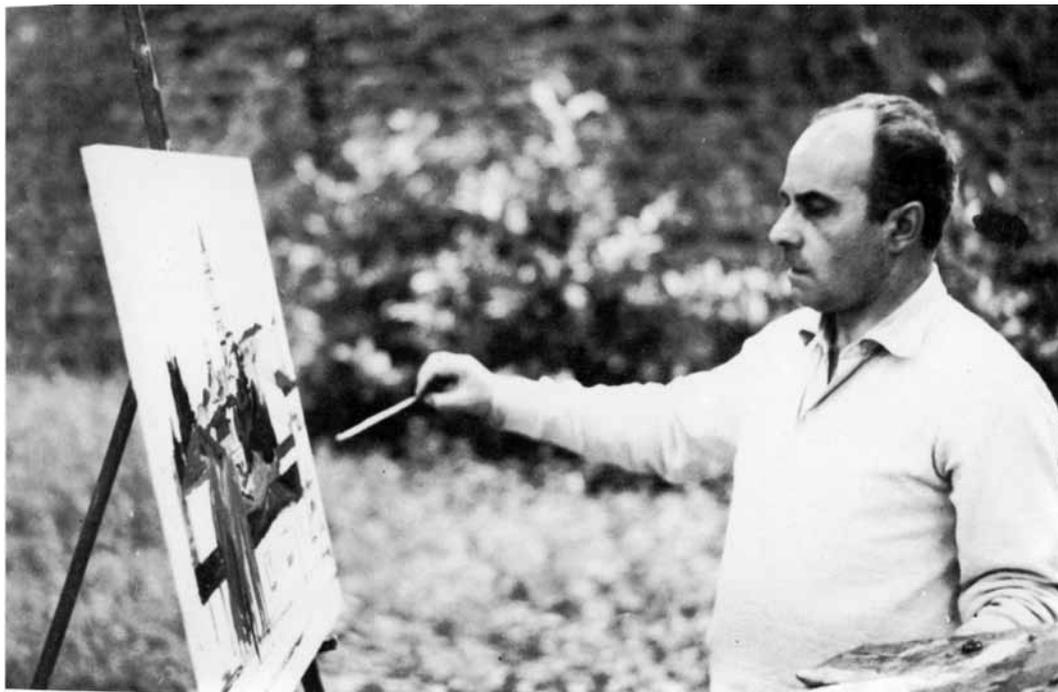
E, o che egli viva nel dolore se manchi della Grazia della Creazione, o che viva nella gioia se abbia un dono da dona-

re e pienezza d'amore per amare, in lui sempre potrai avere un conforto per la tua vita. Egli, povero, ti farà dono della più grande ricchezza, ti dirà delle infinite voci che, nella solitudine, a lui narrano la bellezza delle cose create, e canterà per te le notti stellate, i cieli limpidissimi, la violenza della bufera, i meriggi carichi di grano e di cicale, le cose più umili della natura e le più grandi, il canto dell'assio- lo e il mormorio del mare; il dolore umano e l'eterno giro del sole: tutte cose che riadducono l'uomo al Creatore.

Sì dunque vicino all'artista: egli non soltanto ti mostrerà un'opera o ti canterà un canto; ma ti aprirà la via a quel mondo nuovo e a quella nuova vita che la Grazia Divina per suo mezzo rivela. Ho detto vita nuova ed è vero; perché, entrare nello Spirito è nascere di nuovo. È seppellire per sempre un passato; è aprire gli occhi alla luce dopo la cecità; è valorizzare tutto ciò che è opera Divina; è sentire un legame nuovo e sublime fra uomo e uomo e con tutto quello che ha una vita sulla terra. È passare dal finito all'infinito, è uscire da una prigione per vivere in pienezza di libertà. È armonizzare tutto a tutto – terra e cielo, materia e Spirito [...].<sup>12</sup>

Una sorta di capacità divinatoria quella delle parole di Michelucci se si considera come, per molti artisti pistoiesi di queste generazioni, la scelta di un'integrità morale nella ricerca artistica abbia comportato una conseguente lontananza dalle piazze rumore del mercato dell'arte. E d'altro canto, non è forse evidente che queste generazioni di artisti pistoiesi hanno cercato con tutto il loro lavoro di riportare il reale visibile a una condizione dello spirito, passando, come indicava Michelucci, dal 'finito all'infinito' armonizzando terra e cielo?

Alla luce di queste parole, si fanno avanti agli occhi i paesaggi rarefatti e metafisici di Bugiani o di Agostini e i ritratti di Mariotti



Alfiero Cappellini fotografato da  
Fernando Melani, fine anni '50. Pistoia,  
coll. privata

degli anni Venti, ma anche le campagne di Lucarelli, i renaioli di Cappellini e gli operai della San Giorgio di Francesco Melani degli anni Quaranta-Cinquanta: opere, a parer mio, da ricondurre tra i vertici massimi di una tensione dello spirito a distogliersi dalle maglie strette della realtà quotidiana. È questo, credo, il portato non 'localistico' delle generazioni artistiche del Novecento a Pistoia, per le quali il 'rimanere' in provincia ha un equivalente significato di 'resistenza' e di battaglia aperta, tanto quanto 'il partire' dalla città petrosa.

È lungo e complesso il viaggio nella cultura del XX secolo a Pistoia: molte sono le sollecitazioni che arrivano in città dal resto del mondo – seppur come in un'eco lontana – attraverso i resoconti degli artisti che visitavano le Biennali, le amicizie, i libri, i viaggi. Questo coacervo di esperienze messe a comune creano a Pistoia, sulla metà del secolo, le condizioni giuste per nuove poetiche e ricerche di confine.

La testimonianza di Landini, qui raccolta, rende conto di personalità come quella di Alfiero Cappellini, autore di opere "tra le più alte del Novecento italiano", che, nel secondo dopoguerra, frequentando gli ambienti del PCI romano, si confrontava con la possibilità di un rinnovamento del linguaggio figurativo che rendesse merito di nuove condizioni politiche; o come quella di Fernando Melani impegnato a 'reinventare', di sana pianta, la grammatica dell'arte da una posizione di avanguardia culturale strenuamente perseguita dall'eremo della soffitta di Corso Gramsci. Storie di artisti che vanno (come Marino Marini, Agenore Fabbri, Giovanni Michelucci, Mario Nigro) tradendo il luogo natio per poi a volte definitivamente tornare (il caso di Agostini o di Cappellini); storie di artisti che rimangono e che si spingono oltre, in avanscoperta, con il proprio operare, con il proprio pensiero artistico (come nel caso di Fernando Melani o di Gianfranco Chiavacci).

13. Marino Marini. *Pensieri sull'arte*, a cura di Marina Marini, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1998, pp. 23, 73.

14. Giovanni Michelucci, Neno, in *Ferro battuto e altre prose memoriali inedite*, a cura di Leonarda Musumeci, Le Streghe, Via del Vento edizioni, Pistoia 2008, pp. 8-9.

Anche il concetto di un necessario 'tradimento' del luogo per poter andare incontro al futuro, sta in qualche modo nell'essere pistoiesi. È l'inquietudine sommersa che farà ben presto partire Marino Marini per Firenze e poi per il nord;<sup>13</sup> è il concetto a cui già Michelucci allude quando parla della città medievale come di quello spazio geografico-sociale intessuto di rapporti umani che va abbandonato – quanto più comodo e accogliente – per andare in contro al futuro, al cambiamento.

La nostra vita si svolgeva entro le mura difensive, diffidenti contro l'esterno dove si espandeva una natura che offriva momenti di estrema bellezza e spesso momenti di sgomento. E tutto questo agiva nel nostro spirito portandovi irrequietezze e timori giacché le mura apparivano non forme, ma esseri la cui presenza se ostacolava la nostra libertà dava al tempo stesso la garanzia che può dare anche un severo padre. L'ambiente agiva quindi sullo spirito dei cittadini in modo favorevole e sfavorevole. [...] Ma la forza di convinzione che esercita la città medievale sugli uomini formati entro le sue mura è tanto forte da togliere ogni speranza di liberazione. [...] La liberazione dalla città medioevale è una conquista: il futuro potrà trovare una dimensione nuova se l'uomo distrugge la conosciuta e forse amata città (e il mondo) medioevale: se ne libera.<sup>14</sup>

Tradimento del luogo e della tradizione come anelito verso la piena incarnazione di una vocazione, che si coglie, in filigrana, anche nell'avvicinarsi delle generazioni artistiche cittadine: gli uni, nel 1922/1924, 'rivoluzionari' e 'sovversivi' nei confronti della tradizione dell'accademismo imperante anche tra i banchi della Scuola d'Arte, gli altri, nel secondo dopoguerra, in opposizione alla tradizione del 'figurativo' di quelli che

a loro volta erano stati appunto considerati rivoluzionari. In questo senso la testimonianza di Landini apre a una considerazione ampia della cultura artistica del secolo in cui, dalla peculiare angolatura dell'artista vissuto tra Bonelle e Parigi, operano l'eredità del Novecento italiano con la lezione dei primitivi toscani; il portato della grande pittura francese moderna a partire dagli Impressionisti e dai Fauves fino all'Espressionismo; il conflitto tra realismo e informale, tra figurazione e non figurazione, alla base del dissidio dell'epoca post moderna.

Maestri di vita gli artisti, più che di pittura, dovremmo considerarli! Così è stato per chi, come me e molti altri, li ha frequentati come fratelli maggiori da cui suggerire memoria ed esperienza. Queste storie ascoltate e ascoltate mille volte nei pomeriggi che precedevano gli studi in occasione di mostre, custodiscono in me il mistero di un secolo e di una città. Ciò che queste testimonianze restituiscono a tutti è l'idea di un secolo complesso nelle sue contraddizioni: un passato prossimo la cui eredità poetica non può che costituire lo spunto per una riflessione consapevole sul presente.

# Valerio Gelli e Lando Landini: testimonianze in forma di dialogo

*Valerio ci accoglie nel suo studio abitazione, al piano terreno di quella che in passato fu la casa della poetessa arcadica Corilla Olimpica e poi la residenza della famiglia Marini in via San Pietro. Seduto sulla poltrona tra le opere, Valerio è accarezzato dalla luce radente che penetra dalla finestra e lo assimila, ai nostri occhi, alla materia dei suoi ritratti di creta.*

## **A. Parliamo un po' dell'arte del Novecento a Pistoia, ecco vedo proprio un libro di Michelucci...**

Ho tanti libri di Michelucci anche autografati, me li regalava lui, siamo stati molto amici. Pistoia deve tutto a Michelucci. Io ho frequentato la Scuola d'Arte e tutti i miei insegnanti di pittura e di scultura erano stati suoi allievi.

È lui che ha detto loro: "Andate nella natura; uscite dalla scuola e andate a disegnare. Uscite, dipingete quello che voi sentite e disegnate tutto quello che volete. Toglietevi dalla scuola dove non imparate niente!" Agostini, Bugiani, Mariotti, Cappellini, Zanzotto, furono tutti allievi di Michelucci. In pratica è lui che ha dato il via alla scuola pittorica del primo Novecento: erano tutti più giovani di lui che addirittura era nato nell'Ottocento, nel 1891.

## **A. L'insegnamento di Michelucci ha avuto un peso anche sulla vostra generazio-**

## **ne di artisti, 'la generazione di mezzo', nata tra gli anni Venti e Trenta?**

Tutti questi artisti furono miei professori. Agostini, il contadino di Candeglia: il primo che ho conosciuto è stato lui. Nell'aia di casa sua andavano tutti a dipingere; lui è stato, in seguito, a Parigi e quindi a Firenze a insegnare al Liceo Artistico. Veniva sempre a trovare la mamma e il babbo in via Antonelli, vicino a dove sono nato io, alle Fornaci. Gli altri li ebbi tutti come insegnanti.

## **A. Quella generazione di artisti, tuoi professori, era consapevole del portato dell'insegnamento di Michelucci, del peso della sua lezione?**

Certo: loro altrimenti non avrebbero fatto quasi niente, probabilmente. Michelucci li lasciava liberi e li spronava. Un pezzo come *Camino*, l'interno della casa di Agostini, del 1925, è un pezzo altissimo, superiore a opere di celebri artisti contemporanei come per esempio Carrà, che è stato spesso citato come punto di riferimento per i pittori dell'epoca. Michelucci aveva un parlare incredibile: affascinava, era libero. Continuava a parlare per ore e non ce ne accorgevamo nemmeno. Insegnava all'università a Firenze e sapeva parlare bene. Insomma tutto ciò che è nato nel Novecento a Pistoia, si deve a Michelucci.

Conversazione con Valerio Gelli raccolta il 7 ottobre 2013 da Annamaria Iacuzzi e Siliano Simoncini.

**A. Secondo te Pistoia ha una specie di 'genio del luogo', di spirito del luogo o di vocazione speciale per qualcosa?**

È difficile dirlo. Forse per ciascuno c'è una vocazione particolare. Ciascuno segue la propria vocazione, la propria voce. La mia è quella di uno che gli è scoppiata la bomba atomica dentro. Io ho pensato che l'uomo distrugge tutto; ho paura dell'uomo. Con i miei ritratti ho cercato di costruire l'uomo dal di dentro, ciascuno diverso l'uno dall'altro, come le foglie sugli alberi. E sono ritratti che dicono come dentro di noi ognuno abbia una situazione misteriosa, che ancora io sto cercando di capire, diversa per ciascuno. Per me l'uomo è una cosa spaventosa.

C'è uno scritto significativo che ho letto in questi giorni e che mi è piaciuto molto, si chiama *Capovolgimenti*: "Dio rimise la costola nel fianco di Adamo; con un soffio gli spense il respiro e rimpastò l'argilla". Il finale di Dio che 'rimpastò l'argilla' è per me travolgente: anch'io ho sempre usato l'argilla... Questa idea del Padre Eterno che non è ben certo di quello che sta facendo e rimpasta l'argilla, la trovo strepitosa.

**A. Il tuo primo incontro con i pittori di questa generazione quando è avvenuto?**

Il mio primo incontro con loro è stato nel 1946. Mi sono iscritto alla Scuola d'Arte e vi trovai come direttore Mariotti; poi c'era Bugiani che ci insegnava disegno e decorazione e Cappellini. Agostini lo conoscevo già perché aveva la stessa età dei miei genitori e ci veniva spesso a trovare quando andava dai familiari. Zanzotto faceva scultura ed è colui che mi ha insegnato per primo a modellare. Era disabile e non andava tanto in giro con gli altri a lavorare. Ancora giovane lo avevano messo al Villon Puccini [all'epoca un ricovero per gli anziani]: aveva le gambe storte e camminava con il bastone, ma aveva braccia meravigliose e mani stupende. Stava con i vecchi del Villone, dormendo tutti insieme in una grande

camerata. Era molto religioso e cercava di tirare avanti alla meglio. Vasco Melani insegnava Storia dell'arte e c'era anche suo fratello Milo. Vasco era innamorato pazzo degli Etruschi, ci portava a giro per Pistoia alla ricerca di reperti facendo buchi qua e là con l'idea di trovare qualche tomba del periodo. Ma Milo e Vasco, come pittori, li conosco poco. Gli altri mi parevano di un altro spessore.

**S. Ci racconti quando i vostri professori vi portavano fuori a disegnare e a dipingere?**

Sì, questo accadeva a ogni primavera; Mariotti più degli altri ci portava a disegnare. Anche questa era un'idea venuta da Michelucci: li aveva mandati tutti fuori dalle aule a fare questo, a confrontarsi con la natura.

**S. Ma dove vi portava Mariotti? Ai miei tempi – io mi sono iscritto alla Scuola d'Arte nel 1951 – noi ragazzi ci portava sulla Brana, proprio all'imbocco per Val di Brana, dove c'erano i campi e un'essera di mattoni e pietra con cinque, sei cipressi: un luogo bellissimo che noi chiamavamo 'gli alberoni'. Di lì si vedeva la Bure.**

Mah, non ricordo se si andava lì; sicuramente ci portava sulla Brana, ma anche al Villone Puccini, verso Pontelungo, all'Ombrone. Quando si usciva era difficile capire dove si sarebbe andati. Uscendo dalla scuola – allora in via Cancellieri – se si andava verso Piazza Mazzini ci si dirigeva verso il Villone, se si prendeva dall'altra parte, la zona cambiava.

**S. Ma andavate a disegnare o a dipingere? Io ho saputo da Sigfrido Bartolini che Mirando Iacomelli o Alfio Del serra andavano a dipingere all'aperto col Cappellini. Ci sono, a testimonianza, alcuni loro dipinti del 1947-1948.**

Io ho sempre disegnato: la cassetta, i pennelli, i colori non si portavano fuori, non mi sembra di aver dipinto all'aperto. Mi ricordo

di aver dipinto nel laboratorio della scuola o di aver fatto delle tempere sul muro dei corridoi all'entrata, o nature morte, o ritratti.

**S. Forse andavate a dipingere coi pittori più grandi durante le ore libere dalla scuola. Lo facevo anch'io, più spesso la domenica: andavo con Sigfrido Bartolini a dipingere e, a volte, si veniva a trovare te a casa.**

Sì i ragazzi spesso seguivano Cappellini il pomeriggio, quando andava a dipingere per sé, e di sicuro si mettevano anche loro a dipingere.

**S. Quando sono entrato io nel 1951 la scuola di pittura era diretta da Cappellini, la scuola di decorazione industriale era sotto la responsabilità di Bugiani, mentre Mariotti insegnava disegno dal vero. Quando c'eri tu, avevate la possibilità di scegliere tra gli insegnamenti oppure no?**

No, non si sceglieva; noi stavamo con tutti e pittura la insegnavano Bugiani o Cappellini che impartiva anche gli insegnamenti di disegno dal vero; Mariotti ci insegnava le copie dai maestri del Rinascimento. Le mura della scuola erano completamente cosparsa delle prove d'affresco degli allievi.

**S. Come mai fosti attratto dall'indirizzo di Bugiani piuttosto di Cappellini? C'è stata una motivazione poetica?**

Non direi poetica. All'inizio seguivo Alfiero, veniva a casa mia e si andava a dipingere verso Sant'Alessio, e poi lasciava i dipinti da me. A un certo punto smise di andare a dipingere e io iniziai a seguire di più Bugiani. Mi aggregavo a chi passava da casa mia, in maniera quasi casuale. Pietro stava in fondo a via Antonelli: quando usciva passava a chiamarmi e si usciva a dipingere. Di quel periodo sono rimasti i ritratti dei contadini eseguiti tra il 1948 e il 1951: il *Ragazzo*, la *Vecchia* e i due *Contadini*.

**A. Mi sono quasi convinta dell'idea che il disegno, la grafica, dagli anni Dieci a Pi-**

**stoia costituisca una sorta di linea predominante rispetto alla pittura, forse proprio per merito dell'importanza riferita dallo stesso Michelucci a questa pratica. Tu che ne pensi? Si può parlare di una vocazione al disegno di Pistoia?**

Ma non saprei. So che a Pistoia c'era stato Michelucci, che ha iniziato tutti all'arte, e Marino Marini, un bravissimo disegnatore.

Una volta un pittore di Sesto Fiorentino mi raccontò di quando Marino arrivò all'Accademia di Firenze [nel 1916 ca.]: "Arrivò da Pistoia Marino Marini, era alto, biondo, bello come un angelo, disegnavo da Dio!". Questo per rimarcare la sua bravura nel disegno. La sua facilità nel disegnare era famosa e mi è stata riferita anche da altri.

Un altro fatto di Marino mi ha sempre colpito: lui ed Egle soffrivano di asma e mi è parso che questo sentimento di sofferenza in qualche modo si rispecchi anche nei suoi cavalli; quando alzano imbizzarriti il muso al cielo, sembrano soffocare sulla terra per la cattiveria dell'uomo. Ambedue soffrivano molto di questo male: da piccoli, verso maggio, giugno, quando più ne soffrivano, li portavano a Germinaia, da uno zio, per cercare un po' di sollievo. Il nome di Germinaia lui poi se lo porterà dietro anche in seguito, chiamando così la sua casa in Versilia. Ecco, questo espressionismo dei suoi cavalli mi sollecita l'idea di un'asfissia.

Quando tornò dall'America mi confessò il suo disagio in certe città, come New York, dove era difficilissimo respirare.

Una cosa strana è che sia con Marino che con Michelucci ci siamo subito dati del 'tu'. Marino me lo presentò Egle, che viveva in questo palazzo, sopra questo che adesso è il mio studio. Con lei ho coltivato un'amicizia di quasi trenta anni e non ci siamo mai dati del 'tu'.

Michelucci invece lo conobbi alla Fonderia della sua famiglia. Quando iniziò a fare la chiesa sull'Autostrada del Sole, un giorno

capitò in fonderia mentre io ritoccavo le cere di certe mie sculture. M'invitò ad andare con lui al cantiere della chiesa e così diventammo amici.

Quando entrammo nella chiesa fu una visione da non credere, strabiliante, molto più di adesso. Quando si uscì mi propose di darci del 'tu', ma fu meno facile e spontaneo che con Marino perché avevo una grande reverenza dell'architetto, pensando a questo fatto che i miei maestri e tutto il Novecento pistoiese (e non solo) doveva a lui così tanto!

**S. Una curiosità: nel 1954 andasti anche tu alla Biennale con gli insegnanti della Scuola d'Arte, quando ci fu la retrospettiva di Delacroix? O la prima volta fu con me nel 1962?**

A Venezia ci ero già stato anche prima, ma non alle Biennali. Quella volta con te si stette qualche giorno. Si videro parecchie cose: l'Accademia, la Scuola di San Rocco.

**S. Michelucci disse a Bugiani e a Cappellini "Lasciate la scuola e andatevi a vedere Masaccio e Giotto"; gli insegnanti della Scuola d'Arte, oltre la natura, cosa vi portavano a vedere?**

Non ricordo di aver fatto tante gite, soprattutto mi ricordo le uscite nella natura. Una volta ricordo una gita a Firenze con Mariotti per vedere gli Uffizi.

**S. Quindi si può dire che il modello fosse principalmente la natura.**

Per il disegno no: alla Scuola d'arte si disegnava di tutto. Si facevano disegni da Michelangelo, da Leonardo e poi dai gessi. Si disegnavano i grandi esempi dell'arte di tutti i tempi, ma soprattutto dalle riproduzioni fotografiche. Avevamo anche disegno dal vero: alcune donne venivano a posare.

**A. I tuoi inizi quali sono stati?**

Io ho iniziato presto, ancora prima di frequentare la Scuola d'Arte, alla quale i miei genitori non volevano che andassi. Ho dovuto lottare fino in fondo per andarci. A

casa, quel poco che avevo fatto, lo dovevo alle fornaci. Mi ricordo un gattino, alcune lucertole: gli facevo la coda dritta e, appena seccavano un po', gliela storcevo cercando il movimento dell'animale. Rifacevo con la creta gli animali che avevo intorno nel giardino, e qualche ritratto. Disegnavo soprattutto da Giotto. Avvenne che nel 1943 mio nonno mi riportò da un bombardamento un libro su Giotto. Lavorava alle Forze idrauliche e dopo un bombardamento fu mandato a recuperare alcuni oggetti in una villa e ne uscì fuori soltanto un volume su Giotto – ce l'ho ancora – che il proprietario gli disse di portare a me. Mi ricordo che mi fu regalato per Natale. Da allora non me ne separai mai: quando c'era l'allarme dei bombardamenti io scappavo nei rifugi con quel libro sotto braccio.

**S. Ma come mai hai deciso di diventare scultore allora? Da quel libro su Giotto che per altro è anche un pittore molto plastico?**

Quel libro su Giotto era anche in bianco e nero (come la scultura)...

In effetti, avendo la fornace davanti e non avendo soldi per i colori e le tele, lo sbocco fu naturale e legato al fare. Anche prima di andare a scuola, se avevo realizzato qualcosa, lo avevo fatto appunto con la creta della fornace.

**A. Ma ricordi di aver visto Zanzotto al fornacione?**

No, alle Fornaci io non ricordo di averlo mai incontrato. Lui la frequentava prima di me: la mia mamma lo aveva conosciuto, ridotto male, che chiedeva l'elemosina.

**A. Ci racconti di quando vedevi Zanzotto al Villone Puccini?**

Sì, questo ricordo è legato anche alla presenza di Maurizio Tuci. Erano i tempi dell'infanzia e d'estate si andava a una specie di centro dove delle donne ci guardavano a seconda dell'età; Maurizio era più giovane di me, ed era lì perché sua sorella era una



Al ristorante Le Panche, Corrado Zanzotto e Aldo Frosini fotografati da Fernando Melani, 1966. Pistoia, coll. privata

delle sorveglianti dei ragazzi. Lui era il più piccolo, io avrò avuto 12 anni e lui 8. Sarà stato il 1944, durante la guerra. Lì vedevamo Zanzotto disegnare i vecchi del Villone.

**A. Ti ricordi di aver visto Alfiero Cappellini con Fernando Melani a dipingere a Sant'Alessio?**

Mi ricordo, da piccolo, di essere stato col mio babbo all'interno di una villa in via dell'Amicizia, per andare a Sant'Alessio, per accomodare un vetro e di aver visto li Melani che, nell'occasione, spostava i suoi dipinti per metterli al riparo dagli operai.

Sarà stato più o meno nel 1944/1945, lui era sfollato presso quella famiglia. A quei tempi doveva aver già preso a frequentare Cappellini che dipingeva da quelli parti. In questa villa Melani custodiva tanti cartoni, anche piccoli lavori di pittura degli inizi a cui teneva molto. Poi lo rividi davanti alla Scuola d'Arte, in corso Gramsci, con la bicicletta e la tuta blu.

**S. Di Giulio Innocenti ricordi nulla?**

Certo, era sempre a casa mia. La prima volta che venne a trovarmi, dopo che se ne fu andato, una vicina, Lea, arrivò subito per raccontarmi tutto di lui e della sua amicizia amorosa con Gianna Manzini. Lea era stata una sua vicina di casa, qualche tempo prima, quando abitava in centro. Mi raccontò di come Giulio e la Manzini andassero a fare le loro passeggiate d'amore al Villone. Quando, molti anni dopo, con la Manzini andammo a Cutigliano a vedere la tomba del padre e si passò davanti all'entrata del Parco, le ricordai Giulio e lei mi disse: "Ma allora lei sa tutto!" "Signora – le dissi – io faccio lo scultore, ma dei pittori del Novecento pistoiese so tutto!" Così mi confermò del suo grande amore per Giulio, quando erano vicini di casa, da giovinetti.

Che grande libro il suo *Ritratto in piedi*. Mi pare che Gianna Manzini non abbia mai più toccato quei vertici letterari con altri scrit-

ti. E quell'immagine bellissima del cavallo bloccato sul ponte nell'impossibilità di andare né avanti né indietro. Proprio come lei: si percepisce nella sua scrittura, che anche lei non avrebbe potuto andare avanti se non avesse reso omaggio al proprio padre con quel libro. Dovette fare un passo indietro, nel passato, per poter andare avanti.

**A. Il tuo rapporto con Egle Marini?**

È stato uno dei rapporti più importanti della mia vita. Lei mi ha sempre incitato, si è sempre interessata al mio lavoro, stimolandomi e chiedendomi di tenerla al corrente. Mi presentò Marino: quando veniva qua a Pistoia si annoiava e così Egle pensò di farci conoscere. Egle mi ha sempre dato del 'lei', e pensare che la mia mamma aveva solo sei anni meno. Lei mi trattava come un figlio e io come una madre spirituale; mi ha voluto bene. A me sembrava una grande pittrice. Anche i suoi disegni sono bellissimi, quelli tutti smaterializzati: ne ho un paio che mi dette sua figlia, Donatella, per me come una sorella. Alla morte di Egle, Donatella mi propose di comprare questo appartamento per trasferire qui il mio studio; lo devo a lei questo fatto, proprio per l'attaccamento che c'era tra me e sua madre.

**A. Parlati della geografia urbana dell'arte, che luoghi frequentavate?**

C'erano dei luoghi in centro in cui gli artisti si ritrovavano la sera, tra il Globo e il Piemontese, ma io non li frequentavo molto. Stavo soprattutto alle Fornaci, in solitudine. C'è da dire che la scultura richiede tempi lenti, non è semplice fare una scultura. Richiede attenzioni, tempo, fatica: devi fare la forma, ritoccare le cere, seguire la fusione, e infine ritoccare e patinare il bronzo. Io sono sempre stato preso da questi problemi.

**S. Voi scultori eravate una specie di eccezione: quanto eri giovane tu, c'eravate soltanto tu e Jorio.**

Sì gli scultori erano pochi: io avevo imparato da Zanzotto, ma tra i giovani eravamo

solo io, Jorio che abitava a Firenze, e Marino e Agenore che erano partiti. Per un po', prima di Gavazzi, lo scultore sono stato solo io. Penso di aver fatto più di duecento pezzi, di cui la metà in bronzo.

**S. I fratelli Bolognini li ricordi? Anche loro vivevano vicino a te, ma forse eravate di generazioni diverse.**

No, loro non li ho conosciuti. Nemmeno Bigongiari l'ho incontrato. A un certo punto si parlò di fargli un ritratto, ma non si riuscì a combinare per incontrarci per le pose. Mi dispiacque, lo sentivo toscano, quasi un emblema di Pistoia. D'altra parte io non posso fare ritratti se non dal vero, non avrei mai potuto farlo da una fotografia, senza il modello davanti. Io costruisco il volto andando a cercare sotto l'epidermide la sua costruzione: noi abbiamo uno scheletro sotto, abbiamo tutti fronte, zigomi, naso uno diverso dell'altro. Quando ho trovato questa struttura posso fare il ritratto. Guarda anche questo ritratto di Giovanni Bassi, ha una fossetta nel mento, è sua inconfondibilmente, ma quando feci il ritratto a lui cercai di metterci anche qualcosa del suo fratello gemello.

**S. Ti interessa più la somiglianza o l'espressione?**

Sono inscindibili.

*Vicino all'argine del fiume a Bonelle sta la casa di Lando Landini e di sua sorella. E' qui che sono abituata a pensare Lando mentre dipinge o disegna nello studio incrostato di colori. Ci accoglie nel piccolo salotto invaso di quadri e libri dove, come sempre, sediamo sul divano parlando d'arte mentre il sole occiduo cala sulla pittura rendendola brulicante.*

**A. Arrivando ho visto le sponde del fiume dietro casa, ricordo ancora i tuoi disegni degli argini, vai ancora a lavorare laggiù?**

No, non più. Quando c'è il sole vado dietro casa, quasi sull'argine.

Mi ricordo che noi si venne a stare qui che c'era ancora la guerra, verso il 1943/1944, e all'epoca andavo spesso sull'argine. Finché ho potuto sono andato spesso a camminare da quelle parti. Quando siamo tornati dalla Francia, abitavamo con la mia famiglia a Cantagrillo: quelle colline del Montalbano l'ho percorse in lungo e in largo. I 'cantagrillesi' che vivevano nella noia quando non andavano a vendere le loro mercanzie a giro, non capivano come io potessi andare a camminare così. Quando siamo tornati dalla Francia ci siamo trasferiti laggiù, perché mia madre era di Cantagrillo e mio padre comprò la casa lì.

**A. Quindi tu non hai frequentato gli artisti della Scuola d'arte.**

Ho fatto il Liceo; mi ricordo che vedevo i ragazzi della Scuola d'Arte che stavano sul cortile dove c'era il Liceo, ma si può dire che sono cresciuto col pallino di essere pittore. A due, tre anni avevo l'ossessione delle immagini: volevo sempre vedere delle immagini.

**A. Quando hai veramente deciso di dipingere?**

Non ho mai pensato di vivere dipingendo. Questa è una delle contraddizioni in cui viviamo oggi: cioè uno che ha fegato – che passa anche dei momenti brutti prima di conoscere dei mercanti – è preso in mag-

giore considerazione di chi ha un mestiere e che ha poche ore alla settimana per lavorare. Io sento che sia soprattutto ora il momento in cui ho in pugno la mia pittura e sento il bisogno che il quadro abbia un peso. Per esempio, ho sempre avuto una specie di delicatezza nel dipingere, nella tavolozza anche, ma con quadri come questi ultimi ho bisogno di affermare: "Questo quadro è un oggetto che pesa!" Non che la pittura pesi, intendiamoci, ma che l'oggetto 'quadro' pesi.

**A. Quando hai conosciuto Cappellini e gli altri della 'generazione di mezzo'?**

Dopo la guerra. Avevo un cugino di Bonelle che frequentava l'Istituto Pacini a indirizzo geometri e aveva come insegnante Alberto Giuntoli. Io, che non avevo altre conoscenze, andai da lui affidandomi a quel contatto che aveva. Giuntoli mi consigliò di andare da Mariotti per fargli vedere quello che facevo e chiedendomi anche di rimanere in contatto con lui.

A quell'epoca Mariotti era l'unico pittore rimasto a Pistoia mentre gli altri, come Buggiani o Cappellini, erano stati richiamati in guerra. Mariotti lo frequentavo e lo ammiravo, poi ho affinato la mia sensibilità pittorica.

**A. Da cosa cominciasti, col disegno?**

Disegnare ho sempre disegnato. In Francia, dove sono stato fino a 14 anni, alle scuole elementari avevo un maestro che si era messo a dipingere – anche se, secondo me, ci capiva poco – e aveva idee vaghe su quello che era la pittura. Alimentavo dunque l'interesse che avevo con quello che conoscevo, con le persone che erano alla mia portata.

In me fu fondamentale essere vissuto in Francia fino all'adolescenza e avere spontaneamente una grande considerazione per la grande pittura moderna iniziata proprio in quella nazione con gli Impressionisti.

Successivamente, quello che fu significativo, fu che frequentai la facoltà di lettere

Conversazioni con Lando Landini raccolta il 7 ottobre 2013 da Annamaria Iacuzzi e Siliano Simoncini.

a Firenze ed ebbi la fortuna che il titolare della cattedra di storia dell'arte, Salmi, ne vinse una a Roma e si trasferì. Così a Firenze arrivò Longhi, con il quale mi laureai con una tesi su Boccioni e il Futurismo. Lui mi propose di pubblicare la tesi e si creò un rapporto gradevole. Dato che tutti gli esami li avevo fatti con Salmi, quando mi presentai a Longhi, mi chiese di buttare giù qualche riga per rendersi conto del mio livello di studi. Quando le ebbe lette e ci rivedemmo, mi disse: "Ah, ma tu sei un letterato!" Era convinto che scrivessi molto bene ma particolarmente di arte, così nacque questo rapporto con lui e la sua rivista, "Paragone". In effetti successe che, subito dopo la tesi, nel gennaio del 1951 andai a Parigi con pochi soldi chiesti a mia madre. A quell'epoca gli studenti a Parigi avevano delle possibilità mai più viste. Per esempio: uno dei mezzi con i quali essi sopravvivevano era quello di andare a raccogliere nelle case la vecchia stampa. Per il gruppo dei ragazzi che organizzava questa attività, volle dire fare una vera e propria fortuna. Quando andavo a raccogliere le vecchie stampe, quello che prendevo mi bastava per tre-quattro giorni, per cui andavo a lavorare ogni tanto, per il resto disegnavo. E da Parigi scrivevo articoli per "Paragone".

**S. L'incontro con Alfiero Cappellini quando avvenne?**

Avvenne prima della mia laurea, nel 1945, più o meno. Quando conobbi Alfiero, con il suo modo di essere, di parlare, di giudicare, smisi di frequentare Mariotti: avvertii che Cappellini era un pittore che più si confaceva al mio animo.

**A. Negli anni Cinquanta, nel 1954, ricordo, scrivesti un bel contributo sugli artisti della provincia per la rivista "Realismo". Anche Alfiero Cappellini in quegli anni era coinvolto nelle polemiche riguardanti la figurazione e l'arte realista, che cosa ricordi di quel periodo?**

Il fatto di scrivere e frequentare Longhi portò a farmi conoscere anche al di là di Firenze, ma è curioso come di questo periodo, dei legami con Guttuso e quella gente del Realismo, non mi sia rimasto quasi niente in mente. Insomma io ho faticato un po' per trovare la mia strada e quel periodo del Realismo ora sono portato a considerarlo come una delle tante scelte che magari hanno contribuito a formarmi, ma non una scelta essenziale, determinante.

**A. C'è qualcosa che ti lega al luogo dove sei? A Bonelle?**

Bonelle è legata al periodo di militanza nel Partito Comunista, ma non la ricollego alla pittura.

**A. L'ambiente di Pistoia è stato importante per la tua scelta di pittore?**

Ma, sono passato attraverso tutta una serie di legami: ma che cosa è stato fondamentale per la mia costituzione di pittore? Mi è difficile dirlo. Sarei portato a dire che solo attraverso tutta una serie di rapporti questo sia accaduto. Per esempio Longhi mi chiese di fargli vedere quello che facevo in pittura, ma era un periodo in cui non sapevo proprio dove sbattere la testa.

Quello che mi ha formato più di tutto è stato arrivare ad avere un'opinione mia, precisa, sulle opere con cui venivo a contatto. Non ho avuto però un'opinione che è rimasta salda nel tempo. Facendo, per esempio, la mia tesi sul futurismo, ricordo che a Longhi era piaciuto un passaggio in cui, analizzando i dipinti di Boccioni che fanno riferimento a degli stati d'animo (le tre opere intitolate *Gli addii*, *Quelli che vanno*, e *Quelli che restano*), affermavo: "Ma figurarsi un Klee che cosa sia stato per quanto riguarda la rappresentazione degli stati d'animo nell'arte!". Cioè, non ero molto entusiasta di Boccioni e del Futurismo in un'epoca in cui si esaltavano le avanguardie! Anche adesso Picasso cubista, a me non entusiasma affatto. Insomma i cubisti erano influenzati da Cézanne, ma mediocri



al suo confronto. Ovvero, se per me il grande Picasso è quello di *Guernica*, la sensazione è che lui raramente abbia poi raggiunto i vertici di quella pittura del 1937. Credo che tutta la sua opera sia stata un po' spuria. Per me anche allora il più grande pittore francese era Matisse, e non Picasso, oppure Bonnard, sul quale non avevo e non ho dubbi!

Quindi in parole povere, dopo il mio soggiorno a Parigi in quegli anni Cinquanta, credo che la pittura sia entrata in contraddizione: la Francia è il paese che ha inventato l'arte moderna, ma i mercanti di Parigi ignoravano la pittura di buona qualità a quell'epoca. Adesso la Francia non è più il grande paese della pittura: non c'è più un centro di radiazione dell'arte. In Francia, come in Italia adesso, c'è tanta confusione. Ecco, potrei dire che io la mia strada l'ho trovata sbagliando, a forza di buttarmi nella pittura per buona volontà. Per me, per esempio, il fatto che un artista come Kounellis diventi un 'personaggio' è inconcepibile:

in America si sono creati dei 'personaggi' come Warhol, e via dicendo, a discapito del fatto che questo paese ha comunque creato grandi pittori come Pollock.

Se dovessi evidenziare i maestri nell'arte moderna, tra i grandissimi direi che vi sono: Matisse, Klee, Morandi e Mondrian. Quattro artisti talmente diversi l'uno dall'altro, che è difficile poter affermare di aver potuto prendere dei riferimenti precisi in questi pittori. Credo di aver sempre cercato di capire che cosa determina la grande qualità di un quadro. Forse ho lavorato, tergiversato, ora credo di esserci arrivato. Rivedendo miei vecchi lavori, anche del periodo figurativo, credo di poter affermare di essermi posto in maniera intensa la domanda di che cosa sia un bel quadro o una bella pittura – oggi giorno è invece estremamente difficile avere la cognizione di che cosa sia la bella pittura. Per quanto riguarda il mio lavoro, per un certo periodo ho avuto la sensazione che l'arte figurativa rappresentasse per me una

Corrado Zanzotto e Aldo Frosini alla trattoria "Le Panche" fotografati da Fernando Melani, 1966

specie di dolcezza; adesso è come se il quadro fosse un oggetto, un oggetto che mi impegna in quanto oggetto, e non tanto come riflesso dei miei sentimenti. Così ho la sensazione che i miei dipinti possano avere forza di una propria esistenza, come oggetto autosufficiente.

Qualche anno fa, quando mi sono definitivamente trasferito in Italia, sono stato due anni senza lavorare, poi mi sono deciso a fare una pittura che si imponga come pittura, come materia e come oggetto. Mi pare quasi strano che alla soglia dei novant'anni un artista possa fare una pittura di cui è pienamente soddisfatto! In questo momento potrei dire che so che cosa debba essere la mia pittura: forse è un po' tardi, ma è la mia condizione attuale!

#### **A. Parlaci di quando hai conosciuto Fernando Melani.**

Ci sono dei fatti che non sono molto conosciuti. Finita la guerra e cominciato a conoscere Cappellini, vedevo tutti darsi da fare per mettersi a posto economicamente, e c'erano due che invece giravano per Pistoia parlando: erano Cappellini e Melani con la sua bicicletta finita chissà dove. Ambedue mi raccontarono l'origine della loro conoscenza. Avevano un comune amico, un benestante, che un giorno offrì a vari amici un pranzo. A questo pranzo erano invitati sia Cappellini sia Melani, che dunque si conobbero in quell'occasione. Venne fuori, parlando, che Cappellini era un pittore e Melani, sicuro di sé qual è sempre stato – in modo intelligente diciamo –, cominciò a interessarsi dell'argomento, chiedendo quale fosse il senso del fare arte o dell'essere artista. Cappellini gli propose di spiegarglielo andando a Firenze l'indomani. Così fu: andarono alla Chiesa del Carmine a vedere Masaccio. Melani capì che cosa fosse la pittura attraverso la visione di Masaccio e al suo ritorno era quasi del tutto determinato nell'intraprendere questa strada. Cappellini nelle discussioni non ammetteva un'opinione diversa dalla sua, e Melani

ugualmente. Io che andavo a Pistoia tralasciando le mie occupazioni, mi ritrovavo coinvolto nelle loro discussioni sul marxismo e sulla cultura. Cappellini forse era meno colto di Melani, che aveva una buona cultura generale, e successe che a un certo punto troncarono divenendo letteralmente nemici. Io avevo una certa stima per Melani: spesso lo invitavo qui a casa e ne prendevo in considerazione il lavoro. Tuttavia anche se lo frequentavo, ci sono lavori notevoli, che lui ha fatto in quel periodo, che io all'epoca non conoscevo. Melani era perentorio nel suo modo di porsi: "Come? – mi diceva con aria critica – Fai ancora pittura figurativa?" Per cui c'era da parte mia stima ma non un'adesione ad una stessa convinzione artistica.

#### **A. Però quando ci furono le due mostre nel 1960 del gruppo dei pittori figurativi e degli astrattisti, avete esposto insieme tra le fila degli astrattisti...**

In questo dibattito tra astratto e figurativo, a sinistra il Partito Comunista professava la negazione della pittura astratta. Io aderivo al partito con la grande convinzione che il mondo doveva essere cambiato, per cui facevo ogni tanto qualche quadro non figurativo, ma non mi consideravo un pittore 'non figurativo'. La disgrazia della nostra epoca è stata di andare avanti aderendo a qualcosa per poi rendersi conto che questo qualcosa era pieno di lacune e quindi cambiare opinione frequentemente. Qui interviene la diversa personalità degli artisti.

Ci sono persone come Melani che si facevano opinioni irremovibili e questo è stato il loro merito. Io non ero così. Mi dicevo che il mondo andava cambiato, ma non rinunciando alla pittura. Melani, che aveva un'idea di cambiamento, in arte ha fatto la scelta del non figurativo per forza di razionalità. Melani affermava: "Siamo arrivati a un punto in cui non consideriamo più la qualità dell'opera come ai tempi di Raffa-



Lando Landini durante una propria mostra personale alla Galleria d'Arte Vannucci di Pistoia del 1964: tra il pubblico, Fernando Melani

ello; noi analizziamo il linguaggio dell'artista: il linguaggio deve essere protagonista!".

Io invece, legato alla cultura di sinistra dell'epoca, ero anche sentimentalmente legato all'idea della pittura: forse con Melani non abbiamo mai analizzato le ragioni della nostra convinzione artistica seppure ci frequentassimo. Credo che Cappellini, a un certo punto, fosse arrivato a non sopportarlo affatto. Per quello che riguardava le opinioni sull'arte, nessuno avrebbe potuto influenzarmi e infatti ho continuato ad avere stima di Melani anche dopo che ci siamo allontanati. D'altro canto all'epoca come me, c'erano anche altri critici che, in occasione di alcune mostre a Milano o a Roma, rivendicavano l'originalità dei motivi artistici di Melani.

Pensandoci credo questo: secondo me esiste un linguaggio della pittura e Melani, con il suo lavoro, è come se avesse cercato di tro-

vare il vero linguaggio della pittura; come se avesse voluto reinventare, lui, il senso dell'arte e della pittura. Melani partiva dal presupposto che la creazione pittorica andasse rifatta e che lui l'avrebbe rifatta. Questo, dal mio punto di vista, non ha senso ma mi sorprende positivamente.

**A. C'è in questi artisti del Novecento una personalità che ha cambiato il corso dell'arte?**

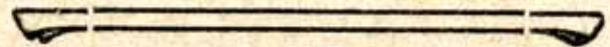
Per me a Pistoia Cappellini si distingueva. Credo che Cappellini abbia fatto alcuni dei più bei quadri del Novecento italiano, ma in lui c'era una sorta di debolezza, di fragilità interiore. Avevo l'impressione di un pittore che in qualche modo doveva mantenere nel lavoro una specie di distanza, come se si fosse frenato dal buttarsi dentro. In un certo senso in questo Melani non mi lasciava dubbi: Melani quando aveva deciso di essere artista ci si era buttato corpo e anima, senza frapporre limiti.

PRIMA MOSTRA

DI

BIANCO E NERO

LUGLIO-AGOSTO MCM



Catalogo

*semi*

ERO

XIII

SO

Prima Mostra di Bianco e Nero, luglio-agosto 1913.  
Frontespizio catalogo. Coll. M. Lucarelli

FAMIGLIA ARTISTICA

PISTOIA

PRIMA MOSTRA

DI

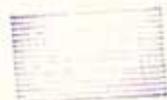
BIANCO E NERO

LUGLIO-AGOSTO MCMXIII

Catalogo



Pistoia - Tip. G. Grassi 1913



PRIMA SALA

N.	Autore	Opera	Prezzo
1 - Romeo Costetti	—	Monotipia	L. 40
2 - " "	—	"	35
3 - " "	—	"	100
4 - " "	—	Il bacio	25
5 - " "	—	"	40
6 - " "	—	Acquaforte	35
7 - " "	—	Monotipia	35
7 bis - " "	—	"	35
8 - " "	—	Acquaforte	35
9 - " "	—	Monotipia	35
10 - " "	—	"	35
11 - " "	—	Acquaforte	35
12 - " "	—	Monotipia	35
13 - Adolfo Di Karallo	—	Autotratto	25
14 - " "	—	Il timone	40
15 - " "	—	L'urlo di Achille	50
16 - " "	—	Il Vero	40
17 - " "	—	Compagna romana	30
18 - " "	—	Il ritratto	30
19 - " "	—	Sulla sponda	30
20 - " "	—	La sera	25
21 - " "	—	L'acqua	30
22 - E. Mazzoni Zerini	—	I sottoposti	30
23 - " "	—	Anni - S. Francesco	50
24 - Celestino Celestini	—	Perugia - Un anno dal l'attivo ascendente	60
25 - " "	—	Perugia - Vecchia strada	50
26 - " "	—	" - A Porta Burgina	50
27 - " "	—	" - Cavoura Fras sennò	50
28 - " "	—	Perugia - Vecchia strada in una sera di pioggia	50
29 - Oreste Zocchi	—	Funerale reale - Acquaforte	30
30 - Gino Barbieri	—	Xilografia	—
31 - Giulio Giachetti	—	Disegno	—
32 - " "	—	"	—
33 - Oreste Zocchi	—	Lavoratori	35
34 - Gino Barbieri	—	L'Annunciazione	—
35 - Giulio Giachetti	—	Autotratto	—
36 - Oreste Zocchi	—	Disegno	—
37 - " "	—	Il vecchio	30

SECONDA SALA

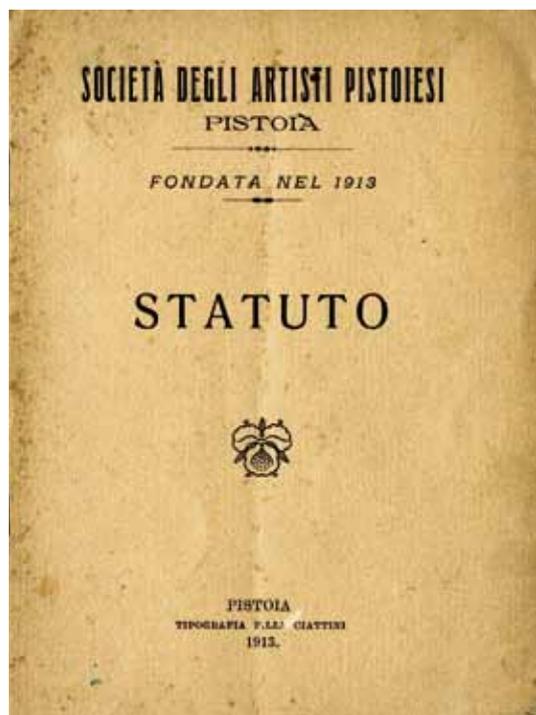
N.	Autore	Opera	Prezzo
37 - Mazzoni Zerini	—	L'Arco a S. Niccolò	L. 75
38 - " "	—	Un traghetto sul Canal Grande	L. 60
39 - Giovanni Costetti	—	Disegno in penna	45
40 - " "	—	L'uomo che scende	70
41 - " "	—	Ritratto	100
42 - " "	—	Acquaforte la zona Fala	25
43 - " "	—	Ritratto	35
44 - " "	—	Disegno in penna	35
45 - " "	—	Ritratto	35
46 - " "	—	Disegno	25
47 - " "	—	Mis. Madre - Ritratto	—
48 - " "	—	Disegno degli Ugnoloni - 80 tratto	—
49 - " "	—	Carlo Nocci - Ritratto	—
50 - " "	—	Acquaforte	20
51 - " "	—	Acquaforte	L. 15-20-15
52 - " "	—	Autotratto	L. 100
53 - " "	—	Basilica - Acquaforte	20
54 - " "	—	La laguna bruciata - Acqua- forte	25
55 - " "	—	Acquaforte	20
56 - " "	—	Disegni	L. 20-20-20
57 - " "	—	Ritratto	L. 60
58 - " "	—	Acquaforte	15
59 - " "	—	Disegno	30
60 - " "	—	Il mal consiglio - Acquaforte	15
61 - " "	—	Disegni	L. 20-20
62 - E. Ilia Matte	—	Ribalta - Vernice	250
63 - " "	—	Disegni	25
64 - " "	—	Zingara	250
65 - Romeo Costetti	—	Monotipia	100
66 - Francesco Chiappelli	—	La tarasca - Acquaforte	30
67 - Lucilio Motta	—	Visione Marziale	—
68 - Francesco Chiappelli	—	Stazione ferroviaria	30
69 - " "	—	Fonte di ferro - Acquaforte	30
70 - Romeo Costetti	—	I leoni	60
71 - Francesco Pasqui	—	Siena - S. Giovanni - Acquaforte	—
72 - Francesco Chiappelli	—	Magister olografico - Acqua- forte	60
73 - " "	—	Disegno	60
74 - Raffaello Mazzoni	—	Tocco in penna	40
75 - Ines Bona	—	Sol. Bacchellotto	30
76 - Francesco Chiappelli	—	Il cantiere - Acquaforte	30
77 - Romeo Costetti	—	Monotipia - Ritratto	30
78 - Ottone Rossi	—	Sottano - Acquaforte	25

TERZA SALA

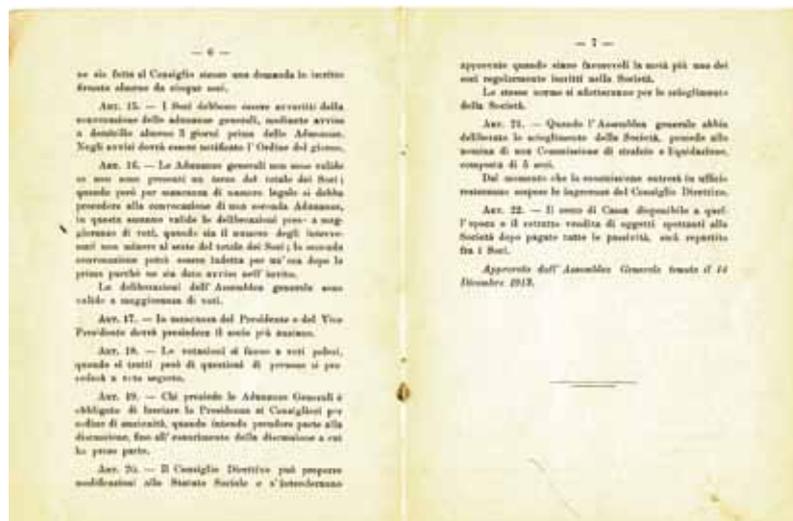
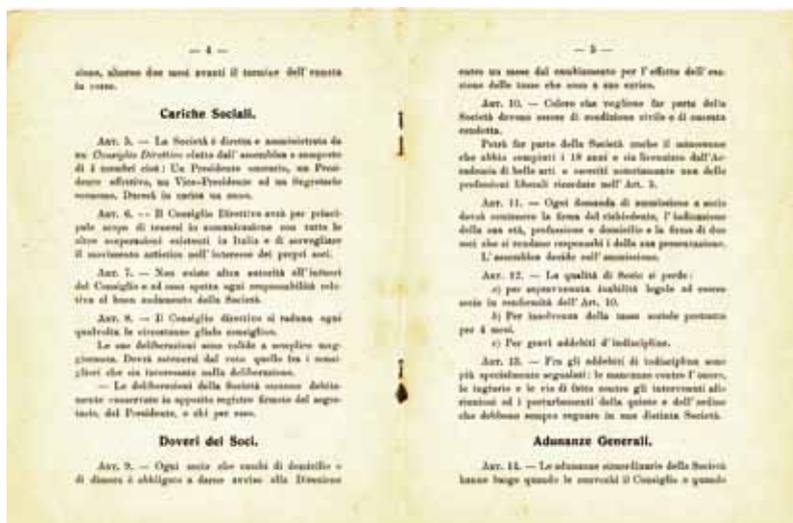
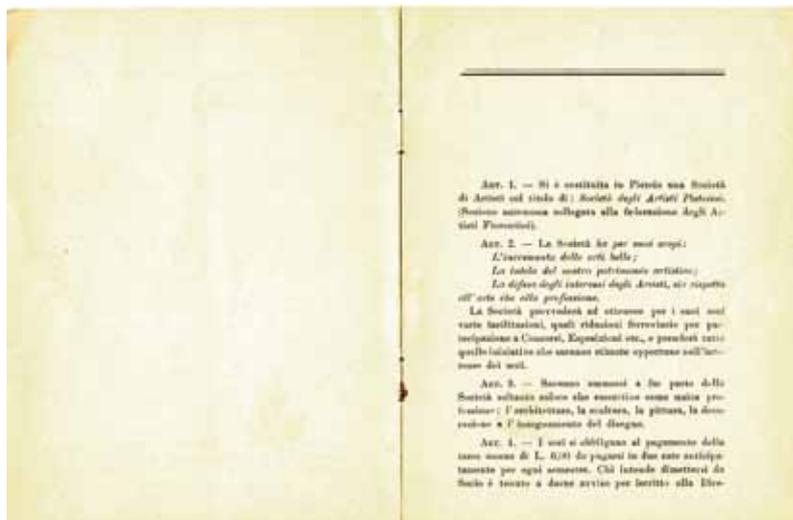
N.	Autore	Opera	Prezzo
77 - Ferruccio Pasqui	—	Siena - S. Giovanni - Acquaforte	—
78 - Romeo Costetti	—	Acquaforte	30
79 - Ottone Rossi	—	Casa circonv. - Acquaforte	30
80 - Romeo Costetti	—	Monotipia	100
81 - Francesco Chiappelli	—	Il torrione - Acquaforte	25
82 - Gino Barbieri	—	Xilografia	—
83 - Marianna Mariotti	—	Spoleto - Via delle Follie - Ac- quaforte	25
84 - " "	—	Spoleto - Via della Basilica - Acquaforte	25
85 - Romeo Costetti	—	Monotipia	35
86 - " "	—	"	35
87 - " "	—	"	35
88 - Benedetto Lotti	—	La bettola - Acquaforte	25
89 - Romeo Costetti	—	Monotipia	35
90 - Benedetto Lotti	—	In discesa - Acquaforte	35
91 - " "	—	Lavoro in laguna - Acquaforte	30
92 - Romeo Costetti	—	Monotipia	25
93 - " "	—	"	25
94 - " "	—	"	25
95 - Alberto Manzi	—	Tocchi in penna	L. 15
96 - Alberto Caligiani	—	Studio di testa	30
97 - Marianna Mariotti	—	Xilografia	15
98 - " "	—	A Fionia - Acquaforte	30
99 - Francesco Chiappelli	—	Cipressi - Acquaforte	25
100 - Gino Barbieri	—	Xilografia	—
101 - Benedetto Lotti	—	La grande fontana - Acquaforte	30
102 - Francesco Chiappelli	—	Ritratto - Acquaforte	25
103 - Ferruccio Pasqui	—	Nudi - Pastascena	—
104 - Emilio Matte	—	Ciara - Disegno	200
105 - " "	—	Cristina - Disegno	200
106 - " "	—	Nudo di donna - Disegno	200
107 - Gino Barbieri	—	Xilografia	—
108 - Francesco Chiappelli	—	Pistoia - Acquaforte	35
109 - Ottone Rossi	—	La Castellata - Acquaforte	30
110 - Marianna Mariotti	—	Acquaforte	25
111 - Ferruccio Pasqui	—	Alla fontana - Xilografia	—
112 - Alberto Caligiani	—	Studio di testa	25
113 - Giglietto Zannoni	—	"	50
114 - " "	—	"	40
115 - " "	—	"	30
116 - " "	—	Disegni	35
117 - " "	—	"	40
118 - " "	—	"	30

Nella pagina a fronte

Famiglia Artistica Pistoia, Prima Mostra di Bianco e Nero, Luglio-Agosto 1913, interno del catalogo. Coll. M. Lucarelli



Società degli Artisti Pistoiesi, *Statuto*, 1913. Coll. M. Lucarelli



# Bibliografia

SILIANO SIMONCINI

## *Genius Loci. Nullus locus sine Genio*

AA.VV., *Alfiero Cappellini*, Firenze 1968

AA.VV., catalogo della mostra: *La città e gli artisti – Pistoia tra Avanguardie e Novecento*, Firenze 1980

AA.VV., a cura de “Il gruppo amici di Pistoia”, catalogo della mostra: *Alfiero Cappellini – Mostra antologica*, Pistoia 1985

AA.VV., a cura di Paolo Fabrizio Iacuzzi e Elena Dei, catalogo della mostra di Pistoia: *Corrado Zanzotto 1903-1980. Scultura, pittura, grafica*, Pisa 1987

AA.VV., a cura di Giancarlo Vigorelli, catalogo della mostra: *Pietro Bugiani*, Pistoia 1988

AA.VV., catalogo della mostra: *Valerio Gelli – La scultura e la grafica, opere dal 1949 al 1987*, Pistoia 1988

AA.VV., catalogo della mostra: *Aldo Frosini. Mostra antologica, opere dal 1941 al 1989*, Pistoia 1989

AA.VV., a cura di L. Cappugi, catalogo della mostra di Pistoia: *Egle Marini 1924-1968*, Milano 1990

AA.VV., catalogo della mostra: *Mirando Iacomelli – Mostra antologica opere dal 1945 al 1989*, Pistoia 1990

AA.VV., catalogo della mostra: *Francesco Melani – Mostra antologica opere dal 1945 al 1990*, Pistoia 1992

AA.VV., catalogo della mostra: *Lando Landini – Mostra antologica opere dal 1941 al 1994*, Pistoia 1994

AA.VV., catalogo della mostra: *Marcello Lucarelli – Mostra antologica opere dal 1943 al 1996*, Pistoia 1997

AA.VV., a cura di Chiara d’Afflitto, Franca Gattini, Anna Laura Giachini, *Atti – Cultura figurativa fra le due guerre. Pistoia e la situazione italiana – Corso di aggiornamento*, a cura di Carlo Sisi, Firenze 1998

AA.VV., *Sigfrido Bartolini testimone del suo tempo*, a cura di Carlo Fabrizio Carli, catalogo della mostra, Milano 2000

AA.VV., a cura di Francesca Cagianelli e Rossella Campana, catalogo della mostra di Cremona: *La Toscana il Novecento*, Pisa 2001

AA.VV., *Jorio Vivarelli 1933-2003*, Verona 2002

AA.VV., a cura di Rossella Campana, catalogo della mostra: *Renzo Agostini – Il “Cenacolo” pistoiese di Giovanni Costetti e l’alternativa del colore*, Pistoia 2003

AA.VV., a cura di R. Crispolti, A. Mazzanti, L. Quattrocchi, catalogo della mostra di Grosseto: *Arte in Maremma nella prima metà del Novecento*, Milano 2005

AA.VV., a cura di Carlo Sisi, *Arte del Novecento a Pistoia*, Milano 2007

AA.VV., *Sigfrido Bartolini fra luoghi e tempo. La parola e l’immagine*, Firenze 2010

AA.VV., *Campi, vivai, fabbriche nella pianura pistoiese del Novecento*, Pistoia 2010

AA.VV., a cura di Alba Andreini, *Pistoia in parole. Passeggiate con gli scrittori in città e dintorni*, Pisa 2012

Sigfrido Bartolini, catalogo della mostra di Pistoia: *Giulio Innocenti*, Firenze 1997

Giuliano Beneforti, *Appunti e documenti per una storia urbanistica di Pistoia 1840-1940*, Pistoia 1979

Francesco Bevilaqua, *Elogio dello stupore. Estetica, sacralità, etica della natura*, Catanzaro 2001

Francesco Bevilacqua, *Genius Loci. Il dio dei luoghi*, Catanzaro 2010

Roberto Cadonici (a cura di), *Antichi e moderni nel Novecento pistoiese*, Pistoia 2011

Alfredo Chiti, *Pistoia guida storica artistica*, Pistoia 1989 (edizione aggiornata)

Giovanna Damiani, *La Scuola pistoiese tra le due guerre. Un episodio del Novecento italiano*, catalogo della mostra, Firenze 2000

Marco Francini, *Pistoia 1927. Nascita di una provincia*, Pistoia 1987

James Hillman, *L'anima dei luoghi*, Milano 2004

Annamaria Iacuzzi, catalogo della mostra: *Mario Nannini nel laboratorio dell'opera. Disegni e dipinti 1913-1918*, Pistoia 2006/2007

Annamaria Iacuzzi, catalogo della mostra: *Umberto Mariotti (1905-1971). "L'universo in casa..."*, Pistoia 2005

Annamaria Iacuzzi, catalogo della mostra: *Remo Gordigiani, il futuro nel passato*, Pistoia 2009

Lara Vinca Masini (a cura di), *1910-2010. Un secolo d'arte a Pistoia. Opere dalla collezione della Fondazione della Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia*, Pistoia 2010

Nicola Miceli, Annamaria Iacuzzi, Maurizio Tuci, catalogo della mostra di Quarrata (PT): *Alfredo Fabbri*, Pistoia 2007

Susanna Ragionieri, catalogo della mostra di Pistoia: *Pietro Bugiani (1905-1992). Gli anni tra le due guerre*, Siena 1998

Edoardo Salvi, *Le arti nel "Ferruccio", settimanale fascista in una provincia d'Italia*, Pistoia 2004

Salvi, Edoardo, *La stampa a Pistoia: polemiche artistiche e letterarie*, in *Arte del Novecento a Pistoia*, Milano 2007

Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura*, Milano 1979

M. Seidel (a cura di), catalogo della mostra alla Certosa di Firenze, *Giuseppe Gavazzi*, Pistoia 2006

EDOARDO SALVI

## **Quarant'anni di grafica a Pistoia**

### **Pubblicazioni generali sugli artisti e gli argomenti**

- Andrea (André) Mellerio, *Il rinnovamento della stampa*, «Emporium», vol. V, n. 29, mag. 1897
- Vittorio Pica, *L'Arte mondiale a Roma nel 1911*, VIII, Bergamo 1912
- Mario Labò, *La mostra xilografica di Levanto*, «Emporium», n. 213, sett. 1912
- Famiglia Artistica Pistoia, *Catalogo Prima Mostra di Bianco e Nero*, luglio-agosto 1913, Pistoia 1913
- La mostra di "Bianco e Nero" a Pistoia*, «Il Popolo Pistoiese», n. 29, 20 lug. 1913
- L'inaugurazione della I Mostra di "Bianco e Nero" a Pistoia*, «La Voce Democratica», 25 lug. 1913
- Renato Fondi, *Mostra di "Bianco e Nero" a Pistoia*, «Il Nuovo Giornale», ag. 1913
- Catalogo della I Esposizione Internazionale di Bianco e Nero*, maggio-giugno 1914, Firenze 1914
- Arturo Stanghellini, *L'Esposizione Internazionale di Bianco e Nero a Firenze*, «Vita d'Arte», a. VII, n. 79, lug. 1914
- Renato Fondi, *La prima Mostra internazionale di Bianco e Nero a Firenze*, «Fanfulla della Domenica», a. XXVI, n. 25, 21 giu. 1914; n. 26, 28 giu. 1914; n. 27, 5 lug. 1914
- Arturo Stanghellini, *La prima scuola italiana d'incisione*, «Vita d'Arte», a. VII, n. 11, nov. 1914
- Catalogo della Mostra d'arte fra gli artisti pistoiesi a beneficio del Comitato pro famiglie dei richiamati*, agosto 1915, Pistoia 1915
- Raffaello Giolli, *Pittura in stile*, «Vita d'Arte», a. IX, n. 106, ott. 1916
- Luigi Servolini, *Dizionario illustrato degli incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano 1955
- Remo Branca, *Breviario di xilografia*, Cagliari 1967
- Sigfrido Bartolini, *Le xilografie di Giulio da Pistoia nella cornice della città*, Pistoia 1978
- L'Eroica e la xilografia*, introd. di R. Bossaglia, Milano 1981
- La città e gli artisti. Pistoia tra avanguardia e Novecento*, a cura di C. Mazzi e C. Sisi, Pistoia 1986
- Disegnatori e incisori del Novecento in Toscana*, a cura di E. Salvi, Serravalle Pistoiese 1986
- Emanuele Bardazzi, *La mostra di Bianco e Nero a Pistoia del 1913 e la rinascita dell'incisione italiana nel primo Novecento*, in *Cultura figurativa fra le due guerre. Pistoia e la situazione italiana*, a cura di C. Sisi, Firenze 1998
- Roberto Cadonici, *La grafica e "La Tempra"*, Pistoia 2000
- Il cerchio magico. Omaggio a Renato Fondi*, a cura di E. Salvi, R. Cadonici, R. Morozzi, Pistoia 2002
- Approfondimenti sulla grafica e la pittura del XIX e XX secolo*, a cura di M. Pierleoni, Livorno 2010
- La xilografia italiana. Dalla Mostra Internazionale di xilografia di Levanto a oggi, 1912-2012*, a cura di M. Ratti e G. Torre, Milano 2012

### **Xilografia, tipografia, editoria**

- Nello Innocenti, *In cerca*, Pistoia 1915
- «La Critica Magistrale», a. III, n. 8, 15 apr. 1915
- «L'Eroica», a. V, fasc. I-II-III 1915
- Renato Fondi, *Chamfort*, Pistoia 1916
- Renato Fondi, *Fiordelmondo*, Pistoia 1919
- Vittorio Locchi, *Singhiozzi e risa*, Milano [Montecatini] 1920
- «La Costa Azzurra», a. I, n. 13, 1920; n. 11, 30 sett. 1920; n. 14, 1920

«La Costa Azzurra», a. II, n. 2, 31 genn. 1921  
 Nello Innocenti, *Oltre il travaglio*, Sanremo [Pistoia] 1921  
 Virgilio Gozzoli, *Il lebbroso*, Pistoia 1921  
 Alberto Caligiani, *I canti della Bure*, San Remo [Pistoia] 1921  
 Alberto Simonatti, *La Prima Mostra Nazionale d'Arte Infantile*, Pistoia 1921  
 A. Alberti, B. Casciola, *Parole di luce*, Milano [Montecatini] 1921  
 Marino Ferretti, *Dall'Ermada a Mauthausen*, Montecatini 1921  
 «Cronache d'Attualità», a. V, ag.-sett.-ott. 1921; a. VI, n. 1-6, gen.-mag. 1922  
 P.B. Shelley, numero unico a cura di L. Viani, Viareggio [Pescia] 1922  
 Gabriele d'Annunzio, *Vogliamo vivere. Al legionario Alceste De Ambris*, Pescia 1922  
 Enrico G. Rovai, *Le frondi recise* [I ed. Montecatini 1922 ?]  
 Giulio Innocenti, *Il libro della via*, Pistoia [Pescia] 1922  
 Giulio Innocenti, *Ave, Roma!*, Pistoia 1923  
 Robert Browning, *Andrea del Sarto Fra Filippo Lippi Monologhi*, trad. di C. Chiarini, Milano [Pescia] 1923  
 «L'Eroica», a. XIII, quaderni 87-90, 1923  
 «Xilografia» [direttore F. Nonni ] a. II, feb., mar., apr. 1924  
 «L'Eroica», a. XIII, quaderno 87-90, 1925  
*I fioretti di Santo Francesco*, Roma-Milano 1926  
 Mario Chini, *Vita e poesia di san Francesco*, xilografie di Pietro Parigi, Firenze 1926  
 «Il Giornalissimo» [...]1928  
 Milziade Ricci, *Guida della Provincia di Pistoia*, Pistoia [1928- '29 ?]  
 Vittorio Emanuele Bravetta, *La corona del re*, Milano [Pescia] 1925  
 Teresa Fondi Mattani, *Pianto in morte di Leopoldo Bozzi*, Pistoia 1928  
 Arturo Stanghellini, *Un uomo a cavallo*, Pistoia 1932  
 Bruno Bruni, *Sogni e chimere in Piazza Duomo*, «V Stagione lirica estiva», Pistoia 1952  
*I settimana dell'Arte Moderna. Mostra personale di Vasco Melani*, Pistoia 1956  
 Rodolfo Fini, *Viani xilografo*, Siena 1975  
*La stamperia Benedetti. 70 anni di attività*, a cura di G. Magnani, Pescia 1990

## **Artisti**

### **Beatrice Ancillotti**

Maria Goretti, *Omaggio a Beatrice Ancillotti Goretti*, Bologna s.d.

### **Sigfrido Bartolini**

Sigfrido Bartolini, *L'opera incisa*, Reggio Emilia 1980

Bartolini. *Grafica, testo dell'artista*, Jesi 1994

Chiara Benedetta Gatti, *L'opera incisa di Sigfrido Bartolini*, in *Sigfrido Bartolini testimone del suo tempo*, a cura di C.F. Carli, Milano 2000

Sigfrido Bartolini, *Catturare la vita. Monotipi 1948-1954*, a cura di E. Pontiggia e S. Simoncini, Firenze 2013

### **Umberto Brunelleschi**

Giuliano Ercoli, *Il pochoir Art Déco*, Firenze 1987

Umberto Brunelleschi, *Da Montemurlo a Parigi*, a cura di G. Ercoli, Prato 1990

### **Enrico Bruni**

*Ce l'hanno raccontato*, «Archi pistoiese», a. IV, n. 4, III trim. 1983

**Pietro Bugiani**

P.B., *Pietro Bugiani*, «Il Frontespizio», a. XI, n. 6, giu. 1939

Pietro Bugiani, P.B., Pistoia 1970

Umberto Semplici, *Appunti per Pietro Bugiani*, Firenze 1994-95

*Pietro Bugiani*, scritti di G. Vigorelli et al., Pistoia 1988

*Pietro Bugiani. Gli anni tra le due guerre*, a cura di S. Ragionieri, Firenze-Siena 1998

*La Toscana di borghi e campagne. Opere dalle collezioni del Gabinetto Disegni e Stampe dell'Università di Pisa*, a cura di L. Tomasi Tongiorgi, V. Farinella, A. Tosi, Pisa 2004

**Alberto Caligiani**

Raffaello Giolli, *Acqueforti, litografie, xilografie*, «Vita d'Arte», a. VIII, n. II, feb. 1915

Ettore Cozzani, *La bella scuola*, «L'Eroica», a. V, fasc. I-II-III, 1915

*Alberto Caligiani. Ritorno alla purezza*, a cura di S. Bartolini, «I libretti di Mal'aria», Pisa 1978

*Oltre al Futurismo*, presentazione di M. Manetti Gonnelli, Firenze 1995

**Celestino Celestini**

*Celestino Celestini. Incisioni*, scritti di C. Costantini, P. Bellini, M. Pratesi, Perugia 1992

**Francesco Chiappelli**

*Le incisioni di Francesco Chiappelli*, a cura di O. Pogliaghi, prefazione e note di G. Colacicchi, Firenze 1965

Torquato Tasso, *Aminta*, acqueforti di Francesco Chiappelli, Verona 1939

Sandra Tucci, *Francesco Chiappelli*, tesi di laurea, Firenze [...]

Sandra Tucci, *Francesco Chiappelli*, «Il Tremisse Pistoiese», 1999

**Luigi Ciani**

Luigi Servolini, Cesare Ratta, *L'incisione originale su legno in Italia*, Bologna 1929

Sergio Cammilli, *Mercedes di Napoli, Sorelle Monti, Luigi Ciani*, «Il Ferruccio», a. XI, n. 17, 16 feb. 1942

(Luigi Ciani), «Il Giornale d'Italia», 25 apr.1942

Luigi Ciani, *Xilografie originali*, testi di Liliana Ciani e R. Soldani, Pistoia s.d.

**Giovanni Costetti**

*Giovanni Costetti 1874-1949. Opera grafica*, a cura di G. Ambrosetti e G. Berti, Reggio Emilia 1976

**Romeo Costetti**

*I monotipi di Romeo Costetti*, a cura di S. Bartolini, V. Ferretti, Reggio Emilia 2001

**Ermanno Ducceschi**

Sergio Cammilli, *Cleto Lapi, Renato Arcangeli, Ermanno Ducceschi*, «Il Ferruccio», a. XI, n. 14, 26 gen. 1942

**Mauro Fondi**

Luigi Servolini, *Gli incisori d'Italia*, Milano 1960

**Valerio Gelli**

*Valerio Gelli disegni*, a cura di C. Bossi, scritti di S. Simoncini, A. Del Serra

**Remo Gordigiani**

Luigi Bartolini, *Gli esemplari unici o rari*, Roma 1952

*Remo Gordigiani. Il futuro nel passato*, a cura di A. Iacuzzi, Pistoia 2008

**Giovanni Governato**

Alberto Ciampi, *Futuristi e anarchici – Quali rapporti? Dal primo manifesto alla prima guerra mondiale e dintorni (1909-1917)*, Pistoia 1989

**Giulio Innocenti**

Giulio Innocenti. *2 xilografie*, a cura di S. Bartolini, Pisa 1979

**Nello Innocenti**

Nello Innocenti, *La via maestra è quella del destino*, a cura di S. Bartolini, «I libretti di Mal'aria», n. 287, Pisa 1978

**Achille Lega**

Sigfrido Bartolini, *Achille Lega. L'opera incisa*, Reggio Emilia 1980

*Achille Lega*, a cura di Stefano De Rosa, Firenze 2003

**Marino Marini, Alberto Giuntoli**

Bollettino di «Bottega d'Arte», a. II, n. 13, ag. 1923

Renato Fondi, *Marino Marini incisore e scultore*, «Rassegna Grafica», nov.-dic. 1927 [...]

*La Collezione Mattioli. Capolavori dell'avanguardia italiana*, catalogo scientifico di Fabio Fergonzi, Milano-Ginevra 2003

*Egle Marini 1924-1968*, a cura di L. Cappugi, Milano 1990

*Marino Marini. Acqueforti 1914-1970*, a cura di L. Toninelli e G. Guastalla, prefazione di E. Carli, Livorno-Milano 1974

*Marino pittore*, a cura di M. De Micheli e C. Pirovano, Milano 1987

Giorgio e Guido Guastalla, *Marino Marini. Catalogo ragionato dell'opera grafica (Incisioni e litografie) 1919-1980*, saggio critico di M. De Micheli, Livorno 1990

*Arte a Livorno tra le due guerre*, a cura di F. Sbrogi, Livorno 2007

*Marini. Una famiglia di artisti*, con uno scritto di L. Cipriani, Pistoia 2010

**Luigi Mazzei**

Laura Dominici, *Luigi Mazzei artista pistoiese*, Pistoia 1996

Edoardo Salvi, *Le arti nel «Ferruccio»*, Pistoia 2004

**Giovanni Michelucci**

Ettore Cozzani, *Almanacchi e calendari*, «L'Eroica», a. XIII, quaderni 87-90, 1923

Giovanni Michelucci, *Xilografie incise per spasso nel 1919*, «I libretti di Mal'aria», n. 256, Pisa 1978

*Alle radici di Giovanni Michelucci*, a cura di G.B. Bassi, Pistoia 1992

**Ottone Rosai**

Pier Carlo Santini, *Rosai*, Firenze 1960

Edward Gordon Craig, *Il mio teatro*, a cura di F. Marotti, II ed., Milano 1980

Alberto Viviani, *Giubbe Rosse*, II ed., Firenze 1982

Sigfrido Bartolini, *Ottone Rosai. L'opera incisa*, Reggio Emilia 1989

**Alberto Volpini**

*Almanacco degli Artisti. Il vero Giotto*, Roma 1932

Finito di stampare nel mese di dicembre 2013  
presso  
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.