

FONDAZIONE
CASSA
RISPARMIO
DI PRATO



PRATO
STORIA E ARTE

113

GIUGNO 2013



Fondazione
Cassa Risparmio
di Prato

Direttore

Pietro Vestri

Segreteria di Redazione

Daniela Toccafondi Niccoli

Comitato di Redazione

Claudio Caponi
Umberto Cecchi
Giuseppe Centauro
Claudio Cerretelli
Fabrizio Fabrini
Antonio G. Lucchesi
Maria Pia Mannini
Giampiero Nigro
Daniela Toccafondi Niccoli
Pietro Vestri

In copertina: J. Lipchitz, disegno con i due *Arlecchini* che suonano il flauto e la chitarra (1928)

- 7 **Pietro Vestri**
- 27 **Nuovi studi sul Castello di Prato: dal Castrum Pratii al Palatium Imperatoris**
di Giuseppe Alberto Centauro
- 39 **L'architettura del castello di Prato: progetto e realizzazione di monumento medioevale**
di Andrea Bacci
- 63 **Il concerto di Arturo Benedetti Michelangeli**
di Enrico Belluomini
- 77 **L'Osservatorio Sismologico Pratese dal 1927 al 2013... e oltre**
di Andrea Fiaschi
- 85 **La donazione Lipchitz al Museo di Prato**
di Maria Pia Mannini
- 95 **Per i Del Tasso**
di Francesco Traversi
- 105 **2013 Prato-Verdi 1813**
di Goffredo Gori
- 129 **Il complesso di Sant'Anna Iconografia e conservazione delle opere presenti**
di Barbara Cianelli

*Ogni giorno porta con se l'eternità
Paulo Coelho
dal libro "L'Alchimista"*

*L*a pubblicazione Prato Storia ed Arte, dopo una interruzione di alcuni anni, ha ripreso con cadenza regolare nel 2004 con il numero 3 della nuova serie, edita dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Prato. Una nuova veste grafica, temi che riguardano la città, la sua storia recente, uniti ai consueti commenti e alle numerose ricerche sul nostro patrimonio artistico e culturale, ne hanno fatto una rivista generalmente apprezzata da numerosi cittadini e ben conosciuta oltre i confini del territorio pratese.

In tutti questi anni, il comitato di redazione, composto da Claudio Caponi, Umberto Cecchi, Giuseppe Centauro, Claudio Cerretelli, Fabrizio Fabrini, Antonio Lucchesi, Maria Pia Mannini, Giampiero Nigro, Daniela Toccafondi, ha operato con spirito solerte di collaborazione. Su tutti, la supervisione e il fecondo contributo di idee del direttore responsabile, dott. Pietro Vestri.

Questo numero è l'ultimo concepito e realizzato con Vestri ancora in vita. È per noi un dovere morale fare uscire la pubblicazione secondo le sue desiderata, aggiungendo nelle pagine iniziali un grato ricordo di Lui, amico stimato e ingegno raro, che aveva maturato una conoscenza profonda di Prato e dei pratesi. A Lui rivolgiamo il nostro saluto, nella consapevolezza di poterLo sentire ancora tra noi.

Il comitato di Redazione

**143 Un calzolaio del Quattrocento:
Girolamo Talducci e la sua bottega in
Porta Santa Trinita**

di Francesco Ammannati

157 Perché possiamo farcela

di Gianfranco Viesti

Pietro Vestri

Pietro Vestri è stato un uomo di cultura che coltivava molti interessi: dai temi della storia europea a quelli del sapere gastronomico, dalle vicende politiche e istituzionali di Prato ai connotati della sua tradizione popolare. Era convinto che la memoria storica e la lettura dei classici fossero indispensabili alla crescita intellettuale. Per questo motivo uno dei suoi vezzi era quello, in particolari occasioni, di stampare un brano tratto da opere di autori classici per donarlo agli amici. Nel 1987 commissionò un elegante fascicolo contenente «I versi d'oro», sorta di precettistica etica della scuola di Pitagora che, soprattutto nel penultimo verso, «poni il senno al di sopra di tutto come guida migliore», ben rappresentava il suo spirito. Ancora, nel dicembre del 2005, per gli auguri agli amici, fece ricorso a una delle lettere morali che Seneca scrisse a Lucilio; nella traduzione a fronte volle enunciare un titolo denso di significati: «Bisogna sopportare serenamente le sventure», questa volta il messaggio non era rivolto solo a noi ma anche a se stesso, consapevole di non poter porre rimedio al male che l'aggrediva. Pensando alle sue origini e al periodo della giovinezza si capiscono bene molti aspetti della sua personalità. Nacque a Prato nel 1937 da Ruggero, noto bottegaio che teneva un negozio di generi alimentari fuor di porta del Serraglio. Pietro Vestri appartenne dunque a una famiglia che viveva in condizioni di relativa agiatezza e che, come accadeva nella Prato nei decenni a cavallo del Novecento, assommava ai modi di vita della città le antiche tradizioni contadine ancora non ossidate; con questo non ci si vuol riferire soltanto ai tipici modelli di consumo e di relazioni sociali che rifuggivano da ogni eccesso, pensiamo anche a quell'insieme di valori che permeavano la piccola comunità pratese consentendole i progressi economici che conosciamo. Erano valori basati anzitutto sulla cultura del lavoro, l'etica della responsabilità e del sacrificio. A essi se ne aggiunsero altri come il prag-

matismo e la rigorosa laicità che ne fecero un personaggio dotato di forte spirito di tolleranza; queste sue qualità, assieme al senso delle istituzioni, furono anche il frutto della formazione ricevuta al Cesare Alfieri.

La laurea in Scienze Politiche, conseguita nel 1962, fu il coronamento dei lunghi anni di sacrifici durante i quali, nei pochi momenti di libertà, trovava il modo di aiutare il padre nel fare le consegne con una bicicletta dotata di portapacchi, più volte celebrata nei ricordi dei suoi coetanei.

Generoso nelle amicizie, seppe coltivare rapporti di sincero affetto in tutte le possibili dimensioni a partire da quella goliardica (fu fondatore e primo Gran Gonfaloniere dell'Ordine del Chiavaccio), quella de Il Cenacolo e quella del Lions Club Prato Host. Il suo impegno nelle attività diverse dal lavoro quotidiano si è sempre caratterizzato per il qualificato apporto culturale, sempre attento ai temi connessi alla identità cittadina; esemplare, sotto questo profilo, è stata la sua azione come Delegato dell'Accademia Italiana della Cucina.

Direttore dell'Unione Commercianti di Prato dal 1963 al 1994, il Dottore, così lo chiamavano i bottegai pratesi, seppe offrire le sue competenze sapendo mediare tra le esigenze dei suoi associati e gli interessi generali della città e del suo centro storico.

Se già in questa sua azione si intravedevano la dedizione a Prato e la sua sensibilità culturale, fu nel più generale impegno civile, nei molteplici incarichi politici e amministrativi che egli seppe far emergere il suo legame con la città natale.

Era convinto che sino dagli anni Sessanta Prato, espressione della piccola provincia toscana, città degli stracci e delle mani mozze, poteva trovare motivi di forte riqualificazione non solo migliorando l'organizzazione dell'industria ma anche cercando nelle attività culturali ulteriori forme di crescita nella qualità.

Per questo nel 1967 partecipò con entusiasmo alla fondazione dell'Istituto Datini di cui divenne presidente nel 1995; aveva ben intuito che quella istituzione, portando a Prato grandi studiosi e giovani ricercatori da tutto il mondo, avrebbe creato un forte indotto sulla città concorrendo a farla testimone di pace e di cultura tra i popoli.

Se il Datini fu per lui un impegno condotto con grande passione, non minore competenza mise in tutti gli altri molteplici incarichi che sarebbe troppo lungo elencare; per citarne alcuni fu consigliere comunale (1964 – 1975), Presidente dell'Azienda Autonoma di Turismo (1967 – 1988), socio della Fondazione Cassa di Risparmio dal 1991 al 2012.

Ai membri della redazione di questa rivista piace ricordare che è stato accorto e competente direttore di Prato Storia e Arte dal 1999 fino ai giorni scorsi.



Inaugurando una settimana di studi dell'Istituto Datini



Sopra, con
Fernand Braudel.
Nella pagina a
fianco. In alto,
accompagnando
Lelio Lagorio,
Ministro della Difesa.
In basso, con
Beatrice di Olanda





Sopra, con Paolo Rossi, campione del Mondo.
Nella pagina a fianco. In alto, Pietro, accademico della cucina, a un corso per sommelier.
In basso, con il Console di Francia





Sopra, un premio ricevuto in presenza dei genitori.
Nella pagina a fianco. In alto, con il Console degli Stati Uniti.
In basso, inaugurando "Prato Produce"





Un dono a Giovanni Paolo II in visita a Prato. In basso, il tempo spensierato della goliardia

La divisa del Cenacolo





Sopra,
riconoscimento a
Luca Mannori e alla
sua cioccolata.
A sinistra, all'Hotel
Flora con il marchese
Emilio Pucci.



Nella pagina a sinistra. In alto, Omaggio ad Armando Meoni. In basso, inaugurando la mostra "*Et quoquatur ponendo*" con Clara Agnelli e il conte Giovanni Nuvoletti. A destra, cultura classica e giuoco teatrale a Il Cenacolo





Con il Ministro
Franco Maria
Pandolfi e
Paolo Grassi
fondatore del Piccolo
Teatro di Milano



Sopra, i grandi
personaggi
dell'Azienda
Autonoma di
Turismo: Ottone
Magistrali, Giuseppe
Bigagli, Pietro Vestri e
Mario Bellandi.
A sinistra, il "Direttore
dei commercianti"
inaugura l'azienda di
un associato

Nuovi studi sul Castello di Prato: dal Castrum Pratii al Palatium Imperatoris

di Giuseppe Alberto Centauro

Solamente nel corso del '900, a cominciare dalla metà degli Anni '30, la città di Prato ha potuto esibire come propria icona, in una ritrovata immagine dell'identità urbana, le vestigia di un restaurato¹ Castello dell'Imperatore: testimonianza emblematica della più nobile architettura civile, archetipo della formazione castellana e dell'inurbamento medievale, da affiancare al rinato Palazzo Pretorio. In tale modo dopo secoli di oblio, Prato metteva in luce questo straordinario gioiello architettonico che il restauro di liberazione condotto nel 1936 da Angiolo Badiani aveva riportato agli antichi splendori, anche se a prezzo di una pesante azione di obliterazione e smantellamento delle parti ritenute non confacenti come allora spesso accadeva, enfatizzando l'azione del restauro. Non fu allora certamente un caso che, in Puglia, mentre si riscopriva la fortezza federiciana a Prato, si elevasse a Monumento insigne d'Italia, quel Castel del Monte che con la struttura pratese aveva certamente molte assonanze, a cominciare dal magnifico portale d'ingresso. Per la città di Prato si trattava comunque di un riconoscimento forte, di alto profilo e significato storico che aveva rilanciato, come dimostreranno studi successivi, la rilevanza dell'architettura sveva, testimoniata anche in Toscana. Già negli studi di Giuseppe Agnello,

Giuseppe Alberto Centauro è docente di Restauro Architettonico (Università degli Studi di Firenze).

¹ La riscoperta cittadina del castello medievale è il risultato di azioni e di ricerche tutte novecentesche: si deve soprattutto agli studi degli Anni '50 di G. Agnello, che seguivano gli interventi architettonici condotti nel 1936 ad opera di A. Badiani, che avevano riabilitato le forme dell'originaria struttura, smantellando l'ex Fortezza di Santa Barbara, drasticamente liberata da tutte le aggiunte spurie. Successivamente, nel 1975, grazie al restauro conservativo di F. Gurrieri si recuperavano e riallestivano scientificamente i monumentali lacerti del documento architettonico come adesso osserviamo.

pubblicati nel 1954², si osservava il castello nel segno della poliedricità culturale di Federico II di Svevia che, nella sua piena maturità, aveva scelto la terra pratese, ai confini settentrionali dei suoi domini, per adattare il preesistente palazzo imperiale, riesumato dalle rovine dall'illustre nonno, Federico I Barbarossa, in una degna dimora di residenza regale. Non conosciamo esattamente il disegno strategico federiciano, ma certamente il castello pratese doveva assurgere ad un ruolo geo-politico di primo piano, ma anche e soprattutto, doveva svolgere un ruolo simbolico nello scacchiere territoriale di un Sacro Romano Impero da rigenerare. Tuttavia dobbiamo subito annotare in premessa come, nonostante l'importanza del monumento, si conosca ancora poco e in modo assai frammentario delle molteplici verità contenute in questo superbo componimento architettonico. Come ho potuto sostenere in recenti ipotesi di studio³, intorno al 1230, Federico II progetta per sé e per i suoi figli un articolato scenario di rimonta e riconquista del Centro – Nord Italia, pensando con ogni probabilità alla residenza pratese come ad un avamposto d'eccellenza, così come, nel 1240 sarà il Castel del Monte per la parte meridionale, quella consolidata del suo Regno, mettendo al centro del sistema territoriale la formazione della città ideale di L'Aquila, che intanto si andava fondando immaginata come l'Altra Gerusalemme, ovvero come la novella Città Celeste da contrapporre all'Urbe, *caput mundi*, alla quale faceva capo la rete feudale della Curia Romana. Addirittura il Castello di Prato potrebbe precedere come ideazione quello pugliese e questa sarebbe davvero una circostanza clamorosa per i potenziali risvolti producibili. D'altronde Federico II aveva condiviso con le opere pratesi, il grande Nicola Pisano, figlio “*de Apulia*” che fu toscano di adozione.

Come è stato attentamente osservato e ben documentato⁴, la riedificazione del castello pratese fu per certo affidata a mani esperte, che si vuole anche essere state per la direzione del cantiere quelle dell'architetto Riccardo da Lentini, artefice dei castelli federiciani di Sicilia, o piuttosto quelle del *magister Donnus Joannes*, che aveva seguito la costruzione dell'abbazia di Casamari, e senza alcun dubbio quelle ancor più abili delle maestranze dei monaci conversi lapicidi dell'opera cistercense di San Galgano, a conferma della centralità e della spiccata sacralità, già definita “*protoumanistica*”⁵,

² Cfr. G. AGNELLO, *Il Castello svevo di Prato*, in “*Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*”, n.s., 3, 1954, pp. 147-227.

³ G.A. CENTAURO, *L'idea di città di Federico II e l'architettura sveva*, in Convegno Nazionale “*Federico II di Svevia: verità velate e verità svelate*” (Prato, Teatro “G. D'Annunzio”, Convitto Nazionale Statale Cicognini, 5 maggio 2012), atti in corso di stampa.

⁴ Cfr. *ultra* il saggio di A. BACCI.

⁵ A. BRUSCHI, G. MIARELLI MARIANI, *Architettura federiciana: considerazioni di metodo*, in “*Architettura sveva nell'Italia meridionale*”, catalogo/58 (Prato, Palazzo Pretorio, maggio/ settembre 1975), Firenze 1975, pp. 12- 17.

della visione imperiale che suggellava in modo grandioso anche l'architettura immaginata per Prato. Nella composizione architettonica, le lucenti pietre dell'Alberese cavate in Giolica e a Cavagliano⁶, venivano in questo contesto a legare magnificamente il Castello, al luogo d'origine e alla tradizione costruttiva locale, esaltandone la qualità scultorea e il carattere monumentale.

A dimostrazione della grande attenzione e forte valenza icastica riservata a quest'opera, osserviamo che il Castello nelle angolature dei suoi bastioni perimetrali, contrassegna nella rosa dei venti gli orientamenti assoluti Nord - Est - Sud - Ovest. Con questo accorgimento si viene a compensare lievemente il leggero disassamento dell'assetto del quadrato disegnato a terra dalla planimetria dell'architettura castellare che, con ogni probabilità, è invece dovuto all'allineamento forzoso con parti delle strutture preesistenti riutilizzate come piani di fondazione. Questa peculiarità dimostra anche la ricercata continuità costruttiva con il primo impianto, giustificando l'altezza dello spiccato architettonico del fuori terra, fortemente rilevato rispetto al piano di campagna della città (+ 6,28 mt.), per rendere ancor più maestosa l'architettura. Il portale regale “*ad edicola*” con i due leoni ai lati rivolti all'interno del palazzo è così posto molto in alto ad una quota dominante l'intorno.

Le vicende storiche – come sappiamo – andranno però molto diversamente da come le aveva prefigurate l'imperatore, dovendosi interrompere assai bruscamente il suo progetto e a conclusione del ventennio successivo anche la sua stessa esistenza terrena, quando ancora questo maniero non era stato definitivamente compiuto e consacrato al cospetto di Dio e degli uomini come tempio-fortezza. Ciò nonostante, possiamo affermare che l'edificazione del castello aveva portato a compimento la lunga e tumultuosa genesi urbanistica della Prato medievale, recuperando l'avito feudale del *Castrum Pratii*, trasformato e adeguatamente munito già nella sua prima fase edificatoria quale *palatium imperatoris*, ponendosi al vertice del circuito della nuova cinta muraria.

Il primo palazzo imperiale sorgeva, dopo le devastazioni susseguenti all'assedio di Matilde di Canossa, pressappoco nel sito originariamente occupato dalla casa turrata dei recessi Conti Alberti che qui, come del resto altrove nel contado, avevano costruito sui demani bizantini, che andavano spesso a ricalcare i luoghi originari dell'occupazione etrusco-romana.

Tuttavia le fasi edificatorie del palazzo, specie in quella prima fase di ricostruzione, sono coperte da mille incertezze interpretative, tanto che neppure i restauri del 1975, ancorché si fosse dato inizio alle prime esplorazio-

⁶ G.A. CENTAURO, “*Paesaggi di pietra: l'antico borgo di Cavagliano in Calvana. Nuovi rilievi ed ipotesi di studio per il restauro del paesaggio e dei manufatti*”, in “*Prato, Storia & Arte*” (P.S.A.), 99, dicembre. 2005, pp. 45-73.

ni archeologiche⁷, avevano potuto chiarire appieno le vicende costruttive pregresse.

I dubbi non riguardano solo l'esatta ubicazione del *palatium*, l'assetto viario e l'impianto icnografico più antico, ma ancora incerta è la lettura delle stratigrafie murarie in elevato che pure osserviamo nelle porzioni inferiori dell'apparato murario e nelle sostruzioni di fondazione, e di reimpiego che sono da relazionare alle mura e alle strutture a torre delle consorzierie fidelizzate all'Impero. Da questo punto di vista il centro antico di Prato presenta, come è stato osservato da Guido Vannini in occasione di un recente incontro pubblico⁸, un campionario davvero unico nel panorama nazionale di reperti medievali strutturati in un'articolata stratigrafia; come dimostrato dalle campagne di scavo condotte nel giardino di Palazzo Banci Buonamici, dai reperti murari rinvenuti in piazza Duomo ed altri episodi ancora, più o meno fortuiti, di ritrovamento nei pressi delle trecentesche mura urbane e dei bastioni medicei, senza contare – aggiungiamo chiudendo l'osservazione precedente – che la storia scritta nelle pietre e negli intonaci delle più vetuste testimonianze architettoniche spicciolate in città deve essere ancora sistematicamente vagliata.

L'architettura simbolo della città resta tuttavia, per decenni ed in parte ancora oggi, un enigma specie per quanto concerne l'impianto originario, ancor priva dei necessari riscontri archeologici per le tante parti interrate che riguardano la corte degli Alberti (odierna piazza di Santa Maria delle Carceri) e la contigua area dell'Appianato (odierna via Ricasoli - piazza San Francesco). Infatti, nonostante l'importanza documentaria e scientifica che riveste questo formidabile monumento, fondato sopra un reticolo di sovrapposizioni murarie e fondamentale anello di congiunzione per determinare la nascita stessa e il primo sviluppo della città, sembra ancor oggi rimanere largamente avulso dal suo contesto. Siamo di fronte ad una struttura importante, sostanzialmente incastonata nell'ambiente urbano che si presenta come una sorta di affascinante reliquia, nella prismatica purezza metafisica delle sue proporzionatissime geometrie realizzate sulla numerologia federiciana. Il castello è un monumento che vive di vita propria, isolato all'interno del centro storico, da considerare come un potenziale e formidabile motore culturale in grado di catalizzare flussi d'interesse a livello internazionale ai quali la città potrebbe ambire se solo conoscesse meglio questa architettura. E così le molteplici verità che si celano entro e fuori le mura del Castello di Federico II restano ad oggi ancora largamente da svelare, pur percependo che queste conoscenze potrebbero da sole riscri-

vere la storia dell'insediamento urbano pratese che dopo le recenti scoperte archeologiche si legano, più in generale, alle vicende storiche più antiche di matrice etrusca.

Dopo le citate ricerche condotte a supporto del restauro di Francesco Guerrieri del 1975, ed ancora, le ipotesi di studio avanzate sul finire del secolo scorso⁹, le indagini sul campo sulle origini medievali della città e il suo castello hanno alquanto latitato, nonostante la sistematica ricognizione di ricerca sulle fonti archivistiche e documentarie in genere, condotta per la "Storia di Prato".¹⁰ Ritornando agli studi esistenti dobbiamo rilevare che ci sono stati negli ultimi anni importanti aggiornamenti di rilievo e di ricerca sul campo condotti a livello universitario¹¹. A questi, più recentemente, si sono aggiunte nuove indagini condotte sperimentalmente e applicazioni innovative di tecnologie per la modellazione tridimensionale dell'area del Castello, che hanno prodotto inappuntabili rappresentazioni del complesso, qui esemplificate con alcune immagini, in grado di mostrare in modo incontrovertibile l'impianto e la costruzione planivolumetrica della fabbrica¹².

A questi progressi di conoscenze si sono recentissimamente sommati, con finalità preventive di studio, nuove indagini archeologiche, che hanno prodotto introspezioni geofisiche sulla piazza di S. Maria delle Carceri e portato alla ripresa di scavi entro aree particolarmente sensibili, poste in prossimità dell'angolata nord ovest e della cortina ovest delle mura castellane e al centro della piazza¹³. Tale ambito rappresenta il fulcro cittadino attorno al quale ruota la complessa vicenda della formazione urbana che segna l'avvicinarsi di fondamentali sviluppi per la città, che porteranno alla costruzione di due

⁹ Cfr. A. PASQUINI, L. CRISTI (a cura di), *Città medievali*, in "Quaderni del Museo Civico 4", Prato 1994.

¹⁰ Al riguardo, per quanto concerne l'assetto urbano medievale, si veda: R. FANTAPPIÈ, *Nascita e sviluppo di Prato*, in F. BRAUDEL (sotto la direzione di), G. CHERUBINI (a cura di), *Prato. Storia di una città 1, Ascesa e declino di un centro medievale (dal Mille al 1494)*, Comune di Prato, Le Monnier, Firenze 1991, t. 1, pp. 79- 299.

¹¹ Cfr. M. BINI, C. M. LUSCHI, A. BACCI, *Il Castello di Prato. Strategie per un insediamento medioevale*, in "Architettura Medioevale: Castelli- Studi e rilievi/1", Firenze 2005, *passim*.

¹² Al riguardo si citano ad esempio, le esposizioni e i laboratori condotti in situ: *Studi e idee intorno al Castello dell'Imperatore e a Federico II* (a cura di G.A. Centauro), mostra degli elaborati prodotti dal Laboratorio di Restauro dei Monumenti (Università di Firenze) (Prato, Cassero Medioevale, 5-13 maggio 2012) e il workshop svolto nell'ambito del progetto "Pòlis. Polo delle tecnologie per la città sostenibile", a cura di GeCo (Geomatics for conservation & communication of cultural heritage laboratory - Università degli Studi di Firenze e la Fondazione per la Ricerca e l'Innovazione: "La modellazione tridimensionale della città: applicazioni del laser scanner terrestre e della fotogrammetria" (Prato, 14 e 26 giugno 2012/ 12 marzo 2013).

¹³ Gli scavi sotto il coordinamento del prof. Vannini, in collaborazione con la S.B.A.T., sono condotti dai Laboratori Archeologici San Gallo di Firenze, mentre le indagini georadar ad alta risoluzione nell'area di piazza delle Carceri sono eseguite da S. Piro e D. Zamuner (Istituto per le tecnologie applicate ai beni culturali ITABC-CNR, Monterotondo).

⁷ Cfr. G. VANNINI, *Scavi nell'area antistante il Castello dell'Imperatore. Notizia preliminare*, in F. GUERRIERI (a cura di), *Il Castello dell'imperatore a Prato*, Firenze 1975, pp. 26-29.

⁸ Con riferimento al Convegno "Prato Archeologia in città. Le indagini in piazza delle Carceri e al castello dell'Imperatore" (Prato, Biblioteca Lazzarini, Sala conferenze, 8 febbraio 2013).



1-2. In alto, modellazione tridimensionale tessuterizzata del Castello e del suo intorno per i fronti Nord ed Ovest, lato d'ingresso. Sotto, rappresentazione del solo modello visto da Est (elaborazioni marzo 2013, a cura del *Laboratorio Ge.Co.* – Università degli Studi di Firenze, diretto dalla prof. G. Tucci)¹⁴

gioielli architettonici unici nel loro genere e simbolo della pienezza delle loro epoche: per l'appunto, il castello edificato per volere di Federico II (quello che nasce dopo il 1230) e il tempio di Santa Maria delle Carceri, edificato a partire dal 1485 su progetto di Giuliano da Sangallo per volere

¹⁴ Si tratta di scansione, *range map*, *point cloud*: insieme di coordinate XYZ espresse in un comune sistema di riferimento, che rappresenta un oggetto o un sito. Ad ogni punto possono essere associate le informazioni di intensità e/o valori RGB.

3. Rilievo fotogrammetrico dell'area del Castello eseguito con impiego di drone (*Menci Software*) nel giugno 2012



di Lorenzo dei Medici. I nuovi studi svolti sul Castello di Prato offrono quindi gli spunti fondamentali per riaprire le ricerche e le indagini con nuovi elementi di conoscenza, spingendo in avanti l'interrogazione sulla struttura stessa tramite il rilievo architettonico e l'interpretazione comparata che possiamo dare sulla scorta dei risultati acquisiti.

Alcune annotazioni storiche sulle fasi costruttive del Castello prima dell'edificazione di Federico II

Nell'affrontare una tale complessità di argomenti giova ricordare brevemente l'inquadramento storico urbanistico nel quale ci muoviamo.

La città medievale si è sviluppata grazie ad alcune prerogative territoriali e geo-ambientali¹⁵, quali: il ruolo strategico dell'insediamento posto allo sbocco della Val di Bisenzio, ai piedi del più agevole tra i valichi transappenninici (quello di Montepiano), ramificato nella rete viaria di mezzacosta dei Monti della Calvana e del Monteferrato; il sistema di regimentazione delle acque derivate dal fiume, attraverso le "gore", che ha permesso lo sviluppo dell'economia, la bonifica dell'ager bisentino e la conduzione ottimale delle lavorazioni, grazie allo sfruttamento delle acque come forza motrice; la formazione precoce di insediamenti sull'alto morfologico

¹⁵ Per un'analisi completa di questi aspetti si veda: R. FANTAPPIÈ, op. cit., p.105.



creato dai detriti del fiume, basti pensare alla città etrusca di Gonfienti e cinque secoli più tardi al primo *locus ad tertioedecimum* di origine romana e intorno al quale nasce e fiorisce la città di Prato.

Questo combinato insieme di fattori ha favorito *ab origine* lo sviluppo della città da un punto di vista dei traffici e dell'interscambio mercantile, ma ha anche creato un territorio di elevata importanza strategica: ne sono prova le fortificazioni ereditate dalle guerre di posizione tra longobardi e bizantini del VIII secolo rilevabili tra Prato e Vernio.

La disposizione delle gore nel centro cittadino poi, piegate tra il Bisenzio e il rilievo morfologico urbano crea uno sbarramento alla percorrenza da

4-5. A sinistra e a destra, fasi del recente scavo archeologico con rimessa in luce della antica postierla



est. Questa direttrice rappresentava anche l'unica possibilità di attraversamento del fiume favorendo così il controllo degli accessi da e per il centro urbano. L'asse stradale est ovest, specie in corrispondenza del crocevia nord sud, è sempre stato dotato di fortificazioni. Al riguardo si cita l'aggregato castellare di Borgo al Cornio, esistente tra il X e XI secolo, quando la città era divisa ancora in due entità: il già citato *Castrum Pratii* e il suddetto Borgo. Questa struttura castellare, decaduta e smantellata nel 1069 in concomitanza con l'unione dei due borghi, si estendeva fino alla via del Serraglio e serviva a proteggere il borgo da nord¹⁶; mentre il *Castrum Pratii*, o "Castello de Prato", propriamente detto, che consisteva nell'insediamento di origine longobarda nel quale si ergeva la chiesa di Santa Maria in Castello¹⁷, si individua nel quadrilatero costituito da via Cairoli, via Ricasoli, piazza San Francesco e piazza di Santa Maria delle Carceri; all'esterno del *castrum pratii* e distanziata dalla piazza a Corte si trovava la residenza dei Conti Alberti costruita su un insediamento bizantino e già citata nel 1002¹⁸. Dobbiamo ritenere che il *palatium Albertorum* andasse largamente distrutto se non abbattuto, insieme alle limitrofe fortificazioni quando la contessa Matilde di Canossa assediò la città nel 1107, per poi espugnarla¹⁹.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Ivi, p. 93

¹⁸ Ivi, p. 98

¹⁹ Ivi, p.112. Le ragioni dell'assedio di Matilde di Canossa non sono legate a questioni locali ma alla politica che gli Alberti conducevano pro imperatore Enrico V il quale accampava diritti di investitura sul Papa.

Dopo questi avvenimenti l'influenza dei Conti Alberti rimase assai esigua in città, pur non perdendo essi i loro possedimenti: nel 1155 fu loro restituita la titolarità, poi ribadita nel 1164, dallo stesso Federico I Barbarossa, che riassegnò non solo i possedimenti urbani ma anche gli altri nei territori sparsi per la Toscana e l'Emilia²⁰, veri baluardi nell'attraversata nord sud della penisola. In quegli anni si deve ritenere che venissero rialzate torri del fortilizio, da relazionare con l'erigenda seconda cinta muraria. Sull'importanza della struttura non possiamo tuttavia esprimere un'esatta valutazione: alla fine del XII secolo, nel 1194, in una Prato anti imperiale, si ha notizia di un *nuntio imperatoris* insediato per volere di Enrico VI in un *palatium imperatoris*²¹.

Questa nuova e diversa struttura viene referenziata nel luogo già occupato dalla casa degli Alberti e condivide con essa la totale mancanza di documentazione, tant'è vero che si ipotizza la permanenza di alcune parti nella contestuale lettura del castello federiciano il quale probabilmente ha inglobato alcune torri. Dalle fonti documentarie sappiamo che il *palatium* è utilizzato fino al 1211²².

Il castello del Barbarossa che i pratesi ancor oggi confondono come quello odierno era dunque quello. Dopo tale data esiste un lasso di tempo, coincidente pressappoco con l'ascesa organizzativa dell'Imperatore Federico II nel quale questo edificio sembra non rivestire più alcuna importanza strategica per l'Impero, tanto che vi risiederà il Potestà.

Gli scavi recenti hanno messo in luce – insieme ai resti significativi di un tracciato stradale pavimentato ortogonale alle mura castellane, allineato con l'attuale vicolo de' Bardi – la presenza di una *posterula* (o "postierla") che si apre entro una massiccia cortina muraria verso la piazza che, a giudicare dalle quote di scavo (- 2.08 mt rispetto all'attuale piano di campagna) e dalle similitudini costruttive può farsi risalire all'impianto originario del *palatium imperatoris* che a sua volta potrebbe, almeno a giudicare dai caratteri costruttivi e dalla tipologia dell'organizzazione distributiva, corrispondere ancora largamente con la preesistente ridattata casa degli Alberti perché negli ampliamenti successivi sarebbe anch'essa stata largamente riutilizzato, come sostruzione o semplicemente come cava di recupero dei materiali per le nuove strutture castellane.

In conclusione possiamo affermare che gli interrogativi che aprono questi nuovi studi e rilievi, connessi all'azione attribuita edificatoria allo *stupor mundi*, Federico II, sono da ritenersi l'anticamera di grandi scoperte, non più solo semplici intuizioni di ricerca, bensì concrete ipotesi di lavoro che,

certamente, dovranno essere una ad una ben dimostrate per giungere infine alla reale ricostruzione dei fatti, ponendo davvero il caso di Prato al centro dell'interesse internazionale per gli studi medievali, per l'archeologia e l'architettura.

Gli ultimi ritrovamenti: "una strada per l'imperatore?"

Saranno gli archeologi a chiarire l'importanza di una scoperta che appare fin d'ora straordinaria e che ha caratterizzato l'ultima fase dell'indagine di scavo in contemporanea con la stampa di questo numero della rivista.

L'occasione è comunque importante per dare informazione ai lettori di un tracciato stradale largo 5,20 ml (vedasi foto a p. 59), posto a circa -1.50 ml sotto il livello di calpestio della piazza delle Carceri, che si colloca nel baricentro della piazza stessa. Una grande via lastricata in *opus sectile*, dotata di impluvio, che per le dimensioni e la precipua collocazione è tale da prefigurare una funzione pubblica di grande rilevanza.

Il tracciato, in apparente prolungamento della via delle Torri (odierna via Pugliesi), si sviluppa parallelamente alla cortina nord-ovest del castello e, intersecando la cerchia muraria della fine del XII secolo, può consentire di individuare quella che poteva essere la posizione della Porta a Corte.

Questa strada lambisce inoltre le strutture a sostegno della rampa di accesso al castello, permettendoci di avvallare l'ipotesi di una matrice castellare urbana nella formazione della città.

Se le analisi stratigrafiche confermeranno la probabile datazione risalente alla prima parte del XIII secolo, si avrebbe anche conferma della piena funzionalità del *palatium imperatoris* che in quegli anni fu sede del *nuntio*. Questa sarebbe la traccia tangibile dell'unità politica tra la Prato ghibellina e l'impero in quello scorcio di medioevo, una condivisione tale da garantire l'impianto del grande cantiere del castello federiciano.

G.A.C. - A.B.

²⁰ Cfr. M. ABATANTUONO, L. RIGETTI, *I conti Alberti sec. XI-XIV*, Bologna 2000; vedasi anche: R. FANTAPPIÈ, op. cit., p.188.

²¹ R. FANTAPPIÈ, op. cit., p.117.

²² Ivi, p. 188

Si ringrazia per la collaborazione l'arch. Alessandro Malvizzo.

L'architettura del castello di Prato: progetto e realizzazione di monumento medioevale

di *Andrea Bacci*

L'indagine eseguita sul castello di Prato ha avuto come strumento di verifica delle fonti documentarie il rilievo architettonico che, eseguito nell'anno 2003 ha avuto l'obiettivo di indagare il castello nella sua qualità dimensionale e materiale. La sua restituzione ci ha fornito infatti il database di lettura e di interpretazione delle istanze conoscitive emerse dallo studio del periodo storico di riferimento.

Dobbiamo subito sottolineare che ci troviamo in quel medioevo durante il quale si affermano i liberi comuni, il papato e l'impero si affiancano nella difesa della cristianità verso l'oriente crociato e allo stesso tempo si fronteggiano in Europa nella questione della ricostituzione di un impero che il papato scoraggiava e che la casata sveva cercava di riunificare¹ mentre le fazioni guelfe e ghibelline completavano un quadro di fermento politico amministrativo in continuo mutamento. Da queste conoscenze della storia e del periodo federiciano (1198-1250) emerge Prato che si colloca nella scacchiere medioevale come caposaldo territoriale in quanto ai piedi del passo appenninico più agevole dell'intera dorsale centro settentrionale.

Se questa collocazione geografica aveva permesso lo sviluppo della comunità e favorito uno dei più importanti mercati del medioevo, i Conti Alberti possedevano in Prato e in vallata beni e fortificazioni (il Castello di Vernio e la Rocca di Cerbaia ad esempio) sui quali era stata ribadita nel 1155 e nel 1164 oltre alla loro titolarità anche la potestà imperiale².

Andrea Bacci, architetto libero professionista e dottore di ricerca in Rilievo Architettonico e nel costruito.

¹ Federico II fu incoronato imperatore nel 1220 dal Papa con le solenni promesse di non unire il regno di Sicilia con il Nord Italia e la Germania.cfr. D. ABULAFIA, *Federico II, un imperatore medioevale*, Einaudi Torino 1988 p.113 e sgg.

² Cfr. M. ABATANTUONO, L. RIGETTI, *I conti Alberti sec. XI-XIV*, Bologna 2000; e R.

Questo non vuole dire altro che tali possedimenti uniti ad altri beni ereditati da Matilde di Canossa costituivano una rete di infrastrutture a disposizione dell'imperatore il quale poteva, alle soglie del XIII secolo ambire ad un controllo degli accessi appenninici e ad un libero movimento dal nord germanico al sud Italia.

In quest'ottica va letta l'avvicinarsi della casa Alberti a *palatium imperatoris* prima e da quest'ultimo al castello federiciano poi e Federico II è l'imperatore che ha la possibilità di trasformare questa opportunità in solida pietra quando, nell'attuazione della sua politica tesa alla gestione del territorio attuata e tramite le fortificazioni, redige due atti, lo statuto di riparazione dei castelli del 1231-1240 e la redazione dell'elenco dei *Castra Exempta*³ che gli permettano di fatto di attuare il suo disegno.

I castelli federiciani di chiara matrice quadrata vengono edificati dunque a partire del IV decennio del XIII secolo e mentre è certo che, tra i tanti⁴, i Castelli Siciliani quali Augusta e Maniace (Siracusa) sono del 1232-42, il castello pratese, secondo alcuni documenti, è edificato a partire dal 1238 quando la città è in prevalenza ghibellina e dal 1241 quando Enzo re di Sardegna e figlio di Federico II passa da Prato e il capitano imperiale per la toscana, Pandolfo di Fasanella, ordina doppie riscossioni di tributi per il comune ma versa i fondi per la costruzione del castello⁵.

Il castello è sicuramente utilizzabile nel 1246 quando vi risiede Federico di Antiochia, il quale nomina Prato suo quartiere generale ed è militarmente funzionante nel 1248 quando questi raduna 1600 cavalieri e muove una sortita verso Firenze⁶.

Il castello è, però, soprattutto un'opera di edilizia e l'inserimento della sua costruzione all'interno di un quadro generale così ampio ha richiesto uno sforzo progettuale e programmatico notevole che doveva unire la rapidità della costruzione alla gestione delle manovalanze e di conseguenza alla gestione economica e materiale.

A queste necessità l'imperatore fa fronte tramite l'utilizzo di risorse di grande qualità culturale e scientifica le quali, unite alla messa a punto di un *modus operandi* costruttivo, erano in grado di quantificare, pianificare e gestire le problematiche di cantiere e di molti cantieri contemporanei e/o



1. Ruolo territoriale di Prato. Viabilità storica e localizzazione del primo insediamento pratese.

2. Incastellamenti della Val di Bisenzio. Elaborazione da referenziazione estratta da R. FANTAPPIÈ, *Nascita e sviluppo di Prato* in op. cit., p. 86

successivi uno all'altro. Le manovalanze utilizzate sono i costruttori più abili del medioevo e sono costituite dai monaci cistercensi i cui conversi sono prestati all'imperatore da Papa Onorio III dal 1223⁷.

FANTAPPIÈ, *Nascita e sviluppo di Prato*, in "Prato storia di una città" di G. CHERUBINI (a cura di) Comune di Prato-Le Monnier, Prato 1991 p.188

³ Fortini ex novo amministrati centralmente a differenza dei castelli dello statuto i quali erano amministrati tramite un *nuntio*.

⁴ Si evita per ragioni di spazio la trattazione di altri fortini tra i quali il ben più noto Castel del Monte (1249) per i quali si rimanda a vasta e nota bibliografia. Cfr. A. BRUSCHI, G. MARIANI, *Architettura sveva nell'Italia meridionale. repertorio dei castelli federiciani*, Prato, centro Di, 1975.

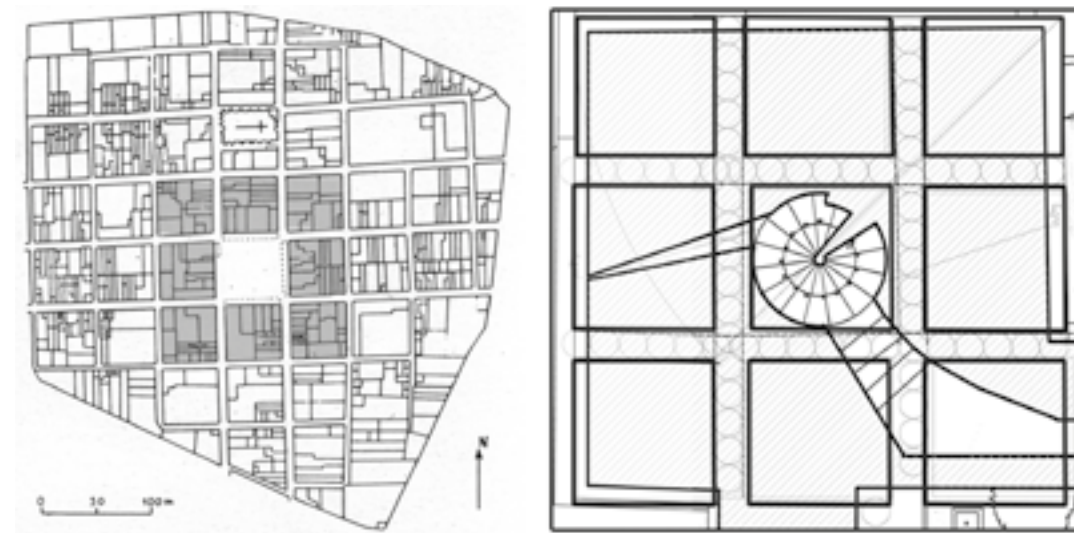
⁵ Cfr. R. FANTAPPIÈ op.cit., p. 188.

⁶ L'attacco fu sferrato il 31 gennaio e il 2 febbraio la città capitò. Cfr.: R. FANTAPPIÈ op.cit., p.191.

⁷ L'imperatore Federico II in quanto sacro romano imperatore ha un rapporto stretto con l'ordine Cistercense e ci sono delle tappe che vale la pena di ricordare: nel 1216 Federico II aderisce all'ordine; nel 1221 Federico II nomina suo giureconsulto l'abate di Casamari, nello stesso momento l'imperatore è affiliato all'abbazia; nel 1223 per concessione di papa Onorio III, già tutore dell'imperatore dal 1196, si concedono i conversi cistercensi per la costruzione di case e castelli imperiali; nel 1224 l'imperatore prorasse i privilegi concessi dal padre Enrico VI all'abbazia di San Galgano; nel 1250 l'imperatore viene sepolto vestito da converso cistercense. Si riporta quanto segue: nel 1223 in un documento dell'abbazia di Ferrara presso Vairano patenora in Campania si legge: "L'imperatore, sotto suggerimento della curia romana, assunse conversi da tutte le abbazie dell'ordine nel regno di Sicilia, di Puglia e di terra del lavoro e li costituì sovrintendenti agli allevamenti di greggi di armenti



3. Lettura dello sviluppo urbanistico del centro antico



4. Regolarità di un impianto cistercense: la città di Mirande, 1281, da E. GUIDONI *Cistercensi e Città Nuove in I Cistercensi e il Lazio* op.cit., p. 268

I cistercensi attuano un processo edificatorio, rodato negli anni della propagazione dell'ordine, nel quale la geometria e la purezza delle forme semplici quadrate svolgono il duplice ruolo di funzionale organizzazione degli spazi e di applicazione su pietra della rigorosa regola del *plan bernardinum* nel quale la semplicità regola il piccolo elemento come il grande impianto⁸. L'esperienza di questi costruttori viene implementata poi alla corte di Federico II con un supporto scientifico volto alla soluzione delle esigenze pratiche.

5. La regolarità del dimensionamento della scala elicoidale nella torre nord del castello di Prato, IV decennio del XIII secolo

A tale scopo si rileva fondamentale la "consulenza" che il matematico Leonardo Pisano detto il Fibonacci⁹ fornisce all'imperatore con il quale si in-

e delle diverse attività e direttori nella costruzione delle sue fortezze e delle case nelle città del regno dove essi non avevano abitazioni proprie" cfr. G. GAUDENZI (a cura di), *Ignoti monaci cistercensi S.M. Ferraria cronica ab anno 711 ad annum 1228 et Richardi de Sancto Germano cronica priora ad annum 1223*, per la Società Napoletana di Storia Patria, anno 1888, manoscritto conservato nella biblioteca di Bologna: 16, b, II, 10. cfr. E. KANTOROWICZ *Federico II Imperatore*, ed Garzanti, Milano, 1976, pag. 80-81; cfr. F. FARINA, I. VONA *L'organizzazione dei cistercensi nell'epoca feudale*, ed. Casamari, Casamari 1988 p. 217-223 e per la verifica su san Galgano e i rapporti tra l'imperatore e i monaci in terra di toscana cfr. A. BACCI *La matrice compositiva dell'architettura cistercense di fondazione: verifiche metriche sull'abbazia di San Galgano sul Merse* Dipartimento di Progettazione dell'architettura Firenze 2007; e cfr. A. CANESTRELLI, *L'abbazie di san Galgano Monografia storico artistica con documenti inediti e numerose illustrazioni*, Pistoia, Tellini editore 1994 (ristampa anastatica dell'originale Firenze 1895), pp. 7,8.

⁸ Il modello cistercense, basato sulla modularità quadrata (*ad quadratum*) in applicazione al *plan bernardinum* ha sempre uniformato gli interventi di cui questi abili costruttori si sono occupati dalle città di nuova fondazione ai castelli nei secoli XII, XIII in quanto dimostrazione della profonda fede e umiltà del lavoro della rinnovata regola benedettina. Per questa argomentazione si considera di consultare la seguente bibliografica; G. VITI, *Architettura cistercense Fontenay e le Abbazie in Italia 1120 al 1160* edizioni Casamari-Certosa di Firenze, Firenze 1995 pag. 41 e segg.; I. RAININI *L'abbazie di san Galgano, studi di architettura monastica cistercense del territorio senese*, II ed. Sinai Edizioni, Milano, 2002, pag. 20 e di A.M. ROMANINI (a cura di) *I Cistercensi e il Lazio: Atti delle giornate di studio dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Roma 17-21 Maggio 1977*, Multigrafica editrice, Roma, 1978 e A. BACCI *La regola compositiva nell'architettura cistercense di fondazione: verifiche metriche sull'abbazia di san Galgano* Dipartimento di progettazione di Firenze, Firenze 2007 tesi di dottorato pp. 22-23.

⁹ Il ruolo culturale e scientifico che questa figura riveste nel medioevo è di un'importanza fondamentale: a lui si deve l'introduzione dei numeri indo-arabici nell'occidente (0,1,2,3,4,5,6,7,8,9,10...) e la codifica della serie numerica alla quale da il nome nella quale un numero è la somma dei due precedenti a partire da 1 (1,1,2,3,5,8,13,21,34,55,89,144) e che il rapporto tra un numero e il successivo si avvicina al valore del numero

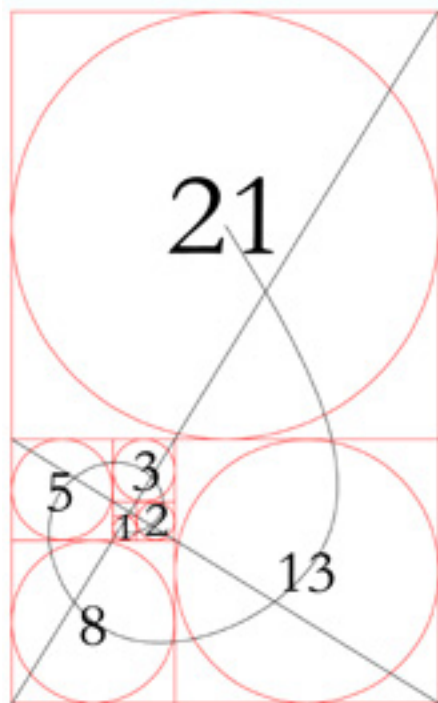
contra a Pisa e affronta problemi di ordine pratico e matematico dalle questioni di cambiavalute alle gestioni di quantità di merci e cose.

Fibonacci per questo ruolo entra a far parte dei consiglieri dell'imperatore instaurando un rapporto di fiducia e ammirazione tale che il matematico dedicherà all'imperatore il *liber quadratorum* nel 1225 sul quale vi riporterà i problemi che avevano svolti a Pisa.

Uno di questi è il problema di Diofanto, sui numeri quadrati, la cui soluzione geometrica si è rilevata alla base della composizione del castello e perfeziona il modello quadrato cistercense¹⁰.

L'insieme di queste conoscenze porta alla definizione di un vero e proprio "protocollo" costruttivo quasi un moderno software che genera strutture simili e in alcuni casi sovrapponibili poste in luoghi lontanissimi come il castello pratese e i castelli siciliani i quali hanno le stesse dimensioni e nei quali si leggono le tracce delle suddette manovalanze.

La lettura che si propone per il Castello di Prato, resa possibile attraverso l'identificazione dell'unità di misura utilizzata ha premesso di interpretare tutte queste nozioni e il castello stesso, nella sua spoglia essenzialità, si svela a noi come un vaso di Pandora di concetti e scienza medioevale tanto ben eseguita da permetterci di avvicinarci al lucido pensiero-progetto che lo ha generato.



6. Significato geometrico della sezione aurea applicato ai numeri di Fibonacci. La sezione aurea è, in geometria il rapporto tra due lunghezze la maggiore delle quali sta nello stesso rapporto con la somma di entrambe: $a:b = b:(a+b)$ La lunghezza quindi è media proporzionale. La serie di Fibonacci applicata alle aree quadrate assegna il valore numerico ad esse partendo dal quadrato 1 e 1 e gestendone l'approssimazione in piccolo permette di ottenere il numero d'oro o ϕ pari a 1,618... nei numeri grandi quali 144 e 89

7. La torre nord est ripresa dal cortile interno: lo sbrano dello spessore murario rende evidente l'inserimento della torre nella cortina

8. La torre nord ovest ripresa dalla piazza: lo sbrano dello spessore murario localizzato mostrala continuità della torre nello spessore della cortina



Il castello federiciano di Prato: breve descrizione

Il castello si insedia quindi nella prima metà del XIII secolo in un ambito urbano all'interno di un libero comune e prende subito una caratteristica di forte identità.

Sostituendosi al precedente *palatium imperatoris* è un fortino quadrato di dimensioni regolari scandito da otto torri: quattro angolari e quattro rompitratte. Le torri angolari poggiano su solidi basamenti modanati marcapiano le cui quote di imposta rappresentano il livello di calpestio interno e la partenza delle scale a chiocciola (presenti nella torre est e nella torre ovest). Le torri nord e sud ospitano due stanze dalle quali si accede anche a due piccoli ambienti probabilmente adibiti a bagni. La torre nord è l'unica in tutto il castello che ha un trattamento materico esterno a bugnato segno stilistico di reminescenza romana e indicazione della funzione dell'ambiente nel quale risiedeva il delegato imperiale.

Se le torri rompitratte sud est e sud ovest hanno una forma semipentagonale (con angolo di apertura di 108°) quelle presenti nella cortina nord est e nord ovest sono rettangolari ma a differenza delle altre hanno le seguenti "anomalie": la torre nord ovest, attualmente sede della biglietteria, non è centrata rispetto alla facciata, ha il calpestio inferiore al livello del castello e non ha, attualmente, un collegamento con l'interno, una porta di accesso che guarda verso il portale e ha una serie di peducci sporgenti sul lato della piazza forse a sostegno di ballatoi e camminamenti esterni. La torre nord est ha anch'essa una porta che guarda fuori rispetto alla fortificazione (verso un probabile ballatoio sostenuto anch'esso da peducci presenti sul paramento esterno) e ha aperture verso l'interno probabilmente riadattate nell'avvicinarsi delle funzioni che hanno interessato le strutture.

Queste torri si inseriscono nella struttura del castello perché interrompono

irrazionale 1,618...rappresentazione della proporzione aurea insita nelle creature viventi nei rapporti di crescita e rilevabile in molte architetture del passato (come nelle forme del Partenone di Atene) quale canone proporzionale di armonia. Cfr. AA.VV. *Matematica e Architettura:metodi analitici, metodi geometrici e rappresentazione dell'architettura*, Alinea, Firenze 2001.

¹⁰ Il problema di Diofanto è questo: quale numero quadrato aumentato o diminuito di 5 può dare come soluzione un numero quadrato? La soluzione di questo problema $n^2+5^2=m^2$, p^2 applicata a Prato è rappresentata dalle somme $12+5=17$ e $12-5=7$ le quali assorbendo le proporzioni di accrescimento della struttura $\sqrt{2}$ ($=17/12$) e $\sqrt{3}$ ($=12/7$) permettono di gestire le geometrie in maniera tale da mantenere rapporti dati e notevoli durante la costruzione dell'impianto. Cfr. M. BINI, C.M.R. LUSCHI, A. BACCI, *Il castello di Prato: strategie per un insediamento medioevale*, Alinea, Firenze, 2005. pag. 35-40; 89 e segg.; C. Boyer *Storia della Matematica*, Oscar Saggi Mondadori, Milano 2003, pp. 297-300.

anche se non completamente la cortina muraria del castello federiciano la quale vi si addossa per metà spessore.

Il castello non ha finestre che si affacciano sull'esterno ad eccezione di quelle inserite nel fronte nord est dai lavori di adattamento a caserma del XIX secolo¹¹. Le uniche aperture verso l'esterno sono feritoie lucifere con il compito di illuminare gli ambienti voltati interni ora scomparsi.

La presenza di segni lasciati sul paramento murario dovuti dalle asportazione del materiale presso i capitelli superstiti indica dove si inserissero i muri, le paraste delle colonne e come fossero voltati gli ambienti oltre a indicarci l'indicativa distribuzione degli stessi.

Ulteriori spazi adiacenti alla parete sud ovest sono interrati, divisi in camerate voltate e attualmente sono visitabili solo in parte e si accede solo a quelli con funzioni di deposito e servizi igienici.¹²

L'elemento di maggior pregio scultoreo del castello è il portale monumentale trattato in bianco verde e incorniciato da *aedicula*. In analogia a Castel Monte, il portale ha una coppia di leoni sopra i capitelli che sembrano guardare verso l'interno; i capitelli stessi e la loro forma a *crochet* insieme alle raffinate modanature nei marcapiano aprono analogie stilistiche e materiche con gli esempi cistercensi sparsi nel territorio¹³ in special modo con l'esempio più vicino a Prato: l'abbazia di San Galgano sul merse¹⁴ fondata nel 1194, e affiliata a Casamari nei primi del XIII secolo sotto la filiazione di Clairvaux¹⁵ la cui navata è completata nel 1224-27 poco prima del cantiere del castello.

La composizione dell'architettura

La forma quadrata dei castelli federiciani ha la particolarità di rispettare in pieno una modularità rigorosa tale che in alcuni casi gli edifici sono quasi identici e le misure sono sovrapponibili.

Le dimensioni del castello di Prato (42 ml lordi al netto delle torri con cortine murarie di 2,62 ml) si adattano e si sovrappongono a quelle di Castel

¹¹ Il castello ha avuto innumerevoli riutilizzi e varia fortuna dopo il XIII secolo. Non verrà trattata in questa sede l'argomento in quanto è di interesse esclusivamente la conoscenza degli elementi originari del fortino. Per un approfondimento si consiglia di leggere la bibliografia specifica a partire da "Prato storia di una città" di G. CHERUBINI (a cura di) Comune di Prato-Le Monnier, Prato 1991.

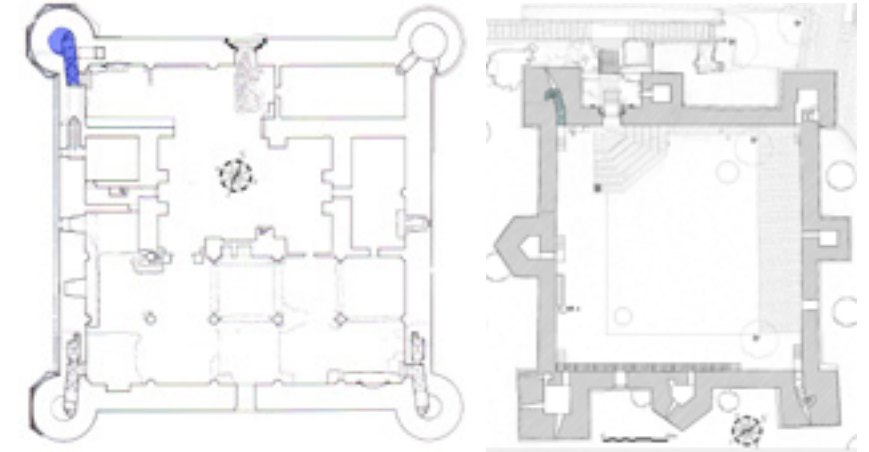
¹² Dai saggi effettuati negli anni trenta del XX secolo non sembra ci siano altri vani ipogei, cfr. AGNELLO *Il castello svevo di Prato in Atti del convegno Internazionale di studi federiciani*, Palermo 1952.

¹³ Questa analogia stilistica, oltre a essere marchio dello "stile" svevo del costruire ha indirizzato gli studiosi del castello, a partire da Agnello, a inserire l'architettura federiciana nello stile gotico Borgognone che altri non è che lo stile ecclesiastico abbaziale propagato dai monaci cistercensi. Tale stile rilevato in Francia nella zona di Borgogna nelle abbazie di Fontenay e Clairvaux si è propagato per filiazione in tutta Europa e in Italia fino sembra nel Medioriente.

¹⁴ Cfr. A. BACCI, *La regola compositiva nell'architettura ...* op cit.

¹⁵ Ivi, pp.30-31.

9. Pianta di Castel Maniace e localizzazione della torre scalare. Da A. CADEI e A.C. DI STEFANO (a cura di) *Federico II e la Sicilia dalla terra alla corona*, op.cit., p. 386



10. Pianta del castello di Prato con localizzazione della scala della torre est

11. Scala di Castel Maniace e localizzazione della torre scalare. Ibidem, p. 406



12. Scala del castello di Prato

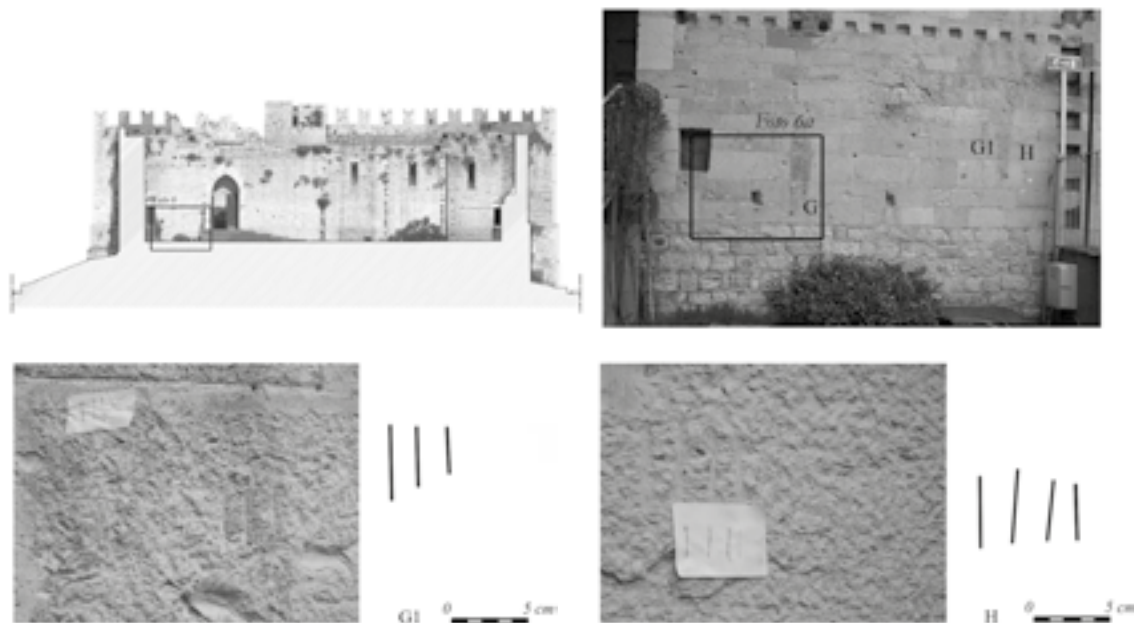


Maniace, il cui vano scala della torre ovest è identico nella proporzione e nella funzionalità e nella disposizione al castello siciliano.

Sebbene ci siano comunque delle differenze¹⁶ i due castelli a riprova della identica provenienza delle manovalanze portano su di sé la firma degli scalpellini che vi hanno lavorato e il paragone fra i marchi lasciati a Siracusa e quelli rilevati a Prato¹⁷ ci comunica il *modus operandi* del progetto archi-

¹⁶ La geometria delle torri angolari e la presenza delle torri rompitratta a Prato.

¹⁷ Cfr. M. BINI, C.M.R. LUSCHI, A. BACCI, *Il castello di Prato strategie per un insediamento medioevale*, Alinea, Firenze 2005 pagg. 42, 66, 68,70; A. BACCI, *Il castello di Prato: la verifica di un'ipotesi architettonica*, tesi di laurea Dipartimento di Progettazione della Facoltà di Architettura di Firenze, AA 2002/2003.



tettonico federiciano che consiste nella realizzazione in contemporanea o in successione di molti edifici con una gestione delle “squadre” di lavoro spostate da un cantiere all’altro in una logica di specializzazione o di avviamento.

I segni sono tutt’ora rilevabili nella cortina nord ovest, nelle scale a chio-ciola della torre est e della torre ovest e in alcuni paramenti interni alla torre nord, mentre non se ne sono rilevati nel portale, ma la loro quantità ci permette, in analogia al castello siciliano, di ipotizzare oltre alla provenienza anche il numero delle persone impiegate nel cantiere¹⁸ le quali attuano in simbiosi gli uni con gli altri un disegno condiviso e rispettato la cui esecuzione è possibile grazie alla estrema regolarità e riproducibilità degli elementi architettonici.

La lettura del castello di Prato è stata eseguita tramite il canone mensorio medioevale adottato in ambito monastico e, rilevato a riprova del vero anche nell’abbazia di San Galgano, è individuato nel cubito egiziano riportato nella Bibbia pari a 52,5 cm¹⁹.

¹⁸ Il calcolo naturalmente è approssimativo ma in analogia con il castello siciliano dovrebbero essere state impiegate circa 240 persone, cfr. V. ZORIC, *Marchi dei lapicidi. Il caso di Castel Maniace di Siracusa*, pp. 409-413 in A. CADEI e A.C. DI STEFANO (a cura di), *Federico II e la Sicilia dalla terra alla corona*, Arnaldo Lombardi Editore, Palermo, 2000 e cfr. M. BINI, C.M.R. LUSCHI, A. BACCI, op.cit. pag. 71.

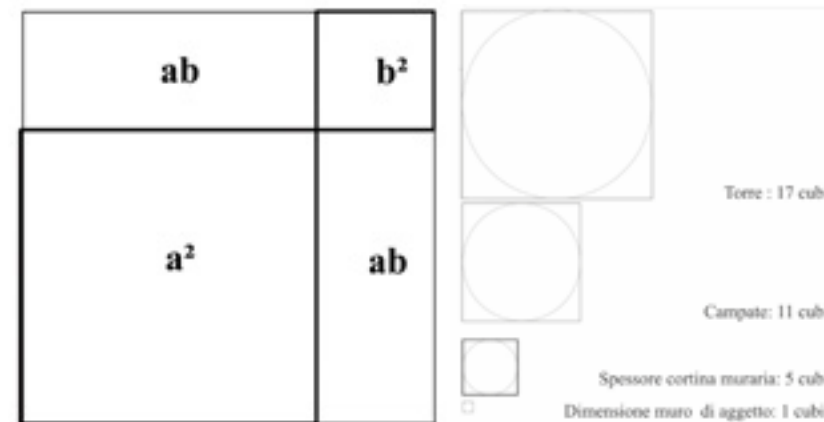
¹⁹ Il motivo di utilizzo di quest’unità di misura va ricercato nel modello di riferimento culturale alla base della costruzione cistercense e che si riferisce al tempio descritto dal Profeta Ezechiele. cfr. A. SEGRÈ, *Metrologia e circolazione monetaria degli antichi*, in *Atti*

13. I Marchi dei lapicidi interni al castello di Prato sul paramento interno

14. Abaco dei segni trovati a Castel Maniace e in circolettato i segni trovati a Prato nelle scale. Grafica elaborata dall’autore su elaborato ripreso da A. CADEI e A.C. DI STEFANO (a cura di) *Federico II e la Sicilia dalla terra alla corona*, op.cit., p. 411



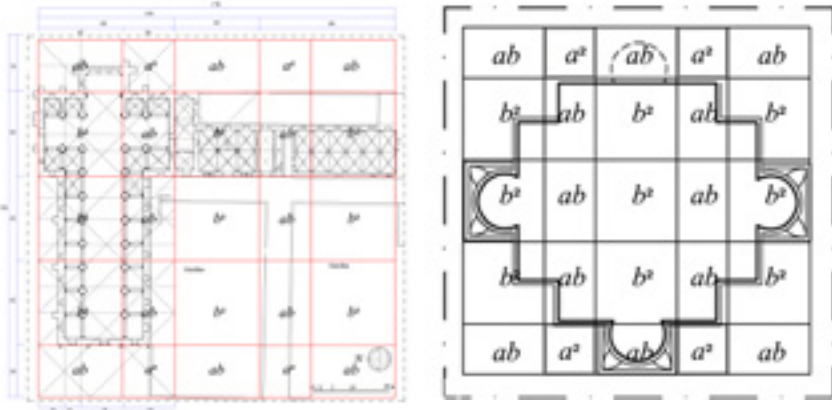
15. Ad quadratum concetto geometrico della somma di quadrati



16. Moduli quadrati del castello di Prato

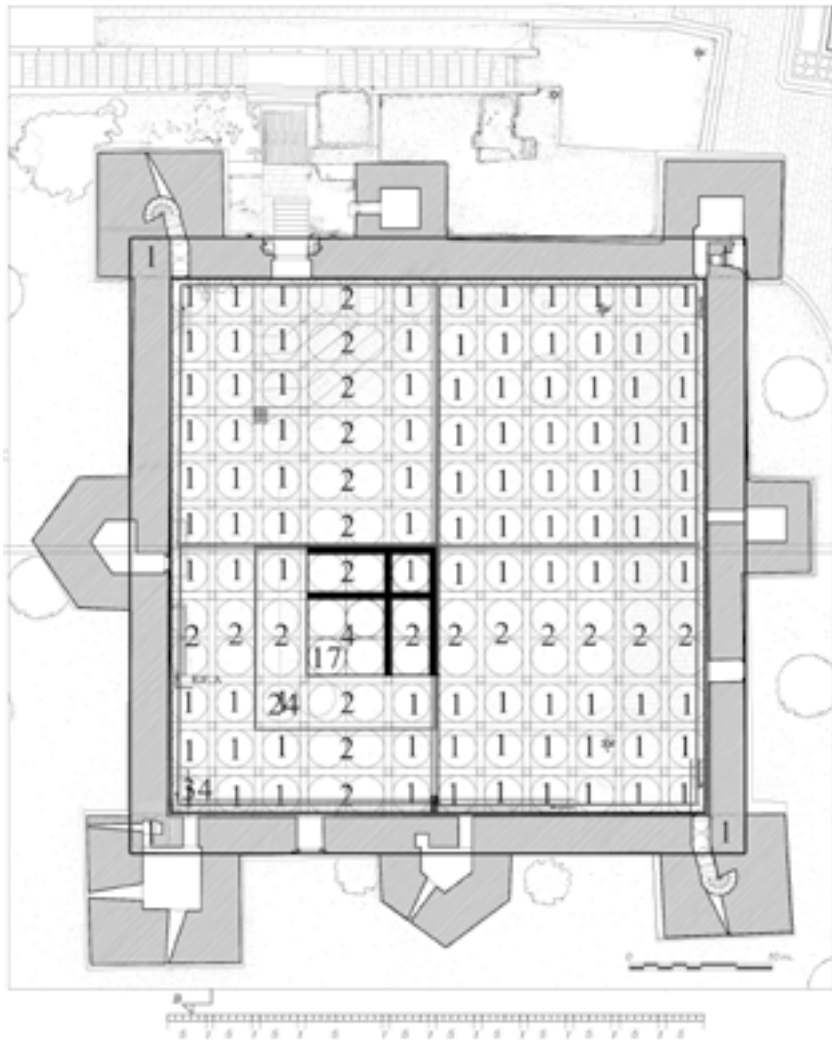
Il risultato della composizione del castello pratese è talmente raffinato che l’edificio si basa sull’articolazione delle aree quadrate a definizione dei pieni (spessori delle colonne, spessori delle cortine murarie, torrioni) e dei vuoti (campate, vani scala, distanza tra torri) in coerenza con moduli ripetuti e fissi. La lettura eseguita a livello del basamento, quale primo elemento proporzionante dell’architettura, e sulla stratigrafia di sicuro periodo federiciano, ha permesso di capire come queste quantità si articolassero

dell’*Accademia delle Scienze di Torino*, vol. LIV, Torino 1918. e per la definizione dell’unità di misura. cfr. M. BINI, C.M.R. LUSCHI, A. BACCI op.cit., p.36, e sacra bibbia EZECHIELE 40.5.

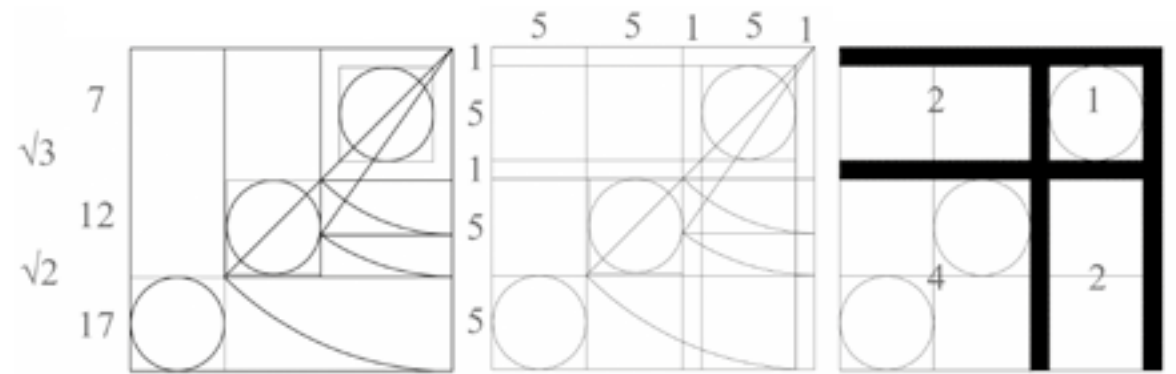


17. *Ad quadratum* nell'abbazia di San Galgano sul Merse applicato all'impianto

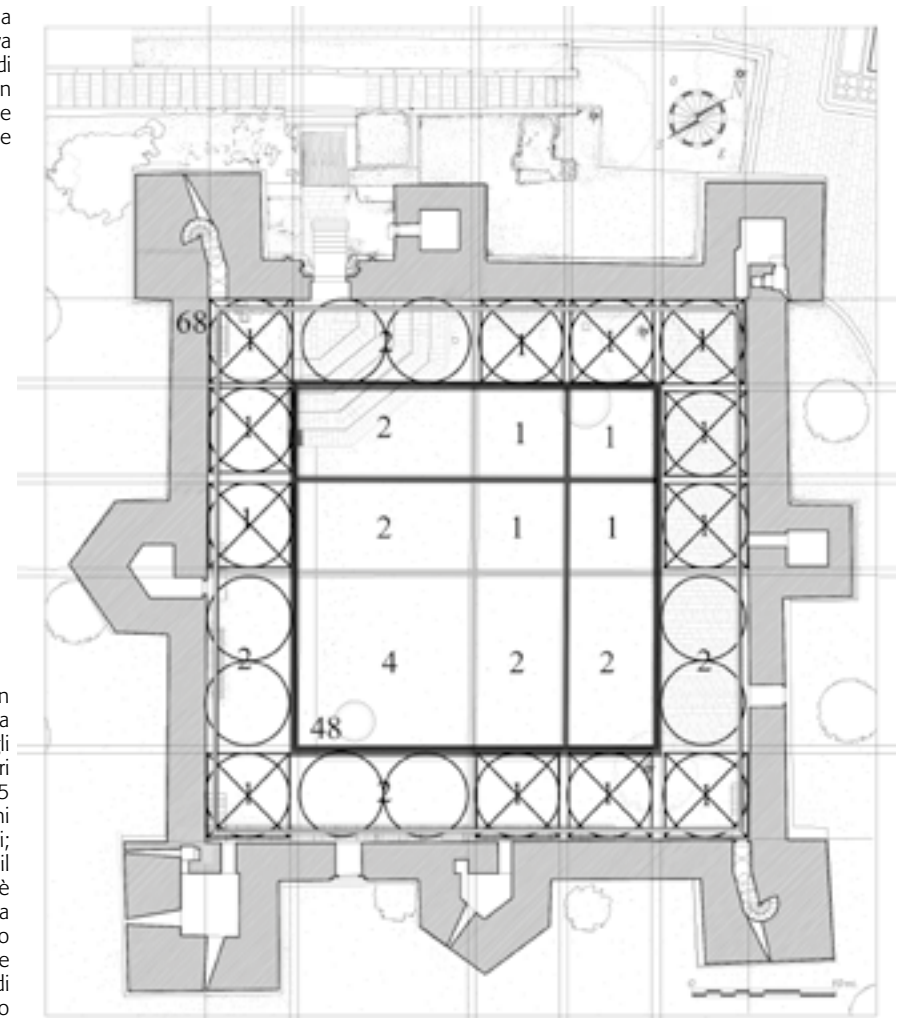
18. *Ad quadratum* nell'abbazia di San Galgano sul Merse applicato al pilastro della navata del XIII sec.



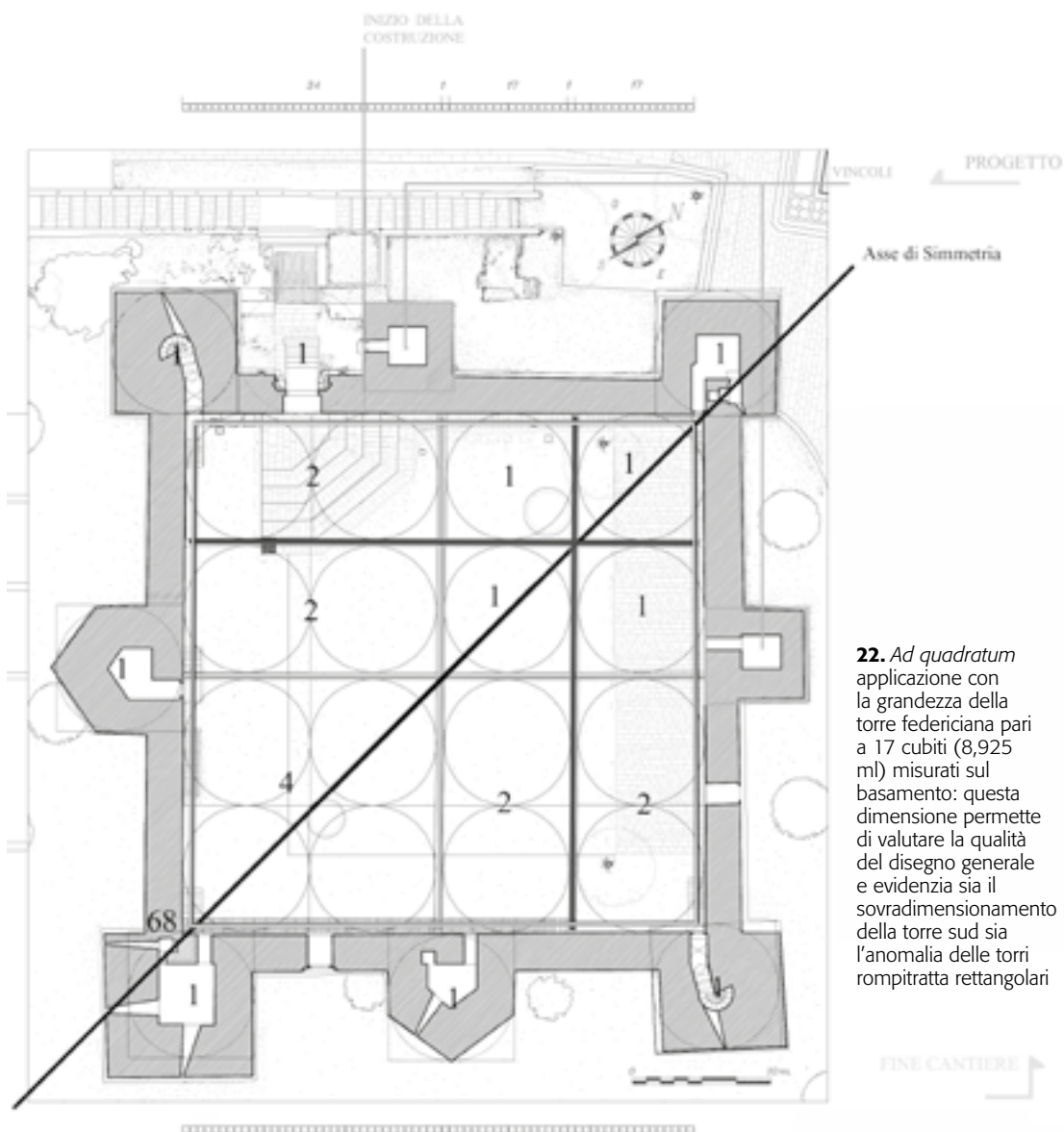
19. La regola compositiva calibrata allo spessore della cortina muraria pari a 5 cubiti (2,62 ml) e applicazione alla pianta del castello



20. La regola compositiva (problema di Diofantus) tradotta in aree proporzionali e modulo iniziale



21. Applicazione con la grandezza della campata e degli ambienti voltati pari a 11 cubiti (5,775 ml) in base ai segni rilevabili sui muri; dove è segnato il numero 2 non è presente la traccia del muro (mancano le asportazioni) e indica la presenza di un ambiente voltato a botte piuttosto che a crociera



22. *Ad quadratum* applicazione con la grandezza della torre federiciana pari a 17 cubiti (8,925 ml) misurati sul basamento: questa dimensione permette di valutare la qualità del disegno generale e evidenzia sia il sovradimensionamento della torre sud sia l'anomalia delle torri rompitratte rettangolari

attraverso la scomposizione delle aree legate al problema di Diofanto²⁰: così le operazioni calibrate dall'imperatore e dal matematico $12+5=17$ e $12-5=7$ possono essere composte in somme o sottrazioni di quantità (aree) semplici riferite agli spessori murari (1 cubito pari a 52,5 cm = colonna e 5 cubiti pari a 262,5 cm = cortina muraria).

²⁰ Vedi nota 10.

L'articolazione matematica tradotta in geometria di cantiere ci consente di leggere la composizione del castello prendendo la modularità del 5 per lo spessore murario, dell'11 delle campate, e del 17 per le torri ottenendo sempre lo stesso schema geometrico a descrivere le strutture. Il sottomultiplo permette poi di gestire le quantità piccole garantendoci la lettura dell'impianto decorativo (ad esempio il filare di mattone della parete o il gradino della scala a chiocciola misurano 21 cm pari a $2/5$ dell'unità di misura) ma permette anche di gestire lo scarto utile alla definizione dei rapporti irrazionali o nella gestione delle chiavi di volta gli archi e delle crociere²¹.

Il castello è così permeato della regola compositiva che il portale monumentale ne riporta, nella lettura del bianco verde, il progetto dell'edificio (se ne leggono le proporzioni) e la facciata prospiciente la piazza a corte permette la lettura della serie di Fibonacci, seppure con le necessarie approssimazioni di cantiere nelle misure più minute: 1, 2, 3, 5, 8 (letture dei pieni e vuoti nel portale), 13,21 (dimensioni dell'*aedicola* del portale), 34 larghezza del fronte dalla torre mediana alla torre scalare, 55 larghezza del restante fronte, 89 larghezza fronte del castello e 144 profondità della piazza corte dalla cortina di facciata fino alle strutture prospettanti.

Il castello poi si dichiara come manifesto politico dello *status* di *Federico II*: se interpretiamo le dimensioni dell'*aedicola* secondo la *kabbalah* si può leggere le lettere Y, H, V, H ovvero il nome di Dio facendo del castello di Prato un manifesto su pietra ruolo del sacro romano imperatore²² quale tassello ultimo di una politica e di un sistema pianificatorio controllato, rodato dalle manovalanze, messo a punto negli anni 20 e attuato negli anni 30 del XIII secolo. Lo scopo di questa impresa che influisce su tutto il territorio dell'impero²³ consiste nella rapida esecuzione dei fortini con un progetto che unisce l'esigenza pratica a un intento politico non certo ad essa secondario.

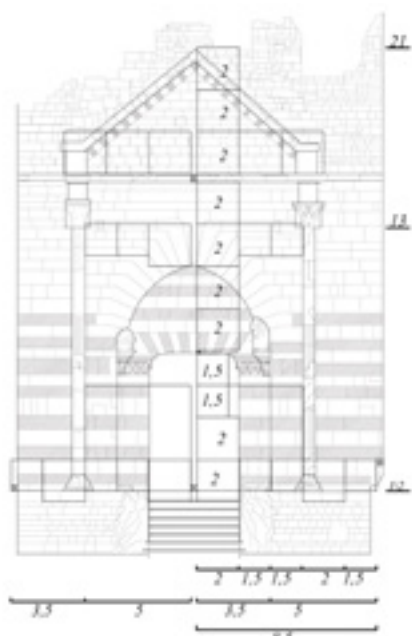
Il castello di Prato, relativamente alla documentazione conosciuta fino adesso, è reso funzionante nell'arco di pochi anni e probabilmente anche se incompiuto è stato comunque ritenuto fondamentale alla strategia territoriale dell'imperatore tanto da dotarlo di un portale monumentale con *aedicola*, leoni e soprattutto con un trattamento bicromo che fino ad allora si era visto principalmente nelle chiese.²⁴

²¹ Tale controllo della misura induce a considerare i segni stessi dei marchi dei lapicidi come sottomultipli dell'unità di misura. in quanto misurano circa 5 cm pari probabilmente alla larghezza dello strumento. Per queste verifiche vedere M. BINI, C.M.R. LUSCHI, A. BACCI op.cit., pp. 75-95.

²² Cfr. per approfondimenti di questi aspetti si rimanda al volume: M. BINI, C.M.R. LUSCHI, A. BACCI op. cit., p. 101 e sgg.

²³ Cfr. analoga composizione è rilevata nel castello di Manfredonia Cfr. M. BINI, C.M.R. LUSCHI, A. BACCI op.cit., pp. 109-115.

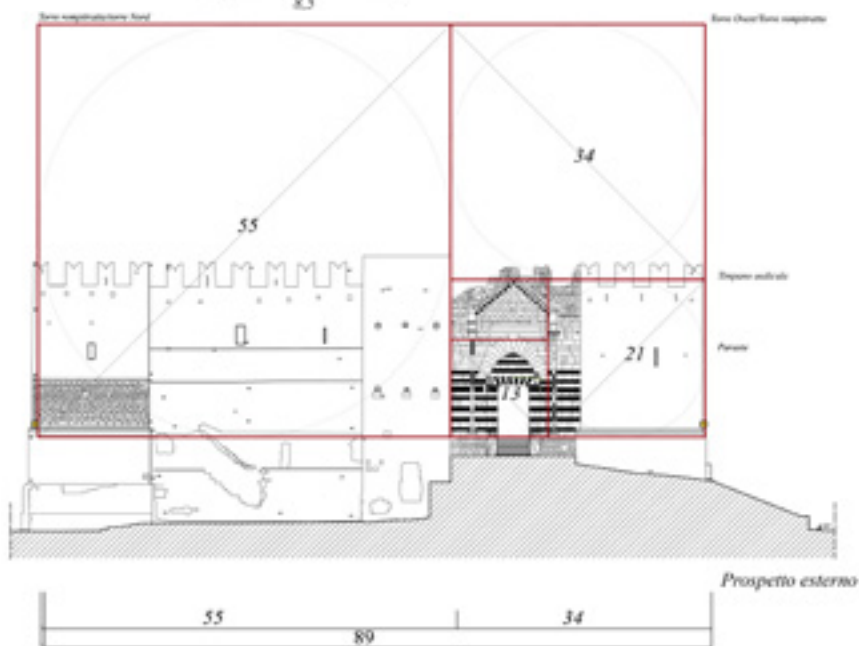
²⁴ Ulteriori significati sono attribuibili al portale per i quali cfr. M. BINI, C.M.R. LUSCHI, A. BACCI op.cit., pp. 101-105.



23. Lettura della serie di Fibonacci sul portale del castello

24. La serie di Fibonacci sulla facciata del Castello di Prato

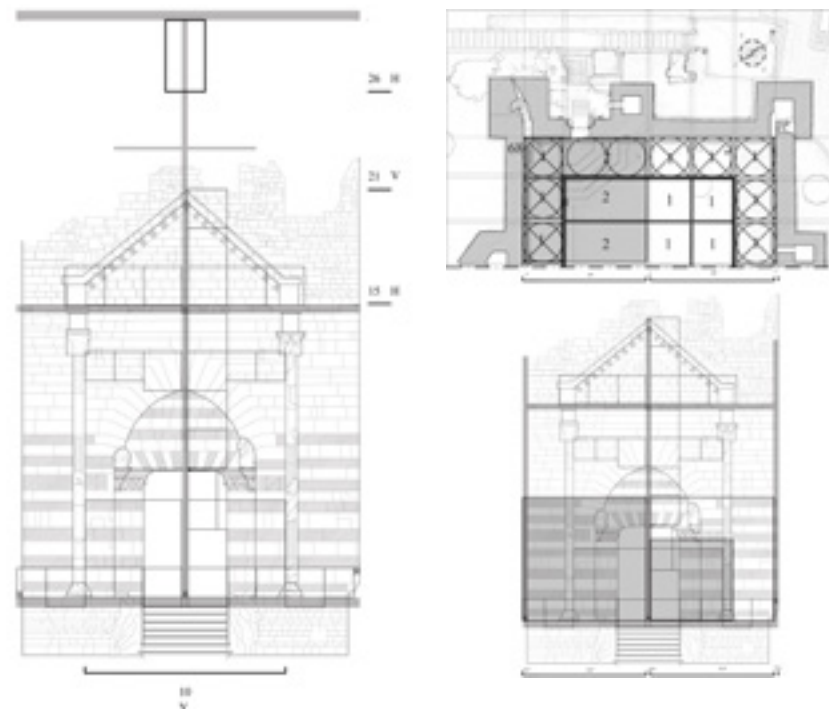
25. Tabella riassuntiva delle dimensioni e della loro approssimazione



	Asse	Fianco della porta	Soglia di Ingresso	Apertura Portale	Larghezza paraste	Semi portali	Altezza paraste	Altezza Aedicola
Valori portale	1,5	1,5	2	3,5	5	8,5	13	21
Serie di Fibonacci	1	1	2	3	5	8	13	21
Δ	1/2	1/2	-	1/2	-	1/2	-	-

26. Lettura simbolica del portale e dell'aedicola: l'ultima lettera è ipotizzata in analogia al portale di Castel del Monte

27. Lettura del progetto del castello sul bianco verde del portale: le proporzioni sono 1:25



L'aspetto definitivo del castello, al quale si accedeva da una rampa rettilinea le cui fondamenta sono state rilevate insieme ad altre strutture nella piazza a Corte nel 1975²⁵, doveva essere sicuramente se non imponente (ci è sconosciuta l'altezza che doveva avere il complesso) comunque importante e doveva comunicare il suo *status* di monumento poiché costituisce un pezzo di impero affiancato al corpo di un libero comune.

Osservazioni sulla struttura del castello e dell'intorno in base alle nuove indagini

A conclusione di questa trattazione si cerca di capire l'avvicinarsi da il Palatium Imperatori al Castello Federiciano in base a nuove considerazioni generate dai lavori di indagine svolti nell'autunno 2012 e nell'ultimo 2013. Dalla lettura del castello si evidenzia il ruolo della torre mediana di facciata: questa torre prende parte alla proporzione del disegno generale ma è considerata una preesistenza per le anomalie riscontrate nella sua descrizione e per il diverso trattamento del materiale.

La genesi di questo elemento architettonico è ancora incerta: non si sa se appartiene al palatium imperatoris o a una cinta muraria pratese precedente o persino alla prima casa dei conti Alberti.²⁶

²⁵ Cfr. F. GURRIERI, *Il Castello dell'imperatore a Prato*, centro Di, Prato, 1975.

²⁶ Cfr. F. GURRIERI *ibidem* pag. 12 e S. BARDAZZI *Il Castello dell'imperatore*, in



28-29. Muro ipogeo trovato durante gli scavi del XX secolo e riportato da Agnello cfr. G. Agnello "Il castello svevo di Prato" in atti del convegno Internazionale di studi federiciani, Palermo 1952, p.172

Un possibile aggiornamento a queste letture può essere dato da un elemento emerso dalle recenti indagini nelle quali è stata scoperta una struttura ipogea il cui ritrovamento ha permesso l'estensione dell'area di scavo fino alle fondazioni della torre e della cortina ad essa adiacente.

Da queste indagini si è rilevato:

- la quota di spicco dell'elevato della torre e della cortina corrispondono alla quota della piazza; (fig. 30, 32)
- le due strutture hanno una stessa fondazione composta di ciottoli di varia pezzatura poggiante su uno stesso piano posto a -2.10 ml;
- tale piano è riconducibile probabilmente al XI-XII secolo;
- il piano del terreno vergine in quel punto è individuato a -2,50ml ca²⁷;

ASP, anno XXI, 1955, pag. 26-35. La trattazione che ci sembra più coerente con l'aspetto della torre è quella di Bardazzi i quale asserisce l'organicità al complesso del castello proposta da Agnello ma non può asserire la contemporaneità del castello con le torri di facciata. A tale proposito avanza questi argomenti: la simmetria di posizione e di geometria, e le murature. Le torri quadrangole sono opposte alle torri poligonali e la torre nord ovest non risulta centrata in disaccordo con gli esempi più vicini al castello pratese ovvero Augusta e Castello Maniace estremamente simmetrici e regolari. Le murature di queste torri poi sono più simili agli esempi presenti in Prato e disseminati nel centro cittadino (vedi torre in piazza Lippi ad esempio). Le pietre che le compongono infatti sono finite a scalpello e non a "pelle fina". I conci del castello federiciano sono più fini e regolari come si evince dal confronto diretto delle strutture e dalla loro collocazione. Bardazzi esclude quindi la contemporaneità delle strutture con il castello ma non sa se collocarle con il primo o il secondo edificio castellare (se il castello degli Alberti o il *palatium*)

²⁷ Le informazioni sono state comunicate: dal prof. G. Vannini della cattedra di archeologia dell'Università degli Studi di Firenze in occasione della comunicazione del report della prima fase degli scavi; dall'architetto Alessandro Malvizzo D.L. dei lavori di scavo che ha

- la postierla in conci di pietra sbazzati collega le torri prospicienti il portale del castello e lambisce la fondazione della torre nord;
- la soglia di una porta con ingresso a doppio battente rivolta verso la piazza a corte divide la cortina muraria di due tronchi di spessori leggermente diversi.

Occorre considerare questi elementi desunti da precedenti indagini²⁸:

- La fondazione evidenziata è stata rilevata all'interno della cortina dal prof. Agnello dopo i saggi esplorativi eseguiti negli anni trenta del XX sec. alla ricerca di ambienti voltati diversi da quelli esistenti sul lato sud ovest;
- All'interno del cortile la cortina non sembra in alcun modo legata alle preesistenze le quali, sono costituite da muri di incerta funzione, secondo l'Agnello, e inseribili invece nella lettura metrologica come appoggio per il cantiere federiciano²⁹;
- L'analisi stratigrafica del fronte interno, ci indica poi che il basamento della costruzione, evidente anche all'esterno nei fronti nord est e nord ovest, è costituito secondo il progetto federiciano³⁰.

Le considerazioni architettoniche che si possono avanzare in virtù di questi dati e di quanto sopra esposto sono le seguenti:

- il livello della piazza a Corte nel punto dal quale si erge il castello federiciano è identico, pressappoco con il livello odierno;
- la quota di calpestio interna del castello si definisce in base alle strutture preesistenti il cui piano di elevazione doveva essere analogo;
- la torre rompitratto nord ovest si erge su un piano d'uso del XI-XII secolo grazie al quale sembrerebbe confermarsi il suo ruolo di preesistenza;
- la cortina muraria si fonda allo stesso livello della torre e in parte potrebbe essere un riutilizzo del vecchio edificio o della vecchia cinta muraria contemporanea alla torre;
- dalla quota fondale più bassa si deduce che la postierla è sicuramente precedente alle due strutture in elevazione ed è inoltre demolita e interrata quando è edificato il castello federiciano.

gentilmente concesso l'accesso al cantiere e ha fornito le foto 30 e 31 inserite nel presente articolo.

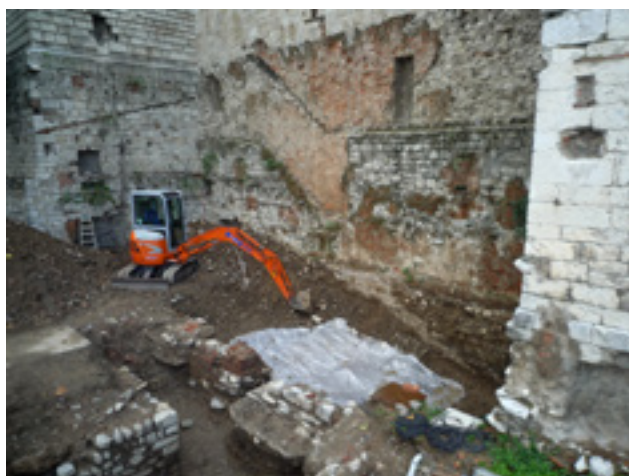
²⁸ Cfr. AGNELLO *Il castello svevo di Prato* in *Atti del convegno Internazionale di studi federiciani*, Palermo, 1952 pag. 170-173 e KAI KAPPEL-K. TRABALGAR, *Abschied von der Symmetrie. Zur Binnengliederung des, Castrum Imperatoris in Prato*, Mitteilungen des Kunsthistorischer Institutes in Florenz XL, 1996, 3, pp. 245-265.

²⁹ Cfr. M. BINI, C.M.R. LUSCHI, A. BACCI op.cit., p. 64.

³⁰ Ivi, p. 64 e K. KAPPEL-K. TRABALGAR, op. cit., pp. 245-265. L'elevazione della cortina sul fronte nord ovest presenta poi una carenza di paramento dovuta ad asportazioni eseguite quando in questa zona era addossata la casa del marmista evidentemente per costruire l'accesso al piano superiore e avere un appoggio per le strutture orizzontali (evidenti i segni della scala); l'asportazione si interrompe dove i filari sono più compatti più grandi, più lavorati con fughe più piccole e quindi più difficili da estrarre dentro i quali si collocano le travi di appoggio del secondo piano.



30. La fondazione della torre mediana



31. La cortina della parete nord ovest.



32. La torre rompitrattra. Si noti la pezzatura muraria: a sinistra la parte inferiore della cortina analoga alla torre per dimensioni e filari dei conci. L'asportazione del paramento mette in evidenza l'addossamento della cortina



33. Analisi stratigrafica dell'interno del castello fronte nord-ovest graficizzazione
 A- unità basamentale;
 B1-unità di elevazione in conci ben levigati regolari e sui quali si rilevano i marchi dei lapicidi;
 B2-B3: unità di completamento nella definizione degli alzati; B4-unità di svuotamento della struttura del 1899;
 C-unità interessata alle ristrutturazioni del XX secolo

In assenza di analisi stratigrafiche specifiche sull'esterno non si può ancora essere certi della appartenenza della torre al *palatium* o ad altra struttura in quanto nessun elemento sarebbe legato ad essa ma possiamo essere certi che il castello federiciano l'abbia usata come asse di proporzione per la dimensione effettiva basata sulla sezione aurea.

Questa ipotesi sarebbe affrancata dalla struttura stessa del castello il quale sarebbe stato edificato dai fronti nord est e nord ovest, dimensionato a partire dalle preesistenze e chiuso secondo il protocollo costruttivo in forma quadrata.

La conseguenza che la forte geometrizzazione di questo modello ha comportato è che la fondazione delle cortine sud est e sud ovest sono state realizzate a quote più basse (Agnello cita il piano fondale della cortina sud ovest a 9 ml dal calpestio attuale)³¹.

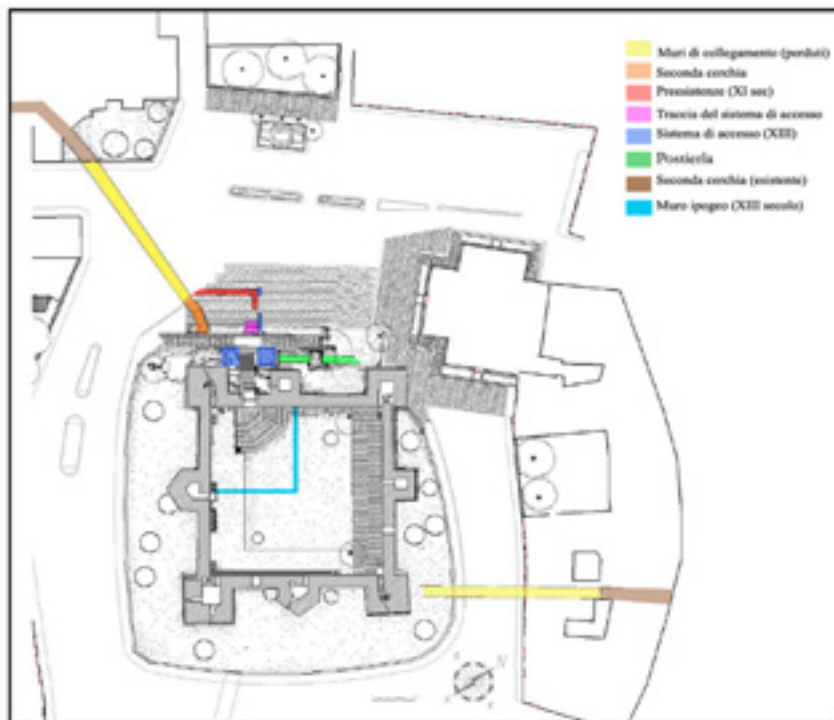
Questo aspetto unito alla presenza delle acque delle gore con funzione di fossato e alla natura limacciosa del terreno vergine avrebbe però generato snellezza nelle murature alla quale si potrebbe essere ovviato con due espedienti: la definizione degli ambienti ipogei³² (presenti sulla cortina verso sud ovest) a riduzione della snellezza, e la forma semipentagonale delle torri rompitrattra sui fossati con scopo di alleggerimento rispetto alla forma quadrata.

Questi ipotesi ci sembra plausibile per tre aspetti abbastanza evidenti:

- la torre sud è sovradimensionata per assorbire lo spostamento e prevenire un cedimento;

³¹ Cfr. AGNELLO, *Il castello svevo di Prato* in *Atti del convegno Internazionale di studi federiciani*, Palermo 1952, pp. 170-173.

³² Ci sono molte altre strutture ipogee all'interno del castello evidenziate da Agnello e per le quali si individua già una funzione. Una prospezione sistematica potrebbe portare al completamento del quadro conoscitivo in virtù nuove ipotesi e indagini fisiche (scavi).



34. Preesistenze dell'impianto castellare rilevate fino ad oggi

- la cortina sud ovest è interessata da una vasta lesione generata dal suddetto cedimento;
- le torri sud ed est hanno il fronte sud est disallineato con la cortina muraria segno di un adattamento della struttura alla situazione fondale.

Conclusioni

Il castello di Federico II si sostituisce ad una precedente struttura demolendola e, visto l'alta quota del piano di calpestio, ricoprendone i resti in una logica di efficienza di cantiere.

I pezzi di questa struttura, con tutta probabilità il precedente *palatium* sono stati riutilizzati, come consuetudine, nella prima fase del cantiere (le fondazioni del piano di imposta) e come riempimento.

La necessità poi di edificare il quadrato di dimensioni note (70 x 70 cubiti) ha richiesto il raggiungimento di una quota notevole: il piano di calpestio rilevato sul portale è infatti di circa 6,28 ml sopra la piazza delle Carceri che, visto che il piano della piazza odierna coincide con il piano di spicco sulla piazza antica, a questo punto può essere espresso anch'esso in cubiti (12 cubiti = 630 cm)

Il vincolo delle due torri ha comportato la partenza del cantiere e la posizione del quadrato in analogia alla posizione di queste. Il complesso poi si è edificato in conseguenza di questi elementi.

35. Una strada per l'imperatore? Particolare dello scavo (per gentile concessione dell'architetto Alessandro Malvizzo, luglio 2013).



Il fronte sulla piazza a corte poi si è calibrato sulle dimensioni di Fibonacci come simbolo voluto di perfezione e di armonia in una volontà comunicativa ed estetica che di fatto esce dal chiuso di un castello e dialoga con una città a lui favorevole ma di istituzione comunale.

Per concludere queste trattazioni si deve asserire come il castello si inserisca in un contesto in gran parte ancora da chiarire³³ che di nuovo può rimandare ad un'ipotesi architettonica e urbana.

Poiché il progetto segue un protocollo costruttivo ben definito e attuato, l'eventuale estensione dei rapporti metrici e metrologici alle strutture indagate e a quelle che verranno portate alla luce dalle prospezioni georadar eseguite contestualmente alle indagini archeologiche potrà costituire un'ulteriore prova, insieme alle strutture già relazionate con il progetto castellare, di quella qualità progettuale medioevale che qui a Prato ha avuto un'eccellente materializzazione e potremo contribuire ad avere un quadro conoscitivo tale da costituire un mattone fondamentale e utile per progetti di riqualificazione di quell'*unicum* urbano che è il centro storico pratese.

³³ Cfr. Sono ancora da scoprire poi molte strutture nel sottosuolo della piazza da mettere in relazione con la postierla e con altri elementi contemporanei al castello. La postierla infatti è probabilmente al solito livello delle Carceri dalle quali la divideva un sentiero rilevato da Gurrieri e recentemente referenziato che lambiva il torrione nord del castello e che giungeva verso il San Giovanni Gerosolimitano, cfr. F. GURRIERI *Il Castello dell'imperatore a Prato* centro Di, Prato, 1975, p. 10 e C. CERRETELLI, *La Basilica di Santa Maria delle Carceri a Prato* ed. Mandragora Firenze 2009, p. 13.

Il concerto di Arturo Benedetti Michelangeli

di Enrico Belluomini

Preferiva Prato a Firenze, gli piaceva ascoltare la parlata pratese e insieme agli amici, primo fra tutti Roberto Fioravanti, amava, dopo gli impegni concertistici, concludere “la serata in grande serenità, degustando biscottini di Prato col vinsanto fino anche a tarda ora (...). Per Michelangeli venire a Prato significava stare qualche giorno in compagnia di amici, fare quasi una piccola villeggiatura. Ovviamente si parlava anche di musica e di pianoforte”¹.

È uno dei tanti ricordi che emergono da un'intervista a Luciano Magnini sul maestro Arturo Benedetti Michelangeli, “l'angelo del pianoforte” appassionato di Ferrari, che in Prato aveva trovato tanti amici e tanti ammiratori del suo genio musicale, benché fosse un personaggio schivo e taciturno. Ci sono più fili che hanno intrecciato il mito del Maestro con Prato: da una parte quello dell'amicizia con Roberto Fioravanti, fondatore nel 1948, insieme a Luciano Bettarini ed a Ottorino Corsini, della “Società Pratese dei Concerti” che oggi porta il suo nome, grazie alla quale Benedetti Michelangeli è approdato con la sua musica e le sue interpretazioni, dall'altra quel suo conoscere bene la realtà lavorativa del tessile. Si scorge una empatia fra la sua vita e la realtà produttiva tessile pratese, secondo quanto il Maestro raccontò a Corrado Chiani, giornalista della redazione de “Il Giornale del Mattino”, suo accompagnatore prima e dopo i concerti:

Quando il Maestro Benedetti Michelangeli veniva a Prato, Roberto Fioravanti lo portava a visitare la sua fabbrica. E il Maestro ci racconta-

¹ Società dei Concerti “Roberto Fioravanti” da LA NOTA <http://www.pratoconcerti.it/benedetti.shtml>.



va: “La conosco bene questa lavorazione, perché ai tempi del Fascio, io giovanissimo, non la pensavo come loro e fui costretto ad allontanarmi da casa, nascondermi da alcuni amici nei pressi di Biella; là indossai una vestaglia e feci finta di essere un operaio di una filatura”. Questa è una cosa inedita, ce la raccontava il Maestro mentre eravamo in fabbrica a farli vedere tutta la lavorazione².

Foto Archivio
Ranfagni

Prato oggi vuole rendere ancora una volta omaggio al mito della musica e soprattutto all'amico, che preferiva evitare le serate mondane e prediligeva circondarsi di pochi ma sinceri amici, fra i quali oltre a Fioravanti, Magnini e Chiani, anche Marcello Tozzi, tutti appassionati di musica.

Da ricordare, infatti, che il Maestro si è esibito a Prato varie volte, più di ogni altra città, dal 1950 al 1968. E il 28 giugno del 1967 accadde un evento straordinario. Il Maestro fissò in quella data la replica dell'entusiasmante ed emozionante concerto di due giorni prima, il 26 giugno, quando il pubblico del Teatro Metastasio gli tributò ben venti minuti di

² Alessandro Santi, Intervista a Corrado Chiani (tesi di laurea), da “La Nota” Società dei Concerti “Roberto Fioravanti” <http://www.pratoconcerti.it/ricordi.shtml>.



Foto Archivio
Ranfagni

applausi. Anche la stampa locale, come “La Nazione” ne diede conto con una recensione della serata dal titolo “Trionfale concerto di Benedetti Michelangeli. Il pubblico entusiasta ha applaudito il celebre pianista per venti minuti”.

E quella sera, quel 28 giugno, a puro titolo di amicizia verso Prato e i pratesi, acconsentì a registrare il concerto dal programma incentrato sulle composizioni di Chopin.

Il programma di sala per il concerto al Metastasio per un tempo totale di esecuzione di 79 minuti era quello del CD allegato a questa edizione di Prato Storia e Arte.

Il nastro fu depositato in un archivio del Metastasio e solo dopo trentatré anni è stato recuperato, sottoposto ad un minuzioso restauro tecnico e pubblicato nel 2001 con la dovuta autorizzazione della moglie, la signora Giuliana. Con emozione ci siamo avvicinati con la Casa discografica Diapason al recupero non facile del concerto cercando di rendere inalterate quelle sfumature e quelle preziosità contenute nel nastro originale, registrato dal personale tecnico del Met. Un'operazione resa possibile grazie alla Fondazione Cassa di Risparmio di Prato nel 2001: ne uscì un cd dal titolo “Il pianoforte di Chopin”.



Foto Archivio
Ranfagni

“Il risultato sono 79 minuti di musica, in pratica il limite temporale massimo per un cd audio, ma di grande fascino. Perché da un pianista come Benedetti Michelangeli ci si può solo aspettare interpretazioni del massimo livello. Anzi, forse proprio la cornice del Metastasio, al di fuori dell’asetticità della sala di registrazione (mai amata d’altra parte dal Maestro), diventa la sede migliore per rileggere Chopin”³.

Oggi siamo a presentare la nuova edizione del cd, edito ancora dall’etichetta Diapason, e con il supporto della Fondazione Cassa di Risparmio e che è allegato a questo numero di “Prato storia arte”. Un tributo che si intende compiere verso Benedetti Michelangeli, un modo per non dimenticare la grande generosità dimostrata da un mito della musica classica verso la città di Malaparte.

Dell’eccezionalità del cd del 2001, ora in ristampa sempre per l’etichetta Diapason, con una delle ultime esecuzioni che Benedetti Michelangeli ha fatto in Italia con brani musicali eseguiti con altissimo perfezionismo artistico, se ne trova traccia in internet. In uno dei siti più prestigiosi dedicati alla musica, il “Gmg classic music forum”, uno dei membri “veterani” (Mandyka) del forum apre una discussione sul maestro Benedetti Michelangeli con i musicisti navigatori in Rete alla ricerca di quanto di meglio ci sia sul mercato. E con piacere si scopre che l’esibizione che il maestro fece a Prato al Teatro Metastasio quel 28 giugno 1967, registrata con la sua autorizzazione, risulta essere uno dei migliori dischi con la Seconda Sonata di Chopin. E il cd è proprio il “nostro” made in Prato: “Il pianoforte di Chopin. Teatro Metastasio 28 giugno 1967”.

“His Chopin Second Sonata on this disc - live in Prato in 1967. I just don’t know who he gets such colours from the piano. If you can find it, this disc is well worth having. I would say it is the greatest Chopin record I own (...). He does a very interesting thing in that Prato concert - he plays the Opus 45 Prelude as a prelude to the second sonata. It works really well. You get a real feel of glimpsing into a special event when you play that CD – magic”⁴.

³ Michele Manzotti, “La rarità. Era il 1967 e Arturo Benedetti Michelangeli suonò per Prato”, da “La Nazione Quotidiano Nazionale” on line, 1 giugno 2001.

⁴ Cfr. <http://www.good-music-guide.com/community/index.php/topic,12175.0.html>: “Sua seconda Sonata di Chopin su questo disco - live a Prato nel 1967. Io non so in che modo egli ottenga tali colori dal pianoforte. Se si può trovare, vale la pena avere questo disco. Direi che è il più grande record di Chopin che possiedo (...). Egli fa una cosa molto interessante in quel concerto di Prato - egli suona Opus 45 preludio come un preludio alla seconda sonata. Funziona davvero bene. Si ottiene una sensazione reale di intravedere in un evento speciale quando si ascolta quel CD – magico”.

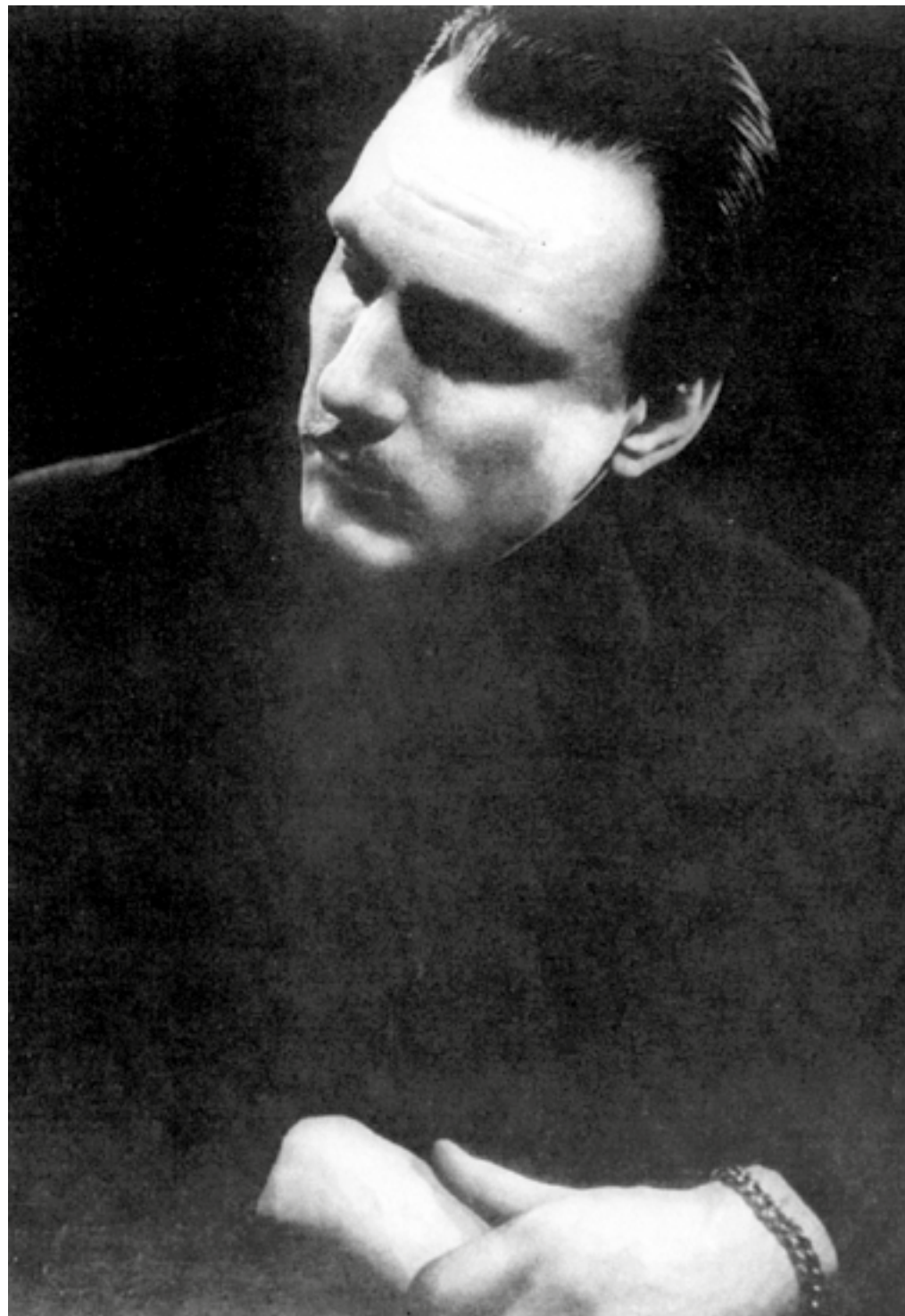
Di aneddoti che legano il Maestro a Prato ce ne sono tanti. Gustose e preziose notizie a tal proposito ci giungono dai soliti Magnini e Chiani nelle interviste che rappresentano documenti preziosi proprio per ricostruire le personalità di Benedetti Michelangeli. L'angelo del pianoforte, come racconta Chiani

Foto Archivio
Ranfagni

...era una persona molto riservata, non era facile entrare nella sua orbita. Io ebbi la fortuna di averlo come amico. L'appuntamento era in Piazza del Comune davanti alla fonte di Bacchino. È mezzogiorno. Il Maestro arriva, mi dà il mazzo delle chiavi e mi dice di recuperare la macchina: 'Corrado, queste sono le chiavi'. 'Maestro, dove ha lasciato la macchina?' 'L'ho lasciata in una piazza dove c'è una chiesa'. Ma in ogni piazza c'è una chiesa! E ce ne saranno cento! Stranezze d'artista per le quali Benedetti Michelangeli era famoso. In altra maniera accompagnavo il Maestro all'Hotel Flora e poi mi mettevo in cerca dell'auto (a quei tempi non c'era la zona blu). Dopo tanto girare, trovai la macchina in Piazza Sant'Agostino: era una Ferrari 'America' grigio argento. Arrivava nella città dove teneva i suoi concerti tre giorni prima dell'esibizione. Il suo abito era: giacca a quadrettini scura, pantaloni fumo di Londra, una maglia nera accollata. Quello era il suo abituale vestire. In valigia, solo il suo leggendario frac. Per il resto dovevo provvedere io, il suo attachè: dovevo comprargli pantaloni fumo di Londra, maglie nere a collo alto, una giacca sportiva in tinta e, assolutamente, i famosissimi fazzoletti neri, che lui teneva sempre a portata di mano⁵.

È sempre il giornalista Chiani a sottolineare la pignoleria del Maestro:

Portava sempre con sé il pianoforte e l'accordatore, un giapponese alto, segaligno, ma grande mangiatore: gli piacevano le nostre bistecche alla fiorentina. Andammo a desinare e poi in Teatro, il Metastasio, perché il Maestro doveva far le prove per l'imminente concerto. (...) Dovevo stare all'ingresso del palcoscenico e impedire a chiunque di entrare, nessuno doveva assistere alle prove. Io mi mettevo alla porta del camerino e l'attesa era lunga, perché il Maestro entrava sul palcoscenico alle quindici e non finiva mai di provare. Provare, provare, era instancabile. Tant'è vero che la sera, intorno alle venti e trenta, mi preoccupavo: dallo spiraglio della porticina che mette sul palcoscenico vedevo il Maestro sudatissimo, e a un certo punto mi facevo coraggio, entravo sulla scena e dicevo: 'Maestro, è l'ora di andare in albergo per cambiarsi e poi andare a cena'. Dovevo fare forza per staccarlo dallo sgabello e portarlo



⁵ Alessandro Santi, op. cit.



al Flora. Accompagnato da me e da Roberto Fioravanti, gli piaceva andare a cena alla Tignamica da Gianni⁶.

Foto Archivio
Ranfagni

Le notti pratesi, dopo l'esecuzione musicale e dopo la cena in Vallata, si concludevano talvolta a casa di un altro amico:

Marcello Tozzi, che aveva un negozio di confezioni in piazza Ciardi, angolo via Bologna. Ci aspettava lì e noi salivamo in mansarda (...) e chiacchierando del più e del meno si faceva l'alba. (...) Nel congedarci il Tozzi volle fare al Maestro un dono regalandogli un quadro. Giunti all'Hotel Flora, nell'augurare la buonanotte il Maestro si rivolse verso di me che avevo il quadro in mano e disse: 'Corrado il quadro lo puoi tenere te in quanto a me darebbe più noia che altro'. Quel quadro era firmato da Ottone Rosai e a mio parere era autentico in quanto (si è saputo in seguito) il Rosai dipinse per il Tozzi vari quadri in cambio di un paio di pantaloni e un piatto di minestra⁷.

⁶ Idem.

⁷ Idem.

La predilezione per Prato rispetto a Firenze – la definisce “matrigna” sempre a Chiani in occasione di una visita nel capoluogo per acquistare della camice per il frac⁸ – la si evince anche da altri aspetti.

Se il Maestro fosse andato al Comunale di Firenze, gli avrebbero dato a quei tempi tre milioni. A Prato veniva per un milione e mezzo. Era distaccato dal denaro⁹.

C'era poi un desiderio che Benedetti Michelangeli avrebbe voluto concretizzare a Prato, ma che purtroppo è sfumato per mancanza di interesse lungimirante di chi allora avrebbe potuto fare qualcosa per il proprio ruolo amministrativo. Prato era stata scelta da Benedetti Michelangeli come il luogo adatto per ospitare una scuola internazionale di perfezionamento. Un'idea che il Maestro ha accarezzato, pensando a chiudere quella di Arezzo per trasferirla definitivamente a Prato. Come racconta Magnini

l'Azienda del Turismo era disponibile ma da sola non ce la poteva fare. Occorreva l'appoggio del Comune anche per avere il ridotto del Metastasio dove svolgere l'attività. Purtroppo l'allora assessore alla cultura non si mostrò interessato. Michelangeli che non voleva certo pregare nessuno, disse che gli dispiaceva per noi. In effetti se si fosse istituita una scuola del genere Prato sarebbe balzata sulla ribalta internazionale del mondo pianistico. (...) Dopo questo episodio Michelangeli a Prato non l'ha rivisto più nessuno. Io e Fioravanti per salutarlo dovemmo andare, nel 1977, ad un concerto che lui tenne nella sala Nervi, in Vaticano¹⁰.

La ristampa del cd con l'interpretazione di Chopin del Maestro Benedetti Michelangeli oggi ricorda come Prato sia stata e continua ad essere “fabbrica di cultura”, nonostante le difficoltà dei nostri tempi: l'ascolto di quella musica così sublime eseguita al Metastasio farà rivivere con un pizzico di nostalgia ed emozione quella serata del 28 giugno 1967 a chi c'era e farà comprendere la portata dell'evento a chi è venuto dopo.

L'evento che si riproduce con la ristampa del Cd non dovrebbe, a questo punto, rimanere solo un'esperienza emozionale per chi c'era allora e per chi potrà apprezzare, ascoltandolo, il genio di un Maestro quale Benedetti Michelangeli è stato. Dovrebbe suscitare del rimpianto per un'occasione che Prato e le sue istituzioni si sono lasciate sfuggire: il Maestro avrebbe volentieri trasferito la sua scuola da Arezzo a Prato, offrendo alla città un'oc-

⁸ Idem.

⁹ Idem.

¹⁰ Roberto Becheri, op.cit.

casione unica che anche oggi le avrebbe dato lustro nel panorama della musica classica. Purtroppo così non è stato. E la nostra Prato, per quanto abbia spazi e luoghi deputati ad ospitare la cultura musicale (un esempio su tutti è il Metastasio che in passato ha ospitato anche la lirica), non ha mai puntato in maniera determinata sull'Arte delle Muse. Anzi, il rispetto per la cultura musicale è stato tenuto vivo solo da alcune istituzioni o associazioni pratesi e solo occasionalmente da quelle pubbliche senza, però, una linea continuativa fatta eccezione per qualche amministratore "sensibile" o maggiormente "illuminato".

Fra le istituzioni, la Fondazione Cassa di Risparmio è sempre stata attenta a questa espressione artistica, manifestando interesse affinché si sviluppasse una conoscenza sempre più consapevole della musica classica, che è la madre di tutte le forme musicali. Pioniere e tenaci nel perseguire tale strada sono state e continuano ad esserlo, grazie anche al sostegno della Fondazione, la Società dei Concerti "Roberto Fioravanti" nata nel 1987 sia la più recente "Camerata Strumentale Città di Prato". Fiori all'occhiello di una voglia di fare musica con la "M" maiuscola dei pratesi, che nel loro dna non hanno solo la capacità imprenditoriale tessile ma anche l'intraprendenza di superare quelle colonne d'Ercole da naviganti desiderosi di "seguire virtude e canoscenza". E se la Società dei concerti e la Camerata nel corso di questi anni con la loro passione e caparbietà hanno conquistato fette sempre più ampie del pubblico pratese e hanno instillato il seme della buona musica, ecco che non c'è da dimenticare lo sforzo che certi assessori e certe amministrazioni comunali hanno compiuto, credendo fermamente nel ruolo della formazione delle giovani generazioni. Un vivaio di musicisti in erba è rappresentato dalla Scuola di Musica Comunale "Giuseppe Verdi" che, assieme alle altre due realtà di divulgazione e produzione di culturale musicale classica, costituiscono un vero e proprio tritico dedicato alla produzione musicale. C'è attenzione ai vari aspetti: sia alla divulgazione e all'insegnamento della musica classica, sia alla opportunità di creare dei concerti di alto livello professionale. Prato ha ancora una volta tutto per potersi conquistare un posto fra i protagonisti della buona musica, in grado di sfornare musicisti e musiciste che possono portarle lustro sui palcoscenici e nei teatri di tutto il mondo. Forse, basterebbe da parte di chi è competente credere e investire di più in questa Arte, come già alcune istituzioni già menzionate e tanti appassionati, cultori della musica fanno a titolo volontaristico e solo nel nome di una linfa vitale e culturale che deve poter scorrere dando nuove opportunità di crescita alla città. Negli ultimi tempi di sforzi in tale direzione ne sono stati compiuti molti, come la volontà di rendere fruibile a tutta Prato la musica dal vivo della Camerata Strumentale che, in più di una occasione, ha lasciato i teatri per uscire nelle piazze e avvicinare la gente. Si spera che tali sforzi non rimangano fine a se stessi, ma spianino la strada a un investimento costante nella musica,

tornando alle nostre origini musicale nell'anno dedicato a uno dei massimi musicisti italiani, Giuseppe Verdi. Non dimentichiamo quando la lirica era patrimonio di tutti e nelle aie dei nostri contadini un grammofono suonava le arie più celebri. Siamo o non siamo un popolo di santi, poeti e navigatori e di amanti del bel canto e della buona musica?

Arturo Benedetti Michelangeli, una Maria Callas dei pianisti

Anche a tanta distanza dalla sua scomparsa (fuori d' Italia, a Lugano, il 12 giugno 1995) Arturo Benedetti Michelangeli continua a suscitare grandi emozioni: oggi talvolta anche nel più giovani ascoltatori dei suoi dischi, ma specialmente in chi ebbe la fortuna di ascoltarlo dal vivo, quando il suo mitico personaggio di grande pianista spesso sembrava perfino inconfondibile con i suoi più celebri colleghi. Tuttavia anche per chi è ancora fra i pochi che, ormai vecchi, possono ricordarsi di lui dal vivo, e nei più diversi programmi di concerto, ascoltare lei sue registrazioni è come avere i documenti più indicativi della sua singolare statura d'interprete, oltre che di insolito e affascinante virtuoso. Perché è quasi come accorgersi, di volta in volta, che anche il giovanissimo Benedetti Michelangeli si trovò certamente coinvolto, come musicista, negli orientamenti culturali più diffusi nella sua generazione: quella che, dagli anni Venti in poi, si trovò infatti ripetitiva, in parte, di un Novecento musicale ancora collegato all'ultimo romanticismo ottocentesco, e ben presto alle nuove suggestioni offerte all'impressionismo francese, e infine anche al sempre crescente gusto del cosiddetto neoclassicismo. E ne derivò quell'infuocata cerchia di pianisti, per quanto con caratteri fra loro diversi, che furono famosi interpreti e virtuosi come Cortot e Fischer, Gieseking e Backhaus, Schnabel e Horowitz.

Ma Benedetti Michelangeli, in questo panorama, proprio lui che si era diplomato al conservatorio di Milano quando aveva soltanto tredici anni (anche se allievo di un celebre didatta "ottocentesco" come Giovanni Maria Anfosso), fu ben presto il pianista più "nuovo" di tutti quelli che allora ascoltava, anche se un artista come il grande Cortot, in giuria al concorso internazionale di Ginevra, già nel 1939 non esitò a chiamarlo addirittura "un nuovo Liszt", e a dedicare al giovane vincitore una propria fotografia con "devota ammirazione". E in realtà, fino a quasi ai suoi ultimi anni, Benedetti Michelangeli fu considerato un pianista addirittura inconfondibile anche con tanti dei suoi colleghi più anziani e famosi, perché ben presto coinvolto nel mito sempre crescente della sua misteriosa personalità, a volte quasi inspiegabile, ma comunque sempre lontana da un confronto con le nuove generazioni. Basta pensare, del resto, alla devozione che ebbe per lui anche un pianista come Pollini, pur appartenendo alle generazioni dell'ultimo Novecento.

Ebbene, se mi ricordo di quel Benedetti Michelangeli che ascoltai tante volte dal vivo, in Italia e all'estero, e nei programmi più diversi, ma in particolare al Comunale di Firenze e a Prato (quella città fatta nascere come "musicale", molti anni fa, da un personaggio singolare come Roberto Fioravanti, intellettuale sensibile e generoso anche come organizzatore), ecco che l'unico paragone suggerito dal nostro grande pianista è, nel panorama del suo tempo, quello non meno misterioso ed emozionante di una cantante come Maria Callas. Perché da questi due artisti si continua ancora oggi ad essere emozionati dal "prima" e dal "dopo" della loro presenza nel mondo della musica, anche se tutti e due si impegnarono nei più diversi autori antichi e moderni. E se si è riscoperto, ad esempio, anche in alcune superstiti incisioni di "Maria", l'affascinante clima del cosiddetti "soprani di cultura" di alcuni secoli fa, diventati ormai senza possibilità di confronti, anche non meno evidente è il singolare clima del mitico Benedetto Michelangeli rispetto ai suoi coetanei, anche i più famosi: era riuscito, infatti, dopo proprio il suo grande Liszt, a creare un personale nuovo fascino del moderno pianoforte. E questo suo strumento giunse alla sensibilità di milioni di ascoltatori non soltanto come una mostra di ineguagliabile virtuosismo, ma come espressione di una nuova utopia affascinante e misteriosa, una meteora di rinnovate rifrangenze, un modo espressivo di immensa diversità timbrica: insomma la riscoperta di una voce imprevedibile, con meteore luminose di emozioni drammatiche come di abbandoni fantastici ai colori lunali, e sempre in un abbandono alla poesia.

Dopo Benedetti Michelangeli ci sono state altre generazioni di grandi pianisti, talvolta legati a nuovi campi espressivi e virtuosistici. Ma ascoltare certe sue incisioni lontane è impossibile dimenticare la sua sempre affascinante e personalissima "voce" di luminoso solista, perfino con le orchestre più modeste (basterebbero i suoi portamenti "impossibili" nei trilli del *Concerto* di Ravel), ma ancora specialmente nelle sue "confessioni" di inimitabile interprete di Chopin, sempre. Basti ascoltare soltanto il breve Finale delle Sonata op.35, quella della Marcia funebre, nell'indimenticabile concerto a Prato del giugno 1967.

Leonardo Pinzauti

L'Osservatorio Sismologico Pratese dal 1927 al 2013... e oltre

di Andrea Fiaschi

Quando la redazione di PSA mi ha chiesto di scrivere un articolo sull'Osservatorio sismologico e sui suoi legami con il territorio pratese mi sono posto il problema di quale taglio dovessi dare al "pezzo", quale dovesse essere per così dire la "tonalità" con cui riportare alla memoria dei pratesi un'istituzione così amata e radicata nei ricordi. Non solo, come avrei potuto trasmettere, a coloro che per questioni anagrafiche non avevano avuto modo di conoscerlo, l'orgoglio ed il compiacimento con cui questa struttura era sentita fin dalla sua fondazione avvenuta nel 1930? E come esprimere tutto questo senza scadere in una certa retorica sull'importanza e la valenza scientifica dell'Osservatorio?

A queste domande ho pensato di rispondere attingendo quanto più possibile alla mia esperienza personale, innanzitutto a quanto maturato in me negli ultimi 14 anni trascorsi lavorando proprio all'interno dell'Osservatorio come incaricato della gestione e dello sviluppo della rete sismometrica, in secondo luogo ritornando ai miei ricordi di bambino che di fronte alla porta del Convento di San Domenico, pensando ai sismografi in funzione, dava sfogo alla fantasia immaginando ambienti austeri e un po' polverosi con rulli di carta e pennini pronti a "danzare" ad ogni sussulto del suolo. Dirò subito con una certa amarezza che purtroppo di quella storica attrezzatura scientifica non esiste più niente, degli strumenti originari presenti all'interno dei locali del convento di San Domenico, i tromometrografi Omori-Alfani, i pendoli orizzontali, l'ortosismometro Alfani, il tromometro Bertelli, solo per citarne alcuni, non sono rimasti che pochi rulli

Andrea Fiaschi, laureato in geologia presso l'Università degli Studi di Firenze, si occupa da 14 anni della rete sismometrica locale, derivata dal primitivo nucleo dell'Osservatorio Sismologico San Domenico.

arrugginiti e qualche molla, tutto il resto è andato irrimediabilmente perduto mano a mano che la strumentazione veniva rinnovata e sostituita con altra più moderna. Fortunatamente la diligenza dei frati ha consentito la perfetta conservazione dei sismogrammi storici acquisiti su carta affumicata e di tutto l'archivio cartaceo, compresi i registri di osservatorio redatti a mano dai direttori P. Vannucchi, P. Ricci e P. Coccia, oggi custoditi nei locali del moderno osservatorio sismologico presso la fondazione Prato Ricerche. Eh, sì, perché l'Osservatorio esiste ancora e questo non molti lo



1. Tromometrografi Omori Alfani

sanno! Sebbene forse non abbia più quel fascino austero che traspare dalle vecchie foto in bianco e nero, esso è ancora vivo nei locali della vecchia caserma dei Vigili del Fuoco di Via Galcianese, dove si trova la sede attuale. Qui, tra computer e monitor, si continuano a registrare terremoti provenienti da tutto il mondo e a studiare le caratteristiche del territorio. Ma come si è giunti alla situazione attuale, quali sono le vicende storiche che hanno interessato l'Osservatorio dalla fondazione ai giorni nostri? Comincerò riportando alla memoria le origini e lo farò utilizzando le parole scritte dal fondatore, Padre Onorio Vannucchi, nella prima pagina del registro di osservatorio datato 1927:

«Il presente registro comincia con il 28 ottobre 1927, epoca in cui cominciò a funzionare il primitivo Osservatorio, impiantato in una stanza del piano superiore del Convento (...) Dal 13 agosto 1930 cominciò a funzionare il nuovo Osservatorio. Ma il funzionamento ufficiale ebbe inizio il 9 novembre 1930. Con questa data cominciò pure il servizio di corrispondenza con il Regio Ufficio Centrale di Meteorologia e Geofisica di Roma.»

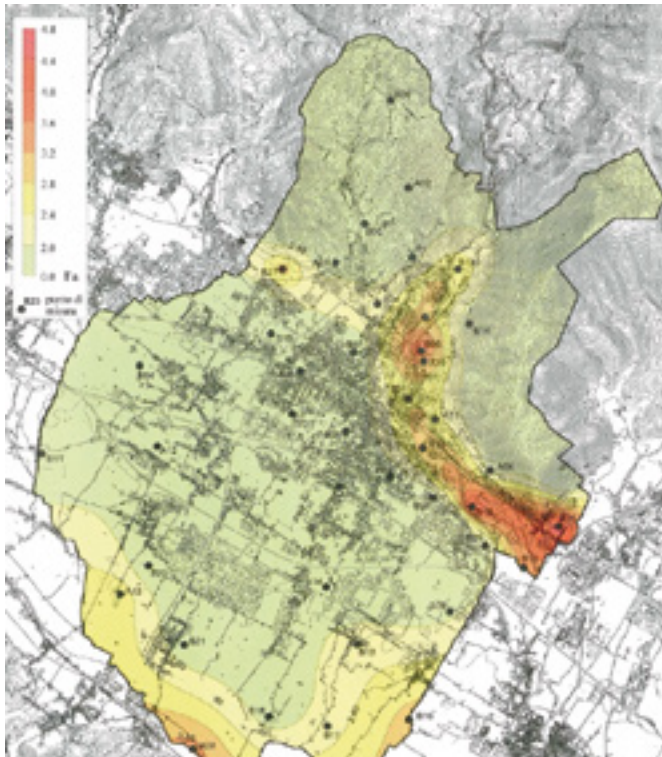
Da queste brevi note si apprende che già dal 1927 Padre Onorio, frate francescano dell'Ordine dei Frati Minori, aveva avviato le rilevazioni strumentali dell'attività sismica, ma fu solo dall'agosto del 1930 che fu sancita,

per così dire, l'ufficialità del neonato osservatorio. Il legame con la cittadinanza pratese si dimostrò subito molto forte sia per il fatto che l'Osservatorio si trovava nel cuore stesso della città, in Piazza San Domenico, sia per l'attività dei frati francescani apprezzata e conosciuta in molti settori della vita cittadina. Fatto sta che da allora l'Osservatorio divenne il punto di riferimento di tutta la popolazione ogni qual volta veniva avvertita una scossa sismica, sia attraverso i comunicati stampa, prontamente diramati dai frati, sia attraverso i contatti diretti con tutti coloro che, allarmati, chiamavano direttamente il Convento. Accanto all'attività di monitoraggio dell'attività sismica, numerose furono le iniziative di divulgazione e approfondimento della cultura scientifica con pubblicazioni, basti citare il testo di Padre Coccia *Attività sismica in Toscana durante il cinquantennio 1930 – 1980* Edizioni del Palazzo, e con visite di scolaresche e singoli cittadini ai locali dell'Osservatorio. Numerosi furono anche i volontari che, animati dalla passione, affiancarono i direttori nelle attività ordinarie dell'Osservatorio, quali l'affumicatura della carta o la manutenzione e sviluppo della strumentazione, per tutti vorrei ricordare il Gruppo Pratese di Storia Naturale. Nel corso degli anni l'Osservatorio divenne noto in Italia e all'estero per la precisione ed il rigore scientifico con cui veniva effettuato il monitoraggio sismometrico e lo studio degli eventi sismici, comparando in molte citazioni bibliografiche e partecipando ad un proficuo scambio di documentazione con gli altri Osservatori italiani ed europei.

Purtroppo con la morte di Padre Coccia e la mancanza di un successore cessò definitivamente la gestione dell'Osservatorio da parte dei frati francescani. Per evitare la chiusura, tutta la strumentazione fu rilevata dalla Diocesi tramite la fondazione Pro Verbo e l'Osservatorio fu trasferito in altri locali cambiando anche il nome da "Osservatorio San Domenico" a "Istituto Geofisico Toscano". La gestione fu affidata al Dott. Giovanni Pratesi, attuale Direttore del Museo di Storia Naturale dell'Università di Firenze, che avviò immediatamente il rinnovamento della strumentazione e l'adeguamento delle procedure di registrazione ed interpretazione dei dati, conformandole agli standard internazionali. Inoltre la strumentazione fu spostata dalla sede cittadina alle zone montane per migliorare la qualità e la significatività delle registrazioni con l'avvicinamento degli strumenti alle zone più sismogenetiche. Dal 2004 la fondazione Pro Verbo ha conferito l'Osservatorio alla fondazione Prato Ricerche ente scientifico fondato dalla stessa fondazione Pro Verbo, la Provincia di Prato e l'Università di Firenze. Oggi la fondazione Prato Ricerche gestisce una rete sismometrica composta di 12 stazioni di registrazione localizzate nelle province di Prato, Firenze e Pistoia collegate in tempo reale anche con l'Istituto Nazionale di Geofisica e Vulcanologia per il monitoraggio sismico del territorio nazionale. Inoltre svolge attività didattica per le scuole di ogni ordine e grado mediante la predisposizione di laboratori e visite guidate.



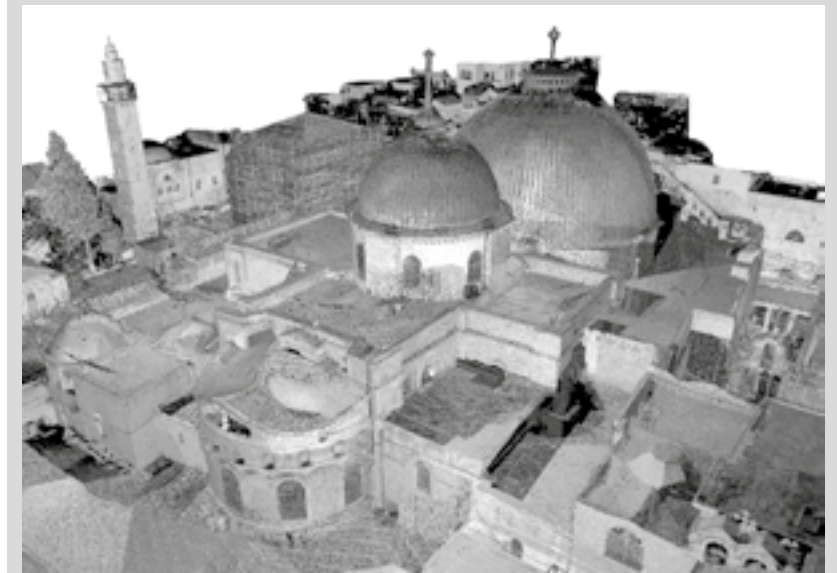
2. Mappa delle stazioni sismometriche componenti la rete locale dell'osservatorio sismologico



3. Microzonazione sismica del comune di Prato carta delle amplificazioni sismiche

L'OSSERVATORIO A GERUSALEMME

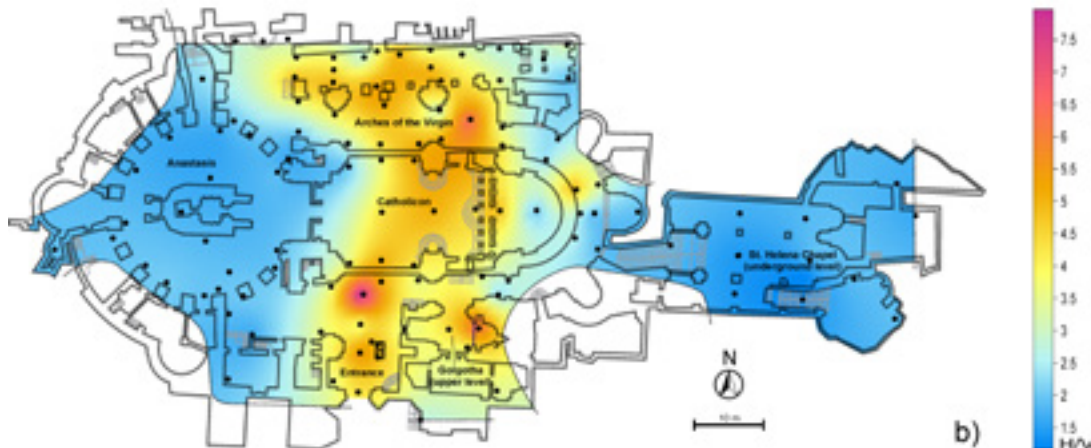
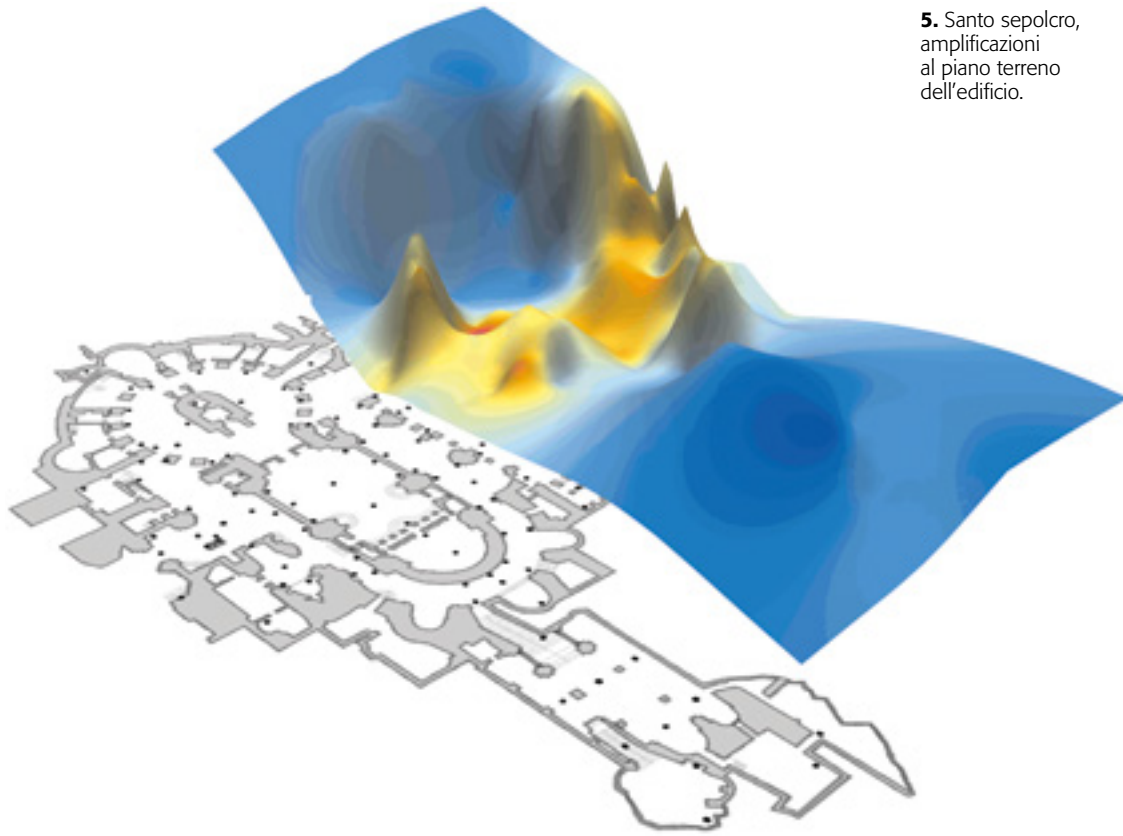
Tra il 2007 ed il 2008 l'Osservatorio sismologico ha partecipato ad uno studio sulla vulnerabilità sismica della Basilica del Santo Sepolcro in Gerusalemme. Questo studio, commissionato dalla Custodia Franciscana di Terra Santa, ha consentito di caratterizzare la risposta sismica del sottosuolo del Santo Sepolcro e del complesso monumentale. Pur in un contesto di elevata pericolosità sismica per i forti terremoti cui è soggetta Gerusalemme, dallo studio non sono emersi pericoli sostanziali legati alle caratteristiche stratigrafiche del sottosuolo. I risultati ottenuti oltre che oggetto di una estesa relazione per la Custodia di Terra Santa sono stati pubblicati su rivista scientifica internazionale¹. Comunque accanto alla soddisfazione per aver potuto contribuire alla conoscenza di un luogo così importante per milioni di persone c'è la commozione al pensiero dei Padri fondatori che hanno visto riconosciuta la validità del loro lavoro proprio nel luogo più santo assegnato alla custodia della famiglia francescana.



4. Chiesa del Santo Sepolcro in Gerusalemme

¹ FIASCHI A., MATASSONI L., PRATESI G., GARZONIO C.A., MALESANI P., *Microtremor analysis of the Basilica of the Holy Sepulchre, Jerusalem*. «Soil Dynamics and Earthquake Engineering», 41, 2012, p. 14-22.

5. Santo sepolcro, amplificazioni al piano terreno dell'edificio.



Nell'ultimo decennio le competenze accumulate nello studio dei terremoti hanno consentito di estendere l'attività ai settori della sismologia applicata e della geofisica, finalizzate alle microzonazioni sismiche e alle prospezioni geofisiche come lo studio del rischio sismico del comune di Prato, lo studio della vulnerabilità sismica del Santo Sepolcro in Gerusalemme (vedi box) o il monitoraggio della nave Costa Concordia naufragata all'isola del Giglio. Inoltre altri ambiti di studio ed attività sono nati nei settori della geologia e delle scienze della terra in generale; al momento la fondazione Prato Ricerche fornisce supporto alla Provincia di Prato sia nel controllo delle frane che nell'analisi e nella valutazione dei dissesti idrogeologici, dopo aver contribuito al rilievo geologico dell'intero territorio provinciale. Interessanti sono state anche le collaborazioni attivate con altri soggetti per lo studio di vere e proprie peculiarità ambientali del territorio pratese come ad esempio il monitoraggio del gas radon presente all'interno delle grotte della Calvana effettuato in collaborazione con il CAI di Prato.

Ovviamente tutto questo è stato possibile grazie al contributo di molti soggetti che negli anni non hanno fatto mancare il loro supporto economico alle attività della fondazione, tra questi vorrei ricordare la Fondazione Cassa di Risparmio di Prato, che ha garantito spesso le risorse necessarie all'acquisto di strumentazione, e la Provincia di Prato, il cui costante impegno ha consentito la sopravvivenza stessa dell'osservatorio sismologico. E per il futuro? Purtroppo per il futuro niente di quanto abbiamo descritto è garantito, la riorganizzazione degli Enti locali prevista da tutte le forze politiche, ma ancora non definita nelle modalità attuative, comporterà sicuramente la necessità di individuare nuovi assetti organizzativi e nuove fonti di finanziamento anche per la fondazione Prato Ricerche. La speranza e l'auspicio è che i nuovi attori istituzionali capiscano la rilevanza e l'utilità di questa struttura per il servizio svolto ai cittadini, per la diffusione della cultura sismologica e, perché no, per la tradizione ormai consolidata di oltre ottantacinque anni di monitoraggio sismometrico a Prato.

La donazione Lipchitz al Museo di Prato

Un viaggiatore dello spirito: Jacques Lipchitz (1891-1973)

di Maria Pia Mannini

“JACOB LIPCHITZ/JUIF FIDELE À LA FOI DE SES ANCÊTRES/
A FAIT CETTE VIERGE POUR/
LA BONNE ENTENTE DES HOMMES/
SUR LA TERRE AFIN /
QUE L'ESPRIT PREVALE” (RÈGNE)

Questa sorta di testamento spirituale dell'artista firmato con la sua impronta digitale si legge iscritto a lettere capitali in bronzo sull'opera preparatoria per la fontana dedicata alla “Pace in terra” che gli fu commissionata da padre Marie-Alain Couturier nel 1958 per la chiesa di Assy in Alta Savoia, opera poi replicata anche per il Los Angeles County Music Center, fusa nella fonderia Tommasi di Pietrasanta, con la caratteristica forma chiusa a valva di conchiglia o a cuore rovesciato. È stata definita dalla critica “una sinfonia plastica” come il passaggio dalla materia allo spirito, un inno di vita e di speranza verso il nuovo mondo redento dalla pace.

Il celebre detto “La Bellezza salverà il mondo” per Lipchitz non è appropriato. La sua fede ebraica è sempre presente. Da fedele parla a Dio non solo con la voce, ma anche con tutte le articolazioni del corpo (con le braccia alzate), quasi un inno alla verticalità della scultura. Per lui non esiste più il concetto del brutto e del bello; al di là della banalità del Bello queste sculture appaiono realizzate in armonia, le forme trascendono la semplice e pura avvenenza della materia, hanno una forza che travalica la materia stessa, tra mito e religione. Le sue sculture sono sempre firmate dall'artista, impresse con l'impronta digitale del suo pollice.



1. J. Lipchitz,
Gli orrori della guerra. Disegno datato 9 marzo 1945

I gessi monumentali e i piccoli bozzetti, i totem e le teste colloquiano con gli affreschi araldici del palazzo e riempiono lo spazio con una materia bruta, mossa e selvaggia.

Il grande cancello con le ghirlande ricostruito sulla parete di fondo della sala del Pretorio nella mostra aperta nella primavera del 2013 si staglia e si dispiega con il motivo delle ghirlande che rappresentano l'alfa e l'omega (la vita e la morte) e l'agnello sacrificale in alto (fig. 6) fu poi realizzata nel 1959 per la Roofless Church a New Harmony in Indiana con il disegno del celebre architetto americano Philip Johnson.

La donazione di sculture e disegni a Prato, voluta da Hanno Mott, depositario della Fondazione Lipchitz di New York e con la preziosa intermediazione di Giuliano Gori, costituisce un prezioso tassello per leggere l'arte europea del Novecento e per dare al Museo una opportunità in più.

Realizzate in un arco di tempo molto lungo, tra il 1911 e il 1972, queste opere traggono ispirazione in parte dalla mitologia dall'antichità greco romana e dalle scene bibliche dell'Antico Testamento. È proprio rivisitando

i miti antichi che Lipchitz esprime le sue inquietudini di fronte al declino della vecchia Europa e all'ascesa del Nazismo e del Fascismo con i loro totalitarismi. La sua arte si intreccia anche con la psicoanalisi, in particolare con le ricerche dell'inconscio di Carl Gustav Jung (1875-1961), che avevano messo in evidenza come i miti, i sogni e le psicopatologie fossero un riflesso dell'inconscio e potessero essere compresi attraverso la mitologia, l'arte e la religione¹ (tra i suoi Miti primigeni, Prometeo che cerca la scintilla della vita, Pegaso il cavallo alato ed il Ratto di Europa con i quali indaga l'enigma dell'arte).

I suoi incubi esistenziali sono legati alla serie dei Disastri della Guerra, alla crudeltà del momento, rappresentato dal grande Totem (preparatorio per la scultura in bronzo) che era ambientato nella sala del Pretorio. L'evento, mai rimosso, della Guerra Mondiale entra con prepotenza nell'immaginario dell'artista anche nella grafica che si presenta con tracce evidenti e commoventi del conflitto che lo fece fuggire esule in America nel 1941. Il modello gigantesco di "Lesson of a disaster" del 1961-70, incentrato sul simbolo della fenice che risorge dalle fiamme, è collegato all'incendio del suo studio di New York del gennaio 1952 che segnò un momento difficile per la sua carriera (l'originale in bronzo si trova a Tucson in Arizona).

In pittura il suo stile espressionista così particolare trova una corrispondenza con l'opera di Chaim Soutine, pittore ebreo-lituano vissuto in Francia, per il legame stretto con l'*imagerie* ebraica e il misticismo yiddish, nel concetto di deformazione della materia e nel forte espressionismo dei ritratti introduce gli stessi criteri di accentuazione e deformazione. Infatti le teste espressioniste con i volti degli amici Albert Skirà (1966) e Curt Valentin (1952) di origine ebraica, la fratellanza nel segno dello spirito, irrompono nello scenario del Pretorio, tutte cinque le teste in sequenza appaiono molto segnate, fortemente plastiche nella materia bruta.

In uno degli studi esposti (fig. 1) appare come supporto una foto di guerra, strappata da un giornale americano, datato 9 marzo 1945, dove si vede dei soldati della Terza divisione armata (Trust Army) che entrano tra le rovine della città di Colonia e su questo pezzo di storia Lipchitz ha disegnato un groviglio di corpi come riflessione dell'Olocausto. La guerra entra sommessamente nella memoria di Lipchitz ma è sempre presente.

Nella grafica trionfano forme aperte e chiuse che dimostrano la sua attenzione per la solidità della materia e studiano i corpi. Due studi in particolare per la "Lezione americana" di un disastro appaiono schizzati su carta intestata dell'Hotel Ambassador di Chicago, con la dicitura: Home of the Famous - Pump Room - The Buttery - Sarah Siddons Walk - the Para-

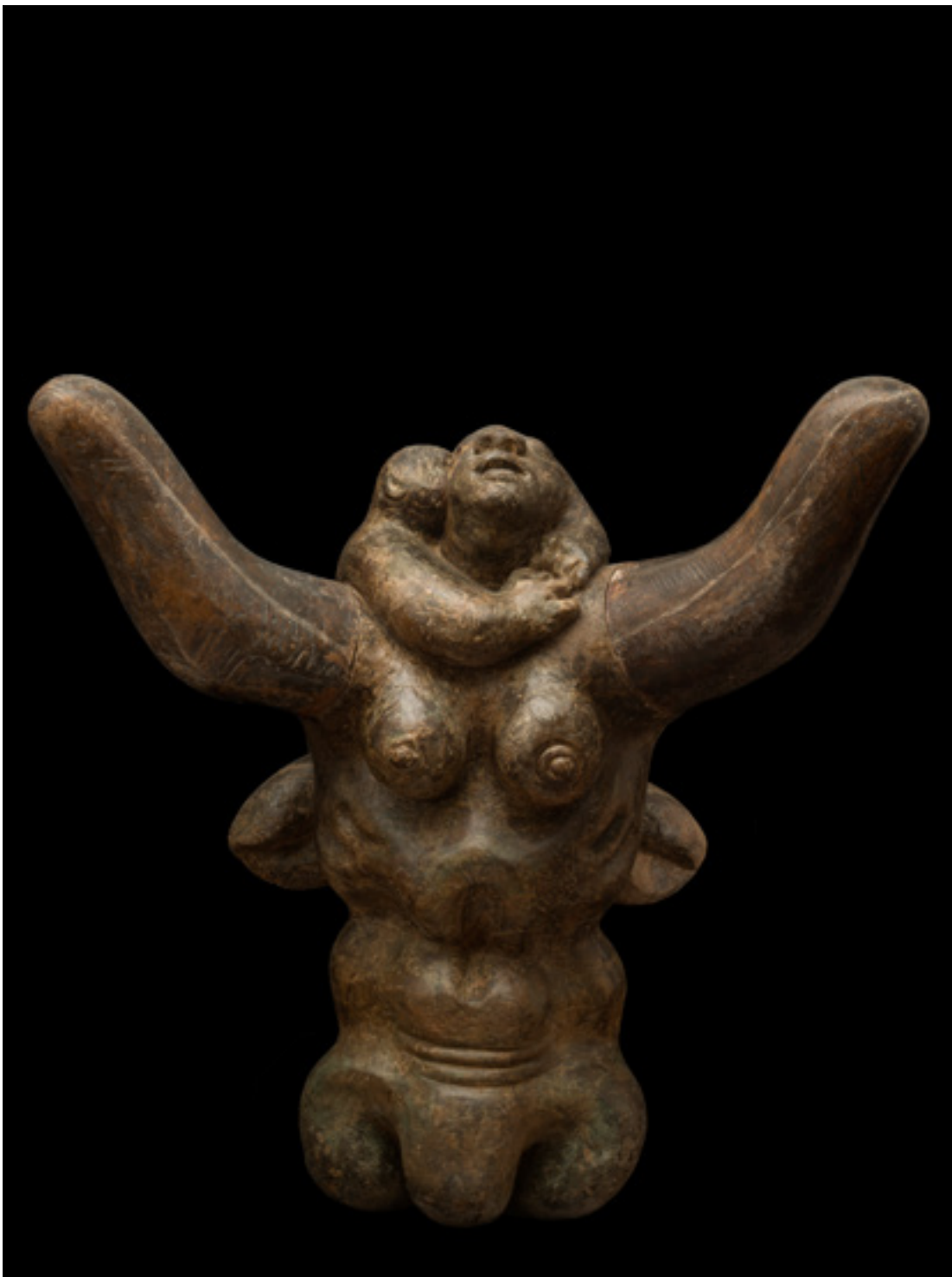
¹ W. SARCHI, *I tormenti di Lipchitz in "Antiquariato"*, luglio 2011, pp.14-15. Recensione alla esposizione della Galleria Steinitz di Parigi su Jacques Lipchitz (Bible et Mithologie, Dessins et Sculptures, catalogo a cura di K. de Baranano).



2. J. Lipchitz, periodo cubista, *Arlecchino con il mandolino* (1920), donazione 2011, Museo Civico

3. A destra, disegno con i due *Arlecchini che suonano il flauto e la chitarra* (1928), donazione 2011, Museo Civico





4. J. Lipchitz, *Madre con il Figlio* (1941), donazione 2011, Museo Civico



5. J. Lipchitz, *Mano "Thinking"* (1933), donazione 2011, Museo Civico

de Room, a significare il suo continuo vagabondaggio nel mondo come ebreo errante. Un altro veloce studio a penna per il "Ratto d'Europa" appare schizzato (1969-72) sulla carta intestata del suo studio di New York, con l'indirizzo reale, 168- Warburton Av. Hastings on Hudson, New York. Appaiono anche dei fogli strappati da taccuini da disegno che mostrano nella loro immediatezza la violenza del segno (disegno 'cannibale', disegno

scultura e disegno 'giungla') per esprimere grovigli di corpi e torsioni muscolari. Il segno dell'inchiostro a macchia che riempie il foglio è segnato da un movimento ritmico. L'uso del carboncino appare già più spigoloso nella rappresentazione dei corpi di "Giacobbe e l'angelo" (Lipchitz '39), una profonda riflessione sul vitalismo energetico di Picasso.

L'artista "vuole rappresentare i contrasti attraverso un ventaglio di emozioni e di relazioni fisiche, amore e affetto, violenza e morte"².

Oltre alla mitologia privilegia i temi biblici dell'abbandono, come "Agar e l'angelo" ed "il Sacrificio di Isacco" con il "Ritorno del Figliol Prodigo", come modelli di libertà individuale.

Il tema della Madre con il Figlio, la grande Madre del 1941, è quasi un *topos* dell'arte di Lipchitz che dimostra il suo rapporto conflittuale con la madre o con la patria originaria e la sua continua paura dell'abbandono. In mostra c'è la scultura in gesso che mostra il totem della Madre e il Figlio, realizzata nel 1949 sotto l'incubo della guerra, nell'originale in bronzo conservato nel Museo di Israele di Gerusalemme (fig. 4).

In particolare la piccola scultura con la Mano con i capelli del 1933 è ispirata alla celebre Creazione di Rodin con la Mano del Creatore, ma ricorda anche l'immaginario surrealista di Dalí con una personalità che vive autonoma e pensante ("thinking", fig. 5).

La scultura astratta con "Arlecchino con il mandolino" del 1920 (fig. 2) illustra un soggetto prediletto dall'avanguardia cubista, replicato in diverse varianti per il committente americano Albert C. Barnes, associato al disegno più tardo con i due "Arlecchini che suonano il flauto e la chitarra" (1928), ricordano quelli del periodo blu di Picasso e chiudono il periodo giovanile del Cubismo vissuto a Parigi nel celebre complesso della Ruche di Montparnasse, a contatto con i maggiori artisti del tempo, da Modigliani a Soutine e che prepara poi la scultura della fase matura (fig. 3).

La sua vita oscilla tra più mondi ed esperienze: dalla Lituania a Capri.

Il vero nome è Chaim Jacob Lipchitz. Profondamente religioso, vive la sua fede attraverso le opere che esprimono il suo anelito di pace e contro tutte le dittature.

Nato in Lituania a Druskieniki nel 1891, Jacques Lipchitz arriva a Parigi nel 1909 e studia all'École des Beaux-Arts e all'Académie Julian. A partire dal 1911 realizza le sue prime opere cubiste. Nel 1924 diventa cittadino francese. Dal 1925 inizia a esplorare diversi stili, guidato dal desiderio di "creare un'arte pura quanto il cristallo". Fu molto influenzato dall'arte primitiva, di cui divenne uno dei primi collezionisti. Il suo atelier, situato nel Boulevard Montparnasse, poco lontano da quello di Brancusi, era frequentato da grandi artisti dell'epoca come Picasso, Soutine e Modigliani (autore

6. J. Lipchitz, periodo americano: cancello per la chiesa dell'Indiana.



del ritratto per il suo matrimonio con la poetessa Berthe Kitrosser, oggi esposto all'Art Institute di Chicago). Spinto dalla guerra e dalle persecuzioni razziali, nel 1941 lascia la Francia per gli Stati Uniti, dove trascorre il resto della sua esistenza. La nuova vita americana fu una rinascita nel senso creativo, le sue prime sculture rivelano la gioia di essere sfuggito agli orrori della guerra. Riceve numerose commissioni da istituzioni pubbliche americane ed europee e lavora anche su opere sperimentali di piccole dimensioni. Appassionato dell'Italia, dal 1963 trascorre le sue vacanze in Versilia a Pietrasanta (assistito nel suo lavoro dal giovane allievo Alfredo Sasso). Jacques Lipchitz muore a Capri il 26 maggio 1973 a 82 anni, mentre sta terminando la maquette di "Notre Arbre de Vie", una scultura commissionatagli dallo Stato ebraico che per i suoi 80 anni aveva organizzato una retrospettiva della sua opera presso l'Israel Museum of Jerusalem. È stato sepolto a Gerusalemme.

La mostra della donazione Lipchitz a Prato, inaugurata dal 22 marzo e chiusa il 26 maggio 2013 nel museo di palazzo pretorio, ha riscosso un grande successo di pubblico con undicimila presenze. I gessi e i disegni saranno esposti nel Museo con un allestimento *ad hoc*.

Catalogo a cura di K. de Baranano, L'arte di gesso la donazione Jacques Lipchitz a Prato, Silvana Milano 2013.

Si ringrazia per le foto Antonio Quattrone.

² W. SARCHI, cit.

Per i Del Tasso

Il Crocifisso di San Pancrazio, da Firenze a Fossato e una nota su Benedetto da Maiano

di Francesco Traversi

Abili “legnaiuoli” che ebbero un ruolo fondamentale nel panorama artistico fiorentino per quasi due secoli, i Del Tasso furono probabilmente la più numerosa e produttiva bottega di famiglia di tutto il Rinascimento toscano¹. Vasari spesso li menziona nelle *Vite*, sebbene a nessuno di loro riservi una monografia². Sono pochi i membri di questa famiglia più noti agli studi, ma in realtà furono più di una dozzina ad operare nel campo dell’arte, perlopiù nell’intaglio e lavorazione del legno³. Fra questi Chimenti il Vecchio (1439-1516) e il figlio Leonardo (1463-1500 ca.) furono coloro che dopo la morte di Benedetto da Maiano, avvenuta il 24 maggio 1497, stilarono insieme a Cosimo Rosselli l’inventario della bottega del celebre scultore in via de’ Servi, in seguito affidata allo stesso Leonardo⁴. Per Chimenti conosciamo alcuni documenti che

¹ M. COLLARETA, voci *Del Tasso* e *Del Tasso Domenico, Giovambattista, Leonardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 38, Roma 1990, pp. 295-303; si veda la relativa bibliografia.

² G. VASARI, *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori, ed architettori*, Firenze 1568, ed. a cura di G. Milanesi, Firenze 1878-1885. Si veda in particolare la *Vita* di Andrea Sansovino e del Pontormo.

³ G. MILANESI, *Commentario alla Vita di Benedetto da Majano. Notizia dei Del Tasso intagliatori fiorentini de’ secoli XV e XVI*, in VASARI (1568) 1878, III, pp. 347-355. I Del Tasso furono attivi anche in Prato: Girolamo realizzò per la pieve di Santo Stefano gli inginocchiatoi del coro e della Cappella della Cintola (1525), riparò il tetto ligneo del pulpito esterno e fece per il Palazzo degli Otto un «arcipamcho di noce» (1528), lavori che sembrano andati perduti. Giovambattista, il più celebre della sua stirpe, scolpì uno *Stemma Medici* per il Comune (1549-50) con le figure della *Fortezza* e della *Giustizia*: R. FANTAPPIÈ, *Artisti e artigiani a Prato fra il XV e il XVI secolo*, in “Archivio Storico Pratese”, 63, 1987, 1-2, pp. 76, 127, 183, 198; C. GUASTI, *I quadri della Galleria e altri oggetti d’arte del Comune di Prato, descritti ed illustrati con documenti inediti*, Prato 1888, p. 83.

⁴ G. BARONI, *La parrocchia di S. Martino a Majano*, Firenze 1875, pp. LXXXI-LXXXIII,



Leonardo Del Tasso,
Crocifisso, Fossato,
Chiesa di San
Lorenzo

ci informano della sua attività fiorentina nell'ultimo ventennio del Quattrocento: nel 1483-84 esegue vari lavori per le cappelle di San Lorenzo e del Miracolo nella chiesa di Sant' Ambrogio, nel 1488 intaglia il coro per la cappella Minerbetti in San Pancrazio, ed entro il 1498 consegna il tondo ligneo per la Sala del Consiglio Grande in Palazzo Vecchio. Stando a Vasari Leonardo realizzò in Firenze il tabernacolo con il *San Sebastiano* che si trova in Sant' Ambrogio, in prossimità della tomba di famiglia dei Del Tasso, e la tavola marmorea per Santa Chiara, oggi al Victoria and Albert Museum⁵. L'eredità della bottega maianese da parte dei Del Tasso spinge ad ipotizzare una stretta collaborazione fra questi artisti e lo testimonia il fatto che il 4 maggio del 1497 Leonardo viene chiamato a Pistoia insieme a Benedetto «a dare e fare il disegno delle nuove fonti s'anno a fare in Duomo»⁶. Venti giorni dopo Benedetto moriva a Firenze all'età di 55 anni e veniva sepolto in San Lorenzo⁷.

Poco prima dell'episodio pistoiese Chimenti e Leonardo erano stati incaricati di eseguire alcuni lavori nella chiesa di San Pancrazio a Firenze:

Ricordo questo di 12 di febbraio 1496⁸ come Don Giovanni Gualberto abate del monastero di San Pancrazio, alogò infino a di 22 di gennaio 1496 a Chimenti di Francesco del Tasso e a Lionardo suo figliolo a fare una porta dinanzi al coro con uno arco di sopra, lavorata tutta di noce [...] e così ancora di sopra detto arco un Crocifisso di legname [...] et el Crocifisso debbe avere fatto per tutto di 15 d'aprile prossimo futuro 1497. Del quale Crocifisso devve avere fior. viiiij larghi d'oro per tutto el mese d'agosto 1497⁹.

Nel 1813 i monaci vallombrosani di San Pancrazio donarono un *Crocifisso* alla chiesa di San Lorenzo a Fossato, situata nella Val di Bisenzio in territorio pratese¹⁰. Questa scultura, ritenuta opera del XVIII secolo¹¹, si

docc. XXIV, XXVI; P. VOTT, *Una bottega in Via dei Servi*, in "Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae", 7, 1961, pp. 187-221.

⁵ L.E. e U. PLATHER, *The St. Sebastian tabernacle by Leonardo del Tasso in the Church of St. Ambrogio in Florence. Technique and restoration*, in "Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia", 6, 1975, pp. 151-162; D. Carl, *Benedetto da Maiano. A Florentine Sculptor at the Threshold of the High Renaissance*, Turnhout 2006, pp. 379-383, 518-521; G.B. FIDANZA, *La produzione di statue dei legnaioli-scultori: riflessioni su Benedetto da Maiano e Leonardo Del Tasso*, in "Kronos", 11, 2007, pp. 28-32. Nel 1498 Leonardo scolpisce la perduta tomba di Francesco Della Torre in S. Ambrogio a Firenze: MILANESI 1878, II, p. 179.

⁶ P. BACCI, *Documenti toscani per la storia dell'arte*, II, Firenze 1912, p. 138.

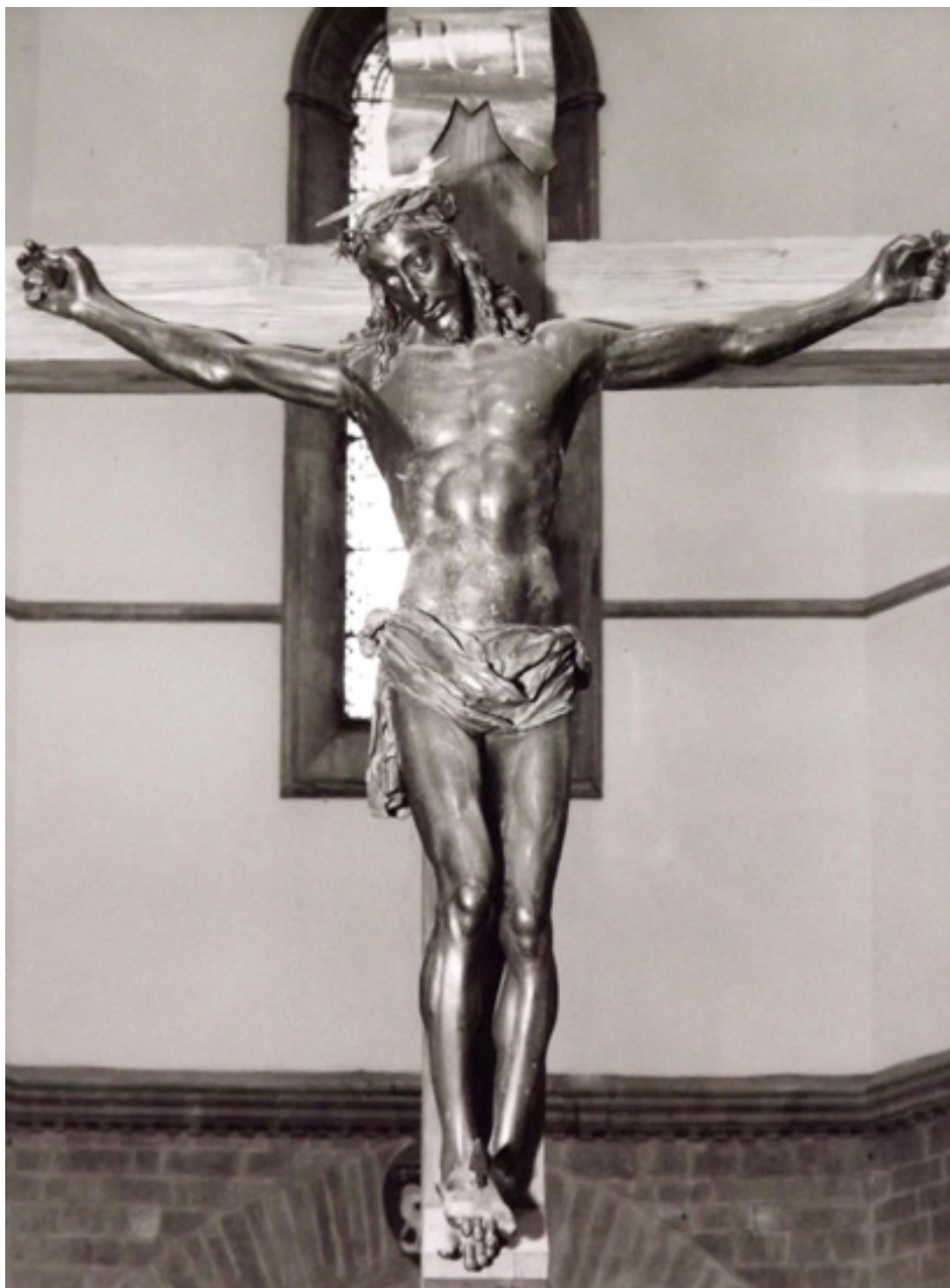
⁷ Il *Fonte Battesimale* pistoiese verrà poi scolpito da Andrea Ferrucci.

⁸ Si tratta in realtà dell'anno 1497, poiché il calendario fiorentino *ab Incarnatione* iniziava il 25 marzo.

⁹ G. MILANESI, *Sulla storia dell'arte toscana*, Siena 1873, p. 353, doc. I.

¹⁰ C. CERRETELLI, *Prato e la sua Provincia*, Prato 2003, p. 285.

¹¹ Scheda Soprintendenza OA 09/00336059 di R. Caldini, 1994.



Leonardo Del Tasso, *Crocifisso* (part. e part. del meccanismo delle braccia), Fossato, Chiesa di San Lorenzo
A sinistra, Benedetto da Maiano, *Crocifisso*, Firenze, Duomo di Santa Maria del Fiore



trova ancora là ed è collocata entro l'edicola dell'altar maggiore. In realtà, ad un attento esame stilistico, si può ben vedere come il *Crocifisso* sia un prodotto appartenente alla cultura rinascimentale fiorentina, direttamente riferibile alla bottega di Benedetto da Maiano. È proprio questa l'impressione che ebbi quando vidi per la prima volta la scultura di Fossato e successivamente i collegamenti documentari hanno confermato la mia supposizione, definendo con più precisione l'attribuzione. Si tratta senza dubbio dell'opera "perduta" di San Pancrazio, commissiona-



Leonardo Del Tasso,
Confronto tra il
Crocifisso di Fossato
e il *San Sebastiano*
di Firenze, Chiesa di
Sant'Ambrogio

Benedetto da
Maiano (e Leonardo
Del Tasso?),
Crocifisso, Firenze,
Chiesa di Santa Lucia
de' Magnoli



ta nel 1497 a Chimenti e Leonardo Del Tasso, che a questo punto diventa la prima documentata di Leonardo ad esserci pervenuta.

Sebbene oggi il *Crocifisso* sia immediatamente visibile appena entrati nell'edificio, da antichi inventari emergono alcune notizie interessanti, che ci illustrano il suo precedente allestimento. Difatti la scultura si trovava sì all'altar maggiore, ma coperta da un antico quadro:

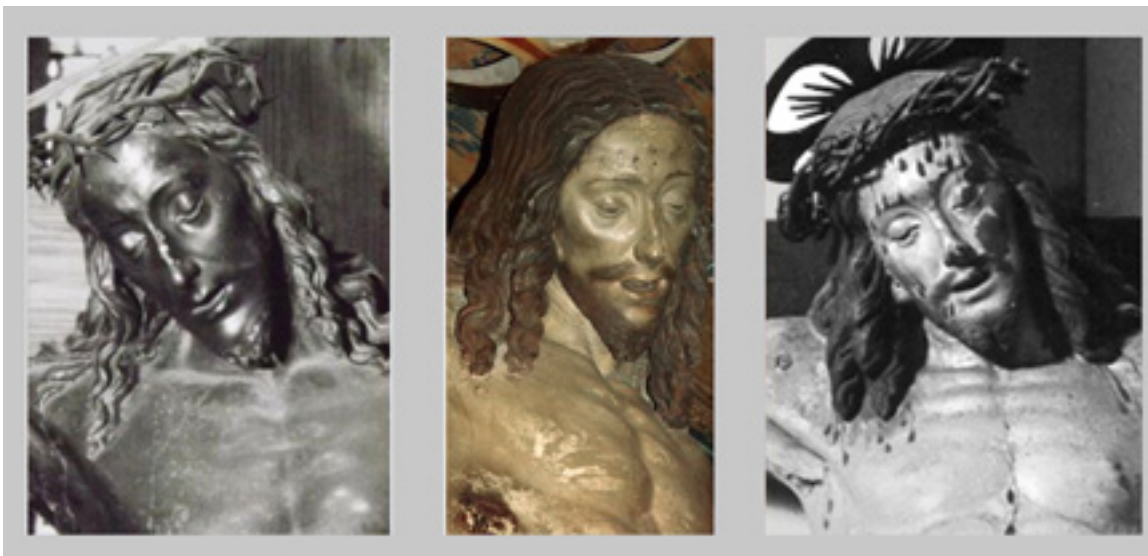
A di Trenta Ottobre Milleottococinquantesi [...] all'altar maggiore [...] [è] il quadro in tela rappresentante il Santo titolare ed altre sacre figure [...] opera della Scuola di Andrea Del Sarto [...]. Dietro il quadro del detto altare il quale si leva, trovasi un vuoto con entro una Croce di legno con manifattura simile al naturale e dalle parti due statue rappresentanti una S. Bernardino da Siena e l'altra S. Lorenzo, le quali sono portate sopra piedistalli di legno intagliati e dorati con entro la rispettiva reliquia¹².

Dunque un allestimento molto scenografico, con il *Crocifisso* che probabilmente veniva mostrato solamente in determinate circostanze. Il dipinto che lo "copriva" mi è sconosciuto e non può essere quello dell'ambito di Santi di Tito, che successivamente passò nel vicino oratorio di San Rocco¹³.

¹² ADP_t, *Inventari* 80, 198, 199, 200.

¹³ Il dipinto è stato rubato. Nell'inventario viene sottolineata la presenza di San Lorenzo, che tuttavia non appariva nel quadro titesco. Sul dipinto si veda *La pittura in Italia: il Seicento*, a cura di Mina Gregori ed Erich Schleier, Milano 1988, II, p. 807; *Il Museo Civico di Prato: le collezioni d'arte*, a cura di Maria Pia Mannini, Firenze 1990, p. 128; CERRETELLI 2003, pp. 285-286.

Oggi il *Crocifisso* non si mostra nel suo aspetto originario e necessiterebbe di un urgente restauro che provvedesse, tra le altre cose, a liberarlo dalle spurie policromie. Oltre ad esser stata totalmente ridipinta, la scultura mostra alcune fratture e perdite, come si può ben vedere osservando le dita delle mani e dei piedi, nonché le ciocche di capelli. Il legno non si è salvato dall'attacco di insetti xilofagi e si possono notare piccoli forellini cosparsi ormai su tutta la superficie. Il perizoma, che veniva realizzato con una stoffa imbevuta di gesso e colla animale per poi esser modellato e tinto con azzurrite, è originale ma anch'esso si trova in cattivo stato di conservazione e presenta alcuni strappi e lacerazioni. La croce e la corona di spine sono di epoca successiva, mentre è assente l'aureola lignea che doveva esser bloccata con un perno sulla nuca del Cristo. Il *Crocifisso* è composto da tre blocchi lignei, poiché le due braccia sono state scolpite a parte e quindi inserite nel blocco principale, applicate con appositi perni che ne consentono il movimento. Questa soluzione per-



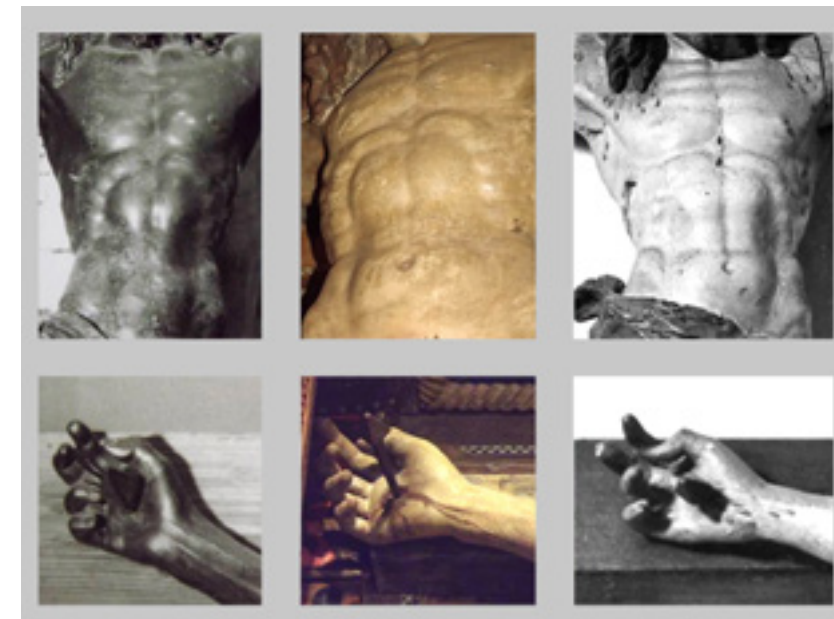
metteva di utilizzare la scultura sia come Cristo crocifisso, sia come Cristo deposto, che veniva venerato durante la Settimana Santa.

Il modello da cui dipende la nostra opera è il *Crocifisso* di Benedetto da Maiano conservato nel Duomo di Firenze: l'inclinazione della testa, la capigliatura, le mani dalle dita contratte verso l'interno, la descrizione anatomica, tutto sembra corrispondere, solo le differenze la tipologia, poiché il *Crocifisso* di Benedetto non può "trasformarsi" in Cristo deposto. Tuttavia si può avvertire chiaramente un certo distacco qualitativo, in parte dovuto all'aspetto odierno del *Crocifisso* di Fossato, ma un accurato restauro renderebbe senz'altro merito agli scultori che lo intagliarono. I Del Tasso infatti, per quel poco che conosciamo della loro produzione, si sono sempre dimostrati artisti di alto livello e il *San Sebastiano* di Sant'Amrogio a Firenze, che sembra condividere con la scultura fossatese certe soluzioni nel modellato, ne è testimonianza. Ad ogni modo, considerate anche le informazioni che sono giunte fino a noi sull'operato di Chimenti e Leonardo Del Tasso, sembra più pertinente ritenere la nostra scultura un lavoro di Leonardo, più volte impegnato nella sua carriera, a differenza del padre, nell'intaglio e nella scultura di figure a tutto tondo¹⁴; d'altronde lo stesso Vasari lo faceva allievo di Andrea Sansovino.

Sulla scia della nuova aggiunta al *corpus* deltassiano e delle considerazio-

Benedetto da Maiano, Confronto fra i volti dei *Crocifissi* di Santa Maria del Fiore, della chiesa della Madonna Bianca di Ancarano, e di Santa Lucia de' Magnoli

Benedetto da Maiano, Confronto di alcuni particolari fra i *Crocifissi* di Santa Maria del Fiore, di Ancarano e di Santa Lucia de' Magnoli



ni sul rapporto di Leonardo con Benedetto da Maiano, si aprono adesso nuovi scenari. Nella chiesa di Santa Lucia de' Magnoli a Firenze è conservato un *Crocifisso* appartenuto alla Compagnia dei Bianchi, già avvicinato all'ambito di Baccio da Montelupo¹⁵; si tratta in realtà di un'opera di Benedetto da Maiano, come possono confermarlo i confronti con i crocifissi di Santa Maria del Fiore e Ancarano¹⁶, tanto che il volto, le mani, la identica descrizione anatomica, non lasciano spazio a dubbi o ripensamenti. E' un modello dalle braccia mobili e quindi si tratta del primo *Crocifisso* da deposizione che conosciamo di Benedetto. Tuttavia l'anatomia delle gambe non è indagata con la stessa perizia che pervade gli altri crocifissi dello scultore, bensì sembra sposarsi con gli stilemi deltassiani. Benedetto lasciò alla sua morte – come indica l'inventario – svariati crocifissi, non sappiamo se finiti o incompleti¹⁷; considerando che Leonardo ne ereditò la bottega, non è escluso che proprio lui abbia condotto a termine il *Crocifisso* di Santa Lucia, che quindi andrebbe inserito negli ultimissimi anni del Quattrocento.

¹⁴ Non convince l'accostamento a Leonardo Del Tasso del discusso Crocifisso Gallino attribuito a Michelangelo: S. Rudolph, Il vero padre del Crocifisso, in "L'Ambasciata Teatrale", Luglio 2009, 2. Sul Crocifisso vedi: Proposta per Michelangelo giovane. Un Crocifisso in legno di tiglio, catalogo della mostra (Firenze, Museo Horne, 8 maggio – 4 settembre 2004), a cura di Giancarlo Gentilini, Torino 2004; F. CAGLIOTI, *Il "Crocifisso" ligneo di Donatello per i Servi di Padova*, in "Prospettiva", 130/131, 2008, p. 101 nota 107.

¹⁵ E. e W. PAATZ, *Die Kirchen von Florenz*, Francoforte 1940-1954, II, p. 609; S. Lucia de' Magnoli, Firenze 1978; R. GATTESCHI, *Baccio da Montelupo, scultore e architetto del Cinquecento*, Firenze 1993, pp. 59 e 66; D. SAVELLI, *Santa Lucia de' Magnoli a Firenze, la Chiesa, la Cappella di Loreto*, Firenze 2012, p. 45.

¹⁶ L. PISANI, *Francesco di Simone Ferrucci: itinerari di uno scultore fiorentino fra Toscana, Romagna e Montefeltro*, Firenze 2007, p. 54; A. DELPRIORI, *Per Firenze in Valle Oblita: due Crocifissi di Benedetto da Maiano*, in "Prospettiva", 141/142, 2011 (2012), pp. 145-152.

¹⁷ BARONI 1875, doc. XXIV, p. LXXIV.

2013 Prato-Verdi 1813

Ovvero: Cosa c'entra Verdi con Prato

di Goffredo Gori

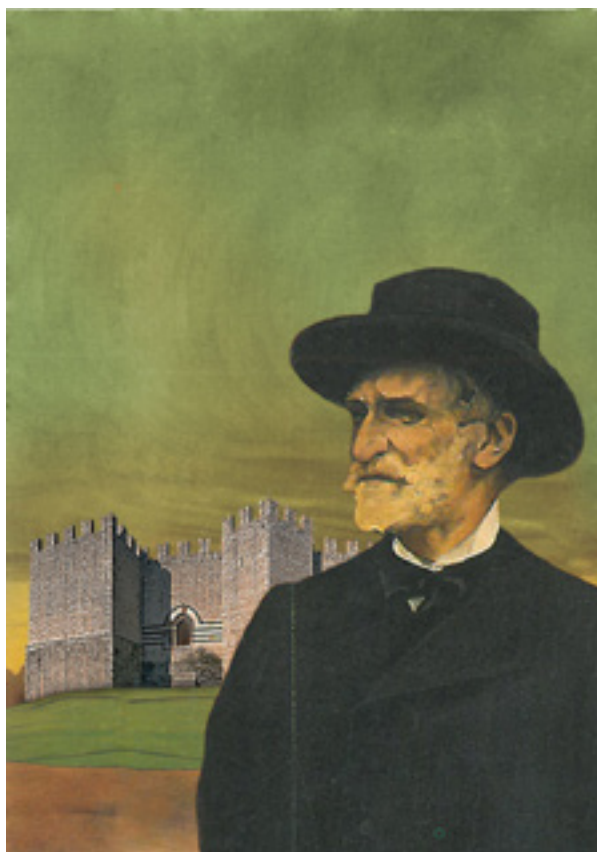
Tre voci di Prato (anzi quattro) per Giuseppe Verdi

2013. L'anno dei giganti. Wagner e Verdi. Che verosimilmente nel numero astrologico – se pure non palindromo – di quel tredici e quel due, sta a significare: due volte cento anni da quel 1813, quando in luoghi diversi vennero al mondo due “giganti” della musica. La doppia V di Richard strizza l'occhio ad una presumibile superiorità del tedesco rispetto a “Peppino” l'emiliano, incorniciato nell'iconografia corriva e logora di contadino scontroso e orso peloso, di persona che non scrisse saggi sull'estetica del teatro e della musica, come invece magistralmente seppe fare il suo rivale d'Oltralpe. (Che indugiò letterariamente e forse anche troppo sull'antisemitismo, comodo tappeto alla futura ideologia nazista). La doppia V, il nostro di Le Roncole-Busseto se la conquistò dal popolo che fece di lui l'icona del Risorgimento e dell'Unità d'Italia: *Viva V.E.R.D.I.* Certo è che Wagner, quando ci abbaglia con il suono degli dei e ci suggestiona dentro miti e trascendenze, induce a soggezione assai più di un Verdi coi suoi gobbi, traviate e trovatori. La matassa dell'esegesi verdiana è però solo in apparenza meno complessa di quella wagneriana (si ricordi come Stravinskij salvasse il Verdi “giovane” e rottamasse la maturità di *Otello* e *Falstaff*). Si può dire che l'atteggiamento critico e quello della critica dotta intorno a Verdi è in continua rivisitazione: il teatro di Verdi resta popolare perché racconta degli uomini più che gli dei, degli ideali più che delle idee; è quello del “*Va pensiero!*”. Corale. È quello di “*L'uomo son io che ride...*”, rabbia d'un gobbo buffone: il pessimismo verdiano di Rigoletto in un monologo di sapore quasi shakespeariano. È quello del disincanto amaro e senile di Falstaff: “*Tutto nel mondo è burla*”. E ora il mondo celebra Verdi. (E Wagner). Prato ebbe una tradizione lirica, costruita sulla passione di un popolo di ascoltatori da cui nacquero però anche esecutori, ovvero artisti



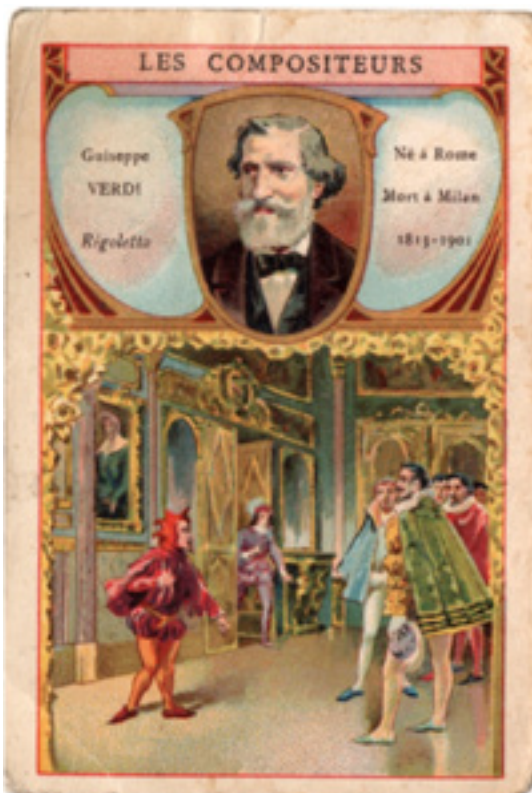
Verdi e Wagner: due figurine Liebig, anno 1893 (collezione Goffredo Gori)

Verdi (sagomato), incisione, 1893



Manifesto celebrazioni Prato-Verdi 1813/2013

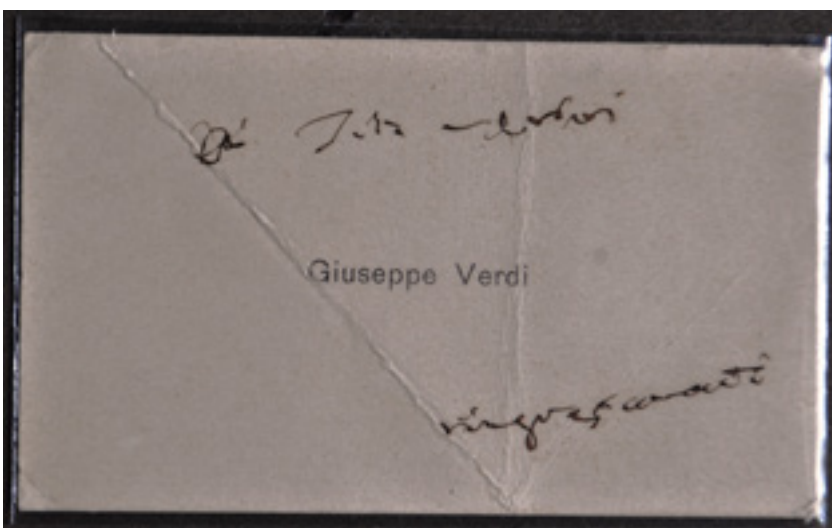
che qualcosa seminarono nel firmamento lirico. Oggi, a Prato città del tessile senza più teatro d'opera, si è tentato di soffiare sulla brace spenta di quella passione popolare per l'opera lirica. Con la "Camerata strumentale città di Prato", fiore all'occhiello della città, negli anni è uscita la trilogia Mozart-Da Ponte; e il Comune nell'arco di tre anni, dentro il Castello di Federico II, ha tentato l'avventura lirica con energie locali, puntando su segni identitari. Nel 2010, una *Tosca* metteva in scena la colonna spezzata del Museo Pecci; una *Bohème* nel 2011 ricostruiva in cartapesta la ciminiera del "Campolmi-1896", anno di nascita dell'opera di Puccini. Nel 2012, *Turandot* metteva insieme sul palcoscenico artisti cinesi e pratesi. Tre



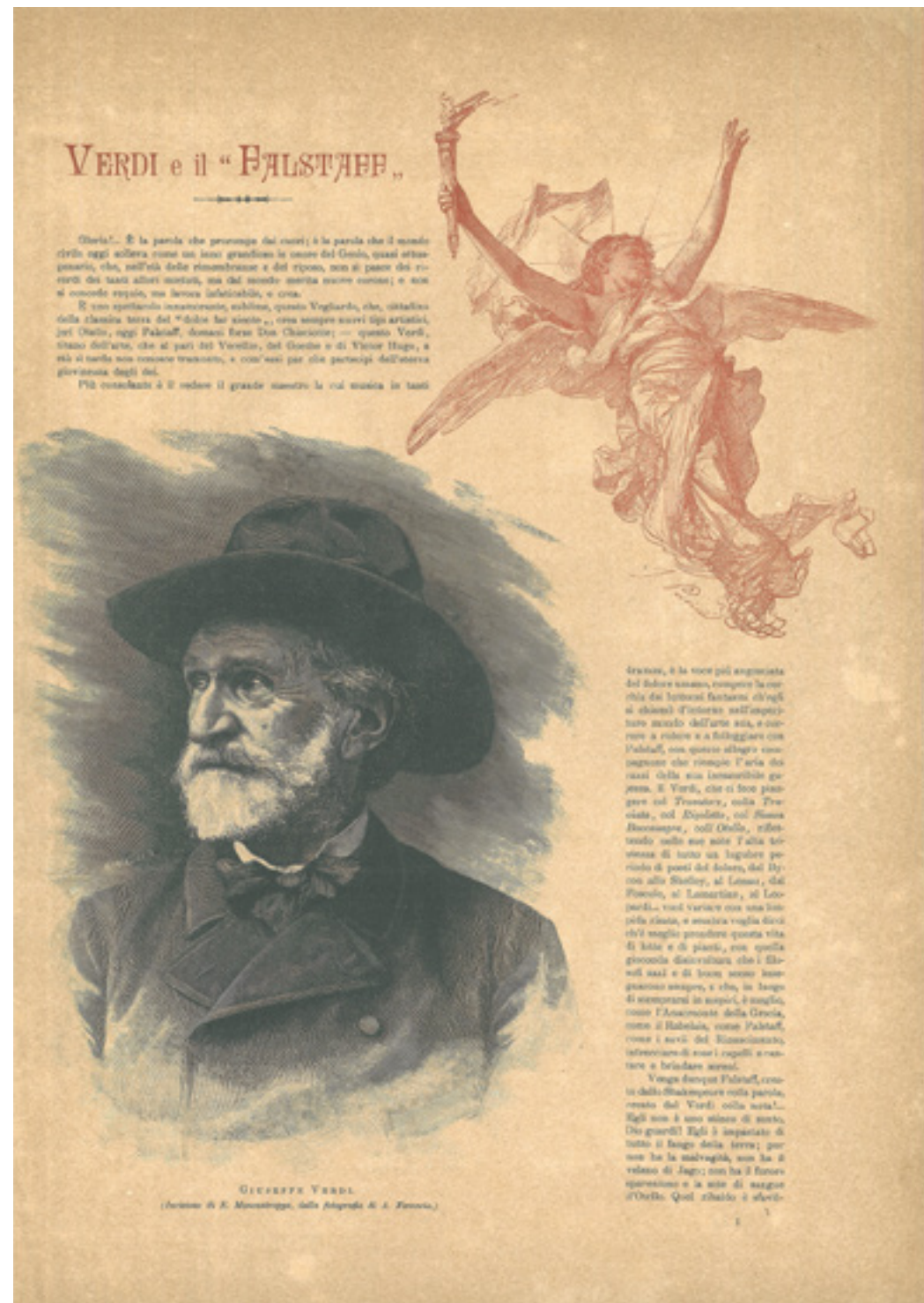
volte Puccini: tre volte tanto pubblico. E nell'anno di Verdi (e di Wagner), ci si prova con un progetto dal titolo ammiccante e allusivo: "Prato-Verdi". Inauguratosi con la *Messa da Requiem* in San Francesco, il percorso celebrativo punta su un probabile *Rigoletto* estivo, e su una mostra iconografica verdiana al Ridotto del Metastasio a fine anno. L'anno verdiano ci fa sbocciare l'idea d'una possibile indagine sulle tracce nostrane alla ricerca di "parentele" verdiane. Come a chiedersi (con umile spirito più di curiosità che di storicità, lungi dalla

presuntuosità campanilistica) cosa c'entri Verdi con Prato. E allora, sul progetto "Prato-Verdi /1813-2013" sembra illuminarsi la sorpresa di un reticolo di segrete attinenze. Si potrebbe partire da quel *Trovatore* dell'ot-

A destra, Verdi: una pagina da *Illustrazione Italiana*, incisione, 1893. A sinistra, figurina Rigoletto in francese: curiosi errori... (Collez. Goffredo Gori)



Biglietto da visita di Giuseppe Verdi: "Ringraziando Tito Ricordi" (collezione Goffredo Gori: in mostra al Ridotto del Metastasio a dicembre 2013)





Trovatore del 1964
al Metastasio: il
maestro Luciano
Bettarini a proscenio
per i saluti

A sinistra, figurina
francese d'epoca:
la marcia trionfale
di *Aida* (collez.
Goffredo Gori)

tobre del 1964 che restituì ai pratesi il teatro dopo restauri durati otto anni. Quella sera la bacchetta del direttore era in mano al maestro pratese Luciano Bettarini.

**Emilia Goggi Marcovaldi / "Stride la vampa"
(oppure... strilla?!)**

"E volendo pur fare il Trovatore, c'è un'altra parte, quella della Zingara. Nè si dica, è una parte secondaria: no davvero, è prima, primissima, più bella, più drammatica, più originale dell'altra. Se io fossi primadonna (il bell'affare!) farei sempre nel Trovatore la parte della Zingara". Parole di Giuseppe Verdi. Per dire quanto l'autore di quel titolo che andò in scena il 19 gennaio del 1853 al Teatro Apollo di Roma, desse valore alla parte di Azucena, la zingara, categoria vocale mezzosoprano; si può immaginare anche che l'onore del titolo avrebbe potuto possederlo proprio lei, la madre di Manrico protagonista: "La Gitana". In fondo è lei che suggella l'opera con il fulmineo finale: "Sei vendicata, oh madre!". È Azucena che dà buio e luce di fiamma a questa opera notturna, piena di fosche larve allucinate da ricordi e lutti dello stesso Verdi: le morti recenti del padre Carlo e della madre Luigia,



Emilia Goggi
Marcovaldi

sepolti nel cimiterino di Vidalengo, vicino a Sant'Agata, rifugio creativo di Verdi. Luigia Uttini appare come ombra in tutta la corrispondenza epistolare e nella biografia verdiana: è come la voce antica e lontana del mondo degli zingari. Azucena può essere immaginata come proiezione freudiana della madre di Giuseppe Verdi: tra i tanti padri dell'intera poetica e vicenda teatrale di Verdi, Azucena è l'unico personaggio madre ed è anche il primo vero ruolo per voce protagonista di mezzosoprano; che qui si contende il primato con l'altra donna, Leonora. La prima Azucena, in quel 19 gennaio del 1853 a Roma, fu Emilia Goggi Marcovaldi nata a Prato il 10 ottobre del 1817: aveva trentasei anni. Non piacque molto a Verdi. Non era vecchia; anche se viene proposta a Verdi (dall'amico Cesarino De Sanctis) con questo curriculum: "...Mi dicono che la Goggi sia una vecchia artista, voi la ringiovanirete con la magia della vostra musica...". Vecchia d'età non era. Leonora soprano, era Rosina Penco che aveva trent'anni. Forse l'aggettivo



Cartolina di L. Crosio:
Manrico e Azucena,
"Stride la vampa"
(collez. Goffredo
Gori)

riservato alla Goggi allude più maliziosamente alla sfera dell'arte, dello stile, del modo di cantare. E forse anche dello stare in scena e dentro il personaggio. Azucena, al tempo di Verdi (e secondo Verdi) non doveva apparire sulla scena e nella voce come una vecchia cupa megera dedita solo a stregoneria; la partitura è ricca di sfumature, dall'invettiva alla nenia danzante su un tempo d'adagio: "D'una zingara è costumel mover senza disegno / il passo vagabondo ...". La Goggi (che al Metastasio di Prato aveva già cantato nel 1848- *Lucrezia Borgia* e nel 1852- *La Favorita* di Donizetti) non rispose alle aspettative del Verdi di quell'epoca, quella di *Rigoletto* e di *Traviata*, in tempo di storie di personaggi emarginati e mai visti, attraverso i quali l'uomo di teatro stava tagliando i nodi del belcantismo ottocentesco stracciandone i moduli strutturali. E Azucena in quest'opera scura dove "stride la vampa" della pira, del rogo - "parola orrenda", è figura che illumina il futuro. "...La Goggi, alla quale era affidata la parte che Verdi stimava di maggiore importanza, la gitana Azucena, potè considerarsi sì e no passabile". Così il giudizio di Carlo Gatti, autorevole biografo verdiano, sulla prima del *Trovatore*. E la Strepponi, compagna di Verdi: "Credevo la Goggi meno piccola d'idee". Giudizio negativo perché la signora Goggi-Marcovaldi si rifiutò di andare a fare le prove all'albergo dove alloggiavano gli altri artisti. Inoltre, giova ricordare che Verdi non conosceva la Goggi e aveva proposto un altro nome per il ruolo il mezzosoprano: Rita Gabussi-Bassini (con buona pace dei vecchi pratesi cui piaceva credere "la parte scritta apposta per la cantante pratese"). La non perfetta rispondenza alle aspettative del



grande compositore verso la cantante pratese, non toglie nulla all'orgoglio identitario che andiamo raccontando con questa indagine collezionando le affinità Prato-Verdi/ bicentenario 2013 (anche una via a Prato è intitolata alla Emilia Goggi Marcovaldi). Anzi, ci illumina di più su quanto Verdi a quel tempo cercasse una espressività che la Goggi non conteneva nei titoli del suo repertorio prevalentemente rossiniano e donizettiano. Della stessa Rosina Penco, Leonora nel *Trovatore*, Verdi più tardi ebbe a dire che *"cantava come si cantava trent'anni fa, e io vorrei che ella cantasse come si canterà da qui a trenta anni"*.

Cartolina di L. Crosio:
Finale *Trovatore*,
"Sei vendicata oh madre!" (collez.
Goffredo Gori)

Iva Pacetti / Aida: la voce "D'Iva"

L'evoluzione della vocalità che si auspicava Verdi, secondo la sua avanzata visione estetica, forse – diciamo forse – cercò di interpretarla settanta anni dopo Iva Pacetti, soprano nata a Prato che comincia a vent'anni nel 1920 come Aida al Metastasio: la voce "D'Iva", come amavano parafrasare i melomani pratesi del tempo. E "diva" diventerà. Passando anche per Wagner che a Prato non ha mai visto la luce. Salvo una volta ed in forma eccezionale; quando nel gennaio del 1931 al Teatro Metastasio di Prato, proprio Iva Pacetti cantò *La morte di Isotta* in un concerto diretto dal grande maestro Vittorio Gui. Questo brano, il "finale senza fine" della gigantesca creazione romantica *Tristano e Isotta* non può certo definirsi "aria" o "romanza" d'opera. Come lo è invece *"Voi lo sapete, o mamma"* da *Cavalleria rusticana* di

Iva Pacetti: Leonora
in *Trovatore*, rip.ne
Nedo Coppini



Pietro Mascagni, che fu per l'appunto la romanza solare che Iva Pacetti quella medesima sera fece seguire al brano wagneriano, notturno e, sublime quanto indigesto. Questo per dire dell'ecllettismo di questa cantante che con Wagner ebbe straordinaria familiarità: fatto singolare e coraggioso per quel tempo, anche se Wagner si usava cantarlo in italiano. Fu Elsa in *Lohengrin*, Kundry in *Parsifal*, Elisabetta in *Tannhauser*, Brunhilde in *La Walkiria* che interpretò per ben 21 volte, e Isotta in *Tristano* nel 1928 al Teatro Reale de Il Cairo. Qui, la stampa racconta che *"Madame Pacetti non conosceva la partitura e in dieci giorni dovette apprendere il ruolo di Isotta per rimpiazzare un' artista speciale che doveva cantare il ruolo e non potette venire; ella cantò venerdì Aida e sabato Tristano"*. Un aneddoto racconta la curiosa situazione del maestro De Fabritiis che da sotto un letto di scena al primo atto avrebbe suggerito le parole alla Pacetti. E se Wagner era l'eccezione, Verdi era per Iva Pacetti la norma con il record di tredici personaggi in repertorio: Amelia-*Un ballo in Maschera*, Elisabetta-*Don Carlos*, Alice-*Falstaff*, Leonora-*La forza del destino*, Abigaille-*Nabucco*, Desdemona-*Otello*, Maria-*Simon Boccanegra*, Violetta-*La Traviata*, Elvira-*Ernani*, Lady-*Macbeth*, *Messa da Requiem*. *Aida* ovviamente, il ruolo del debutto che per Iva Pacetti è anche il record assoluto delle recite: novantasette. A parte i numeri, di Verdi la cantante pratese seppe soprattutto cogliere la forza distintiva di una estetica rivoluzionaria: l'articolazione espressiva della parola cantata ovvero l'attenzione e l'intenzione (e l'intelligenza) di dare senso al cosiddetto "fraseggio" verdiano; e quindi "inventare il vero" delle grandi figure di Verdi. Cosa non comune in tempi di muscoloso "verismo" canoro,



Iva Pacetti: Aida a 20 anni, rip.ne Nedo Coppini



Iva Pacetti, rip.ne Nedo Coppini

Iva Pacetti: scena da "Simon Boccanegra" 1935 Genova, rip.ne Nedo Coppini



Simon Boccanegra - Foto di scena con Iva Pacetti Roma, Teatro Reale dell'opera, 3 marzo 1934

più che di verità interpretativa. Iva Pacetti anticipava così la riforma della Callas, illuminando meglio la "renaissance" di Verdi. La figlia Magda ci ha raccontato che Iva ricordava con tenerezza la sua città, la laboriosità dei pratesi; e conservava a mente alcune ricette di cucina del tempo, quando si riciclavano i cibi avanzati. C'era una ricetta che aveva un nome poetico: cielo stellato. I "cieli azzurri" sopra il Nilo di *Aida*?

Cartolina postale: Isotta (collez. Goffredo Gori)



Tobia Bertini / "Tobia... tu canti come un cigno!"

A Prato, mai rappresentata nemmeno l'opera più "italiana" di Wagner, che è *Lohengrin*, l'eroe che va in giro sul cigno, per cui fu famoso nel mondo un altro cantante pratese: Tobia Bertini, tenore che il 30 giugno del 1886 per forza di un destino verdiano si trovò a dover seguire la bacchetta di un giovanissimo direttore catapultato fortunatamente sul podio del Teatro Don Pedro Secundo di Rio de Janeiro per una *Aida* che sta per andare in scena accompagnata ancora a sipario chiuso da rumoreggiamenti del pubblico inquieto. Ancora *Aida* e ancora una voce lirica nata a Prato: Tobia Bertini per Radames. E l'improvvisato direttore appena diciannovenne si chiamava Arturo Toscanini. La prima volta di Toscanini, per caso (il pubblico di Rio protestava senza appello il direttore scritturato), per via degli orchestrali che conoscevano quel giovanottino, violoncellista, che durante il viaggio in nave dall'Italia al Sud America aveva ripassato al pianoforte tutte le parti coi cantanti. Lui conosceva *Aida* a menadito. Gli squilli delle trombe introducono "Se quel guerriero io fossi!", recitativo del tenore. Romanza: "Celeste *Aida*". Si bemolle finale: un uragano di applausi. Quel tenore aveva una bella figura, risultava un Radames credibile nei gesti oltreché nella voce, aveva trent'anni, ed era nato a Prato in via del Carmine il 26 ottobre del 1856. L'anno dopo di quell'*Aida* in Sud America, il 1887 fu la stagione della prima di *Otello* di Verdi a La Scala di Milano. E la cronaca curiosamente ci racconta che Arturo Toscanini tornasse in orchestra col suo violoncello (*Otello* aveva sul podio il maestro Franco Faccio); e in quella medesima stagione della Scala, il nostro tenore Tobia Bertini, si alternava in *Aida* con Francesco Tamagno primo *Otello* della storia. La prima volta del pratese Tobia era stata a Pistoia come Alfredo Germont in *Travia-*



Cartolina postale: Lohengrin e il cigno (collez. Goffredo Gori)

Busto marmoreo funebre di Tobia Bertini al cimitero della Chiesanuova (foto Nedo Coppini)



all'indirizzo del protagonista Ernani-Bertini. "Tobia tu canti come un cigno" avrebbe gridato un pistoiese. Siccome i cigni starnazzano, qualcuno la prese come una offesa intenzionale all'indirizzo del nostro tenore: scintilla che accese gli animi a tal punto che tra pistoiesi e pratesi si scatenò una rissa con tanto di feriti. Tra aneddoti e storia vera, è giusto ricordare come Tobia Bertini, orfano di padre, imparasse il mestiere di falegname all'Orfanotrofio Magnolfi impegnandosi nel canto e recandosi a studiare a

ta nel 1879, a ventitre anni. Verdi ancora, come sarà per Iva Pacetti. Verdi anche per *Ernani*, nel 1899, a carriera già intrecciata d'allori, al Metastasio di Prato. Per quell'opera, del 1844 e quinto titolo della giovinezza verdiana, che nella storia del Metastasio ha il record di tempismo per essere approdato – tra le opere di Verdi – a Prato il giorno di Natale del 1845, ovvero poco dopo la prima veneziana del '44. E quella sera – ancora la cronaca racconta – il risorgimentale coro "Si ridesti il leon di Castiglia" infiammò il pubblico. Viva Verdi. Ma sembra che non fosse l'empito patriottico a scatenare la contestazione; bensì proprio una frase

Foto di Toscanini in prova al Metropolitan nel 1953 (archivio Goffredo Gori)





Una locandina di Aida in Sud America (archivio Goffredo Gori)

A destra, Lohengrin in un singolare calendario calendario del 1898 (collez. Goffredo Gori)

Firenze dal maestro pratese Ettore Contrucci. A Firenze il Bertini, da Prato, ci andava a piedi, quando non trovava il passaggio di un provvidenziale barrocciaio. Tobia, ormai diventato famoso, volle mostrare riconoscenza al barrocciaio di un tempo che nel frattempo era stato costretto a dar via il quadrupede: gli ricoprò il cavallo. Storia vera, segno di un prodigialità che forse privò Bertini di una vecchiaia agiata. Ma lo soccorre ancora una volta Giuseppe Verdi e quella “Casa di riposo per artisti lirici” di Milano che il maestro aveva voluto far costruire, definendola “la mia più bella opera”. Tobia Bertini preferì vivere i suoi ultimi anni a Milano nella “Casa di Verdi”, anche se è sepolto nel cimitero pratese della Chiesa-nuova e un marmoreo busto con un bottone sganciato sembra simboleggiare la “scapigliatura” di un cantante forse precursore del grande Caruso (come lui, anche Bertini amava disegnare). Che seppe



Tobia Bertini, Lohengrin (archivio Soc. Guido Monaco)





Tobia Bertini
Radames in Aida
(Archivio Guido
Monaco).
A sinistra, Aida,
cartolina postale:
Lohengrin, Elsa e
il Cigno (collez.
Goffredo Gori)

essere Radames e il Duca di Mantova, Tannhauser e “il più lirico Lohengrin italiano”. Ma che fosse interprete verdiano, orfani come siamo di possibilità d’ascolto, lo possiamo solo dedurre dalle cronache del tempo. Ci basta sapere che “di Tobia Bertini si applaudevano anche i recitativi” per dedurre che la famosa “parola scenica” di Verdi e il proverbiale fraseggio fossero al centro della virtù canora dell’artista pratese. Il cigno wagneriano dette comunque al nostro tenore ali per volare lontano: la sua prima volta per *Lohengrin* fu all’Apollo di Roma nella stagione 1884-1885: una sola prova d’orchestra in sostituzione del già famoso Roberto Stagno. Più tardi avrà una riconoscenza anche della Regina Margherita presente al Teatro Pagliano (oggi Teatro Verdi) di Firenze. Se si gira per le stanze della “Guido Monaco” o della “Corale Verdi” le tracce di quell’eroe wagneriano associato al cigno bianco – approdato la prima volta in Italia nel 1871 a Bologna – le troviamo diffusamente appese alle pareti. Ma non manca Bertini-Radames.



**Lando Bartolini / “Un trono vicino al sol...”
(ma non vicino a Prato)**

Aida di Verdi s’addice alle voci di Prato: quella di Tobia Bertini e di Iva Pacetti, cantanti di un tempo addietro. Ma anche a quella di Lando Bartolini tenore nostro contemporaneo. Bartolini ha frequentato tutti i teatri del mondo; e se Pacetti, Goggi-Marcovaldi e Bertini a Prato ci hanno cantato, il nostro contemporaneo Bartolini non è mai stato invitato a cantare un’opera nella sua città. (“O tempora, o mores”). Con puntigliosità tutta toscana ama sempre precisare

Lando Bartolini:
Radames, Staatsoper
Munchen





Lando Bartolini
nel 1994 con
Jonh Volpe direttore
artistico del
Metropolitan di N.Y.
A sinistra, Lando
Bartolini, Don Carlos



ai giornalisti “sono di Prato, non di Firenze”. *Aida* l’ha cantata più di 300 volte; la prima volta fu a Monterey in Messico nel 1979 quando il tenore pratese fu proposto nel cast addirittura da Placido Domingo. La prima volta dell’*Aida* all’Arena di Verona fu nell’83. “*Il babbo mi disse: quando vai all’Arena di Verona bada*

di cantare forte e chiaro...”. E Bartolini, tenore dallo squillo sicuro combinato all’articolazione limpida e espressiva della parola, “forte e chiaro” ha sempre cantato. “*Avevo fatto una lista delle Aide: sono arrivato a 300 volte Radames, poi ho smesso di contare*”. E se col *Trovatore* di Verdi, Prato ha in comune la prima interprete Azucena-Goggi Marcovaldi del 1853, nel reticolo di corrispondenze locali c’è da farci stare anche Lando Bartolini come Manrico de “*la pira- do di petto*” per le oltre 200 recite firmate in tutti i teatri, dalla Corsica alla Siberia. (A proposito di città e teatri del mondo c’è da ricordare il pucciniano Calaf- *Turandot* nella Città Proibita di Pechino nel 1998). Anche la storia personale di Bartolini come quella di Iva Pacetti e di Tobia Bertini ha tratti da libretto d’opera. Lando Bartolini si sposa: 1966- viaggio di nozze in America dove c’è uno zio pastore evangelico;



Lando Bartolini,
Manrico in
Trovatore



Lando Bartolini,
Radames
(dedica autog.)

Lando non è andato negli Stati Uniti per cantare, ma il caso gli propone in una festa di far sentire "Firenze sogna": qualcuno gli suggerisce di studiare in America; Filadelfia –Borsa di studio e Premio Mario Lanza: si mantiene facendo quello che faceva a Casale di Prato: lavora ai telai (che decise a vendere per pagare il viaggio di nozze). Prima che tenore, è tessitore a Filadelfia (Deanna, la moglie, cuce tasche a pantaloni). Ha un fratello, Lino, che canta canzoni e va anche a San Remo come Rocco Montana: muore tragicamente mentre Lando è negli States. Bartolini nel 1977 al



Viva Verdi!
(collez.
Goffredo Gori)

New York City Opera è il Duca di Mantova e Alfredo Germont. Già al tempo dell'Accademia di Filadelfia aveva pronto il raro *Simon Boccanegra*; ma lo canterà solo nel 1989 con 17 recite a Bonn. *I due Foscari* a New York e *Giovanna D'Arco* a Montpellier nel 1980. *Ernani* del giovane Verdi è un altro cavallo di battaglia di Lando Bartolini (come lo fu per Tobia Bertini): 1980 a La Scala con regia di Luca Ronconi. Bartolini, seguendo la buona regola antica, ha sempre calcolato bene i tempi dei suoi debutti in ruoli nuovi. Così è stato per *Don Carlos*, e soprattutto per *Otello*, la meta di arrivo per le grandi voci. L' "Esultate" del moro veneziano e verdiano, timbro d'acciaio brunito del tenore Bartolini, è arrivato nel 1996 in Egitto con la regia di Giancarlo Del Monaco. Dal "trono vicino al sol" di Radames, fino al gelo della Siberia. Diciassette titoli verdiani nella carriera di Lando Bartolini. Come Iva Pacetti, Tobia Bertini e Emilia Goggi Marcovaldi, cantanti di ieri, furono a loro modo testimoni del loro tempo, del modo di intendere il teatro (e l'opera di Verdi), così Bartolini è attore sul palcoscenico del teatro di oggi, dove la parte visiva è troppo spesso una prevaricazione indotta dall'ignoranza oltraggiosa di certi registi che ci impongono *La Forza del destino* e Don Alvaro in fin di vita con la flebo nel braccio. E il finale: sull'arpeggio celeste dell'anima di Leonora che ascende verso il Cielo, il regista di turno chiede al tenore Don Alvaro in saio, di prendere per il collo un angelo pennuto (che non è il cigno di *Lohengrin*...) e scaricargli addosso una bestemmia ("O tempora, o mores"). Anche questo, tra le pagine di storia di Lando Bartolini, tenore verdiano, che si meraviglia di come "la gente accetti certe cose: Verdi si rigira nella tomba!". Viva sempre Verdi.

Il complesso di Sant'Anna Iconografia e conservazione delle opere presenti

di Barbara Cianelli

Dei vari cambiamenti che hanno interessato il complesso conventuale di Sant'Anna in Giolica molte informazioni se ne possono trarre dalle opere presenti nella chiesa annessa. A partire dalla fondazione della struttura, avvenuta nel 1269 ad opera di padre Brunetto de' Rossi, l'edificio è stato in più occasioni un lazzaretto¹, rifugio di Ramon Cadorna e del Cardinale Giovanni de' Medici durante il Sacco di Prato, oggetto delle soppressioni napoleoniche², fino a diventare proprietà della famiglia Mazzoni nel 1824³.

La Sant'Anna Metterza di Giovanni Stradano

L'opera, collocata nell'Altare Maggiore della Chiesa di Sant'Anna, è un olio su tavola del periodo maturo del pittore fiammingo Jan Van der Straet⁴

Barbara Cianelli specializzata in Conservazione dei Beni Storico Artistici presso l'Università di Firenze. È ricercatrice presso ANSRI (Archivio Nazionale Storia dei Restauratori Italiani) di Bergamo. Svolge attività di ricerca sulle tarsie lignee.

¹ Le fonti ci dicono che il complesso fu adibito a lazzaretto durante la peste del 1527-30 e successivamente nel 163-31. Inoltre durante la Grande Morte Nera nel 1348 il complesso passò dall'Ordine dei Girolamini, per poi tornare nuovamente agli Agostiniani nel 1435.

² Rispettivamente nel 1782 e nel 1808.

³ Giovan Battista Mazzoni acquistò il complesso di Sant'Anna nel 1824. Nato a Prato il

⁴ febbraio 1789, entrò in seminario nel 1801, iscrittosi poi alla Scuola Normale di Pisa si recò a Parigi nel 1815, su concessione del Granduca Ferdinando III che gli accordò 8 scudi mensili per due anni per seguire il corso accademico di scienze naturali. Fu il primo a portare a Prato le macchine per la tessitura del lino e del cotone ideandone una lui stesso che impiantò nei locali di Sant'Anna. Fu Gonfalone di Prato e nel 1850 inviò alcune sue macchine ad un'esposizione del Granducato dal quale ottenne la medaglia di prima classe al merito industriale. Morì a Prato il 7 novembre 1867. Notizie tratte dall'Archivio privato Cecconi.

⁴ Jan Van der Straet (Bruges 1523 – Firenze 1584), è un pittore formatosi presso la sua

italianizzato Giovanni Stradano. La composizione rappresenta il gruppo sacro di Sant'Anna Metterza in trono con ai lati i Sant'Agostino e San Nicola da Tolentino, San Filippo Benizi e Angeli.

Ai piedi della santa si trovano la Madonna con il Bambino.

Con molta probabilità la pala fu commissionata allo Stradano dai frati del convento.

In conformità con i dettami tridentini, il pittore ha realizzato una composizione sacra sobria ed austera al tempo stesso. I personaggi rispondono ad una simmetria molto precisa e il riferimento più diretto è alla "Trinità" masacesca, realizzata un secolo prima che lo Stradano deve aver visto durante il suo soggiorno fiorentino al servizio della famiglia Medici.

I santi presenti nell'opera sono espliciti riferimenti iconologici e iconografici voluti dai frati Lecchetani di Sant'Anna in Giolica.

Sant'Agostino

Sant'Agostino è rappresentato secondo l'iconografia tradizionale, come un personaggio con abiti vescovili, chiaro riferimento alla carica ricoperta in Ippona: Il Santo indossa la "cuculla" di colore nero, paramento tipico dell'abbigliamento dei frati Agostiniani.

Agostino ha anche un diretto rapporto con la figura sottostante di Maria Vergine, essendo uno dei Padri della Chiesa. Questo rapporto dualistico in epoca tridentina conferiva all'iconografia del santo un significato ancora più trascendentale. Il Concilio tridentino infatti aveva apportato serie e nette riforme in ambito teologico e iconografico e i dettami furono molto sentiti anche in realtà modestamente piccole come quella di Giolica.

Con molta probabilità i Lecchetani hanno voluto che fosse raffigurato Sant'Agostino come rappresentante del loro convento in un'ottica dualistica che lo ha visto ricoprire la carica vescovile ma al contempo esempio di umiltà e ascetismo⁵.

città natale e in seguito ad Anversa nella bottega di Pietre Aertsen. Dopo un soggiorno parigino il pittore si stabilì in Italia, soggiornando prima a Venezia (dove acquisì le nozioni del cromatismo dei pittori veneti di primo XVI), poi a Firenze. Tra le sue prime opere vi è la decorazione a fresco di alcune stanze di Palazzo Pandolfini a Firenze. Ha collaborato con Giorgio Vasari nella realizzazione dei cartoni per l'arazzeria medicea ("*Storie di Davide*", "*Vita dell'Uomo*", "*Fatti di donne romane*", "*Storie di Ester*"), e per gli affreschi di Palazzo Vecchio dal 1557 (soffitti dello scrittoio di Minerva e parte della volta del Tesoretto). Sempre per la famiglia medicea ha decorato alcune stanze degli appartamenti di Eleonora di Toledo nel 1561-62, mentre dal 1563 fino al 1565 fu impegnato nella decorazione del Salone dei Cinquecento.

Nel 1550 è attestato il suo primo soggiorno a Roma dove ebbe modo di studiare le grottesche e altre opere antiche. L'opera presente in Sant'Anna appartiene al suo periodo maturo. Non ci sono documenti a riguardo ma la tavola è firmata dal pittore 1592.

⁵ Agostino fu infatti il fondatore spirituale dell'Ordine agostiniano. Le sue origini quindi sono riconducibili a una vita umile ed eremitica.

Cortile interno del convento con le arcate del chiostro tamponate nel XVIII secolo



San Nicola da Tolentino

L'altro Santo rappresentato nella tavola è San Nicola da Tolentino anche se la sua iconografia è nettamente diversa da quella dell'omonimo santo rappresentato nel loggiato esterno del convento. Il motivo può essere ricercato nelle diverse datazioni delle due opere: la pala dello Stradano è come già citato del 1592 mentre l'affresco è databile al primo quarto del XV secolo. Nella pittura murale Nicola è raffigurato come un uomo virtuoso e imberbe, mentre quello realizzato in epoca posteriore dallo Stradano è barbuto, scarno in volto, con un abbigliamento molto semplice composto da una tunica nera, cuculla e scapolare, in mani tiene un giglio simbolo di illibatezza, il crocifisso e il Libro della Regola⁶.

La figura fu modificata in San Filippo Benizi⁷ nel 1783 quando il convento passò all'Ordine dei Serviti⁸.

Notizie sul restauro dell'opera dello Stradano

Un'opera d'arte è sempre una fonte inesauribile di notizie, le stratificazioni e i pentimenti presenti su di essa sono delle tracce uniche che rendono ogni opera un insieme di storia.

La tavola della Metterza, secondo i dettami suggeriti da Cennino Cennini⁹, è composta da sei tavole di legno di pioppo (tipo di legno tra i più pregiati). La preparazione della tavola è stata eseguita con gesso e colla animale. Per la realizzazione delle figure lo Stradano non si è servito del disegno riportato dal cartone, dello spolvero o dell'incisione. Le indagini diagnostiche infatti hanno rivelato che il disegno è stato realizzato direttamente a pennello¹⁰.

Al momento del restauro l'opera si presentava coperta ad uno strato di polvere e nerofumo, era inoltre presente materiale caustico e cera.

Nella parte bassa parte della pellicola pittorica un incendio passato ne aveva alterato irreparabilmente la lettura.

L'esame a luce radente ha permesso ai restauratori e ai conservatori di ap-

⁶ Il Libro della Regola è il simbolo dell'osservanza del Santo alle regole monastiche che il suo Ordine gli imponeva. In tal senso San Nicola era considerato l'emblema di rettitudine e castità per i suoi confratelli.

⁷ San Filippo Benizi era infatti il Quinto Generale dell'Ordine dei Servi di Maria. Le riflettografie preventive al restauro del 2000 hanno confermato che l'esecuzione del santo era posteriore rispetto al resto del complesso iconografico.

⁸ Cesare Guasti, "Sant'Anna", in "Calendario Pratese del 1846", Prato, 1845, p. 117.

⁹ Cennino Cennini nel 1400 ha scritto un testo dal titolo "Il libro dell'Arte", nel quale si possono trovare tutte le tecniche artistiche, i materiali utilizzati e i metodi conservativi utilizzati fino al XV secolo dalle botteghe artigiane fiorentine. Ad oggi è ancora uno dei testi più consultati per la composizione dei colori e per le tecniche artistiche.

¹⁰ Le opere dell'artista risentono delle sue origini fiamminghe, l'uso del colore ad olio gli è servito per dare volume e cromatismo alle figure anche se nella tavola di Sant'Anna non sono stati utilizzati molti colori, il pittore si è servito di una gamma cromatica limitata anche se sapientemente dosata.

prendere che la testa della Madonna era stata "raddrizzata" posteriormente rispetto alla data di realizzazione del gruppo dei santi. La modifica ha interessato anche l'aureola. Altri pentimenti erano riscontrabili anche sul Bambino, nel piede destro di Sant'Anna (che nella versione definitiva appariva coperto dal manto della veste).

L'opera è stata restituita alla Chiesa di Sant'Anna tenendo conto delle varie stratificazioni storiche che l'hanno interessata. Gli interventi di restauro hanno riportato alla luce il "sole" e la cinta di San Nicola da Tolentino.

I colori ad olio, che per loro natura si scuriscono con l'andare del tempo, sono stati ripuliti e riportati alla loro lucentezza (propria della loro provenienza fiamminga e riscontrabile in molte opere dei secoli XVI e XVII primi fra tutti i veneziani di metà XVI, caratterizzati da un inconfondibile cromatismo).

La pittura murale dell'Altare Maggiore

"Annunciazione"

La scena dell'Annunciazione è stata affrescata sulla parete sopra l'Altare Maggiore. La scena è divisa da una finestra aperta in epoca settecentesca.

La Vergine è raffigurata con una veste di colore rosso cinta sotto il seno da una fascia color avorio. E' ritratta all'interno di un ambiente privato, inginocchiata su un inginocchiatolo ligneo rappresentato in prospettiva rovesciata.

L'ambiente alle spalle della Vergine è introdotto da un baldacchino¹¹ i cui drappi fanno intravedere sullo sfondo una stanza semplice. La scena è molto intima. Dall'analisi stilistica emerge un'assonanza con la pala sottostante¹².

I riferimenti nordici sono riscontrabili nel volto della Madonna e nella postura ieratica dell'angelo. Gli elementi architettonici sono ripresi dallo studio delle strutture brunelleschiane e dalle opere masacesche.

La Cappella di destra dedicata a San Vincenzo Martire

Nella lapide posta nella parte inferiore dell'Altare si legge che questo fu edificato a partire dal 1701 da Padre Baccelliere Luca Bocciardi.

[BAC. F LUCAS BOCCIARDI EISDEM DICAVIT/ANNO D (OMI) NI MDCCI]¹³.

¹¹ I particolari dell'ambientazione dove è rappresentata la Madonna rimandano ad altre opere dello Stradano il che è un'ulteriore conferma dell'attribuzione della scena allo Stradano e aiuti.

¹² Claudio Cerretelli, "Prato e la sua provincia".

¹³ Iscrizione della lapide in pietra serena posta al di sotto dell'altare.

La pittura che decora l'altare raffigura san Vincenzo Martire (Patrono della Cappella), la Beata Cristiana e la Trinità¹⁴. L'opera è data collocare cronologicamente al primo quarto del XVIII secolo, eseguita con molta probabilità da un artista fiorentino (forse Pietro di Santi Bambocci).

Gli studiosi si sono dibattuti circa l'identificazione del santo da alcuni identificato con San Leonardo¹⁵. Il personaggio raffigurato nella Pala tiene in mano una palmetta (simbolo del martirio subito), e questo elemento fa dedurre che il santo possa essere San Vincenzo Martire (come citato anche nella lapide sottostante)¹⁶, mentre l'altro non è stato un martire. In agiografia e di conseguenza nell'iconografia sacra, la palma è attribuita solamente ai santi che sono stati oggetto di martirio.

L'opera fu restaurata nel 1983, le operazioni di restauro interessarono principalmente i colori che furono ripuliti dal nerofumo delle candele e dai sedimenti di sporco e cera. La pittura¹⁷ con molta probabilità fu eseguita in concomitanza con l'edificazione dell'Altare nel 1701/02.

La Cappella sinistra dedicata ai Santi Giovanni Battista e Pietro

L'Altare, dedicato ai Santi Pietro e Giovanni Battista, è speculare con la Pala presente che raffigura gli omonimi santi. L'esecuzione della pittura è stata attribuita a Pietro Santi Bambocci.

La struttura in pietra serena risulta più antica dell'altra prospiciente oltre ad essere stata realizzata con uno stile più sobrio ed elegante.

Il motivo del fregio della trabeazione a palmette riflette il gusto architettonico dettato dai canoni dell'Alberti. L'elemento vegetale della palmetta è un chiaro riferimento alla "varietas" teorizzata da Leon Battista Alberti nel suo "De Aedificatoria"¹⁸, l'elemento floreale è presente infatti nel basamento

Affresco del Beato Brunetto databile al XVIII secolo, Chiesa di Sant'Anna, controfacciata



¹⁴ La posizione dei personaggi è molto simile a quella rappresentata da Matteo Rosselli nella Cappella Martelli nella chiesa dei Ss. Michele e Gaetano a Firenze nel 1640.

¹⁵ L'identificazione con San Leonardo può essere stata avanzata per la dalmatica indossata dal diacono e per i ceppi presenti nella scena. Il culto del santo infatti, come narrato da Jacopo da Varagine nella "Legenda Aurea" fu un nobile francese del VI secolo, diventato abate che aiutò la moglie di re Clodoveo a partorire. Come ringraziamento per quanto fatto gli fu donato il bosco nel quale poi Leonardo fondò il suo monastero. Il santo è solitamente rappresentato con i ceppi, attribuito a significare la liberazione dei prigionieri ottenuta per volere del re. In alcune scene il personaggio è raffigurato con i gigli di Francia (in ricordo del periodo passato a corte).

¹⁶ Per ulteriori approfondimenti sull'iconografia si possono prendere in esame numerose rappresentazioni di San Leonardo e di San Vincenzo Martire. Per un confronto iconografico si rimanda alla tavola di Pietro Lorenzetti del 1320 raffigurante San Leonardo.

¹⁷ La Pala è stata realizzata nei primi anni del XVIII secolo da un artista locale. I particolari dei volti rimandano a pittori del primo barocco fiorentino come Matteo Rosselli e alla sua scuola.

¹⁸ Le teorie dell'Alberti rimandano al repertorio ornamentale ionico che comprendeva



Effigie del Beato Brunetto

delle due colonne, mentre i capitelli sono realizzati in stile “salomonico”¹⁹. L'Altare della Cappella è dedicato ai Santi Giovanni Battista e Pietro e fu donato nel 1505 alla chiesa dalla famiglia Benricevuti, come testimoniato anche dallo stemma del casato posto nella parete della loggia esterna.

L'araldica dello stemma dei Benricevuti, analisi e lettura

Come citato emerge dalle iscrizioni, Benricevuto fece erigere a suo nome

numerosi elementi vegetali come palmette, fiori di loto, bande intrecciate e spirali.

¹⁹ Cristina Nardi, “Sant’Anna in Giolica”, Prato, Claudio Martini Editore, 2000, p. 142.

un Altare all’interno della chiesa di Sant’Anna, con molta probabilità la famiglia era la proprietaria della Cappella.

Lo stemma della famiglia ha una forma oblunga (tipica dei casati centro-italiani del XVI e XVII secolo), al cui interno vi sono rappresentati dei “labelli” a tre punte con tre gigli al loro interno. Il giglio, simbolo della città di Firenze, rappresentava le origini fiorentine della famiglia. Al centro dello stemma è presente un leone nascente (animale tra i più rappresentati nella storia dell’araldica, emblema di forza e fierezza), questo animale è il simbolo di Ercole e di Cibale, dea della terra.

Il felino a sua volta tiene tra le mani uno scorpione, probabilmente inserito come animale portafortuna. Generalmente l’aracnide in iconografia aveva un’accezione negativa, essendo un animale pericoloso la sua presenza all’interno di scene sacre era associata al male, dal XV secolo però si inizia a trovare rappresentato anche in accezione scaramantica proprio come a voler scongiurare il suo significato negativo²⁰.

Lo stemma si conclude con sei bande trasversali, con molta probabilità policrome in origine.

Ad ogni modo nell’Altare non vi è traccia dello stemma della famiglia Benricevuti anche se è probabile che fosse posto in uno dei basamenti dell’Altare, rifatti completamente nel 1694.

Le pitture murali nella controfacciata

“Madonna del Latte, Santa Caterina e Santa”²¹

Sebbene i volti della Madonna e del Bambino e di Santa Caterina d’Alessandria siano ben delineati, la pittura murale presenta alcune lacune che compromettono la lettura d’insieme dell’opera. Gli storici hanno datato l’affresco al XIV secolo. La scena rappresentata raffigura una Madre colta nell’atto dell’allattamento del suo bimbo, un gesto semplice e intimo. La rappresentazione mariana ha perso il suo carattere solenne a favore di una scena semplice.

Ai lati della scena vi sono due Sante, la prima ben riconoscibile è Santa Caterina d’Alessandria rappresentata con la corona tipica della sua iconografia con la ruota strumento con il quale fu torturata. L’altra santa rappresentata presenta numerose lacune che ne rendono difficile l’identificazione.

²⁰ Si veda ad esempio il “Ritratto di Elisabetta Gonzaga”, realizzato da Raffaello nel 1504-1505 e conservato alla Galleria degli Uffizi di Firenze. La duchessa di Urbino è raffigurata con un gioiello che le cinge la testa con la centro uno scorpione, è possibile che il simbolo rappresentato fosse un portafortuna a seguito dell’occupazione del ducato di Urbino da parte di Cesare Borgia, che costrinse Elisabetta a rimanere a Mantova fino al 1503.

²¹ La scena è realizzata nella parte bassa a destra della porta d’accesso.



Giovanni Stradano,
"Sant'Anna Metterla",
particolare

Stato conservativo dell'affresco

La pittura murale è stata restaurata nel 1911-12 in occasione dei lavori di ristrutturazione promossi dall'avvocato Ciro Cecconi, proprietario del complesso.

Le stratificazioni storiche presenti sulla pittura hanno portato gli studiosi ad ipotizzare che la pittura, di Scuola fiorentina del XIV secolo, sia stata rimaneggiata dal pittore Tommaso di Piero Trombetto²² nel primo quarto del XVI secolo, in concomitanza con la realizzazione dell'affresco del Beato Brunetto²³.

L'affresco è stato eseguito con una buona tecnica a buon fresco, anche se parte della pellicola pittorica ha subito gravi perdite (soprattutto nella zona della santa con il manto blu e nella veste della Vergine). Il volto della Madonna e del Bambino presentano delle tracce di grafite, probabilmente i tratti dei volti furono ritoccati nell'intervento di restauro di inizi XX secolo, in linea con il gusto dell'epoca per neo-gotico, in cui le pitture erano

²² Pietro di Trombetto (Prato 1464-1530) è stato un pittore documentato dal 1485 per la realizzazione di un affresco raffigurante una "Madonna con Bambino" realizzata per il tabernacolo in Via S. Trinita a Prato. Nel 1490 gli venne affidato l'incarico di realizzare il ritratto di Francesco di Marco Datini e di Michele da Prato appartenenti alla serie degli "Undici ritratti di uomini illustri pratesi" per il Salone del Consiglio di Palazzo Comunale. Nel 1492 e nel 1496 è documentato in Santa Maria delle Carceri. Ha realizzato gli affreschi della "Crocifissione", della "Flagellazione" e della "Madonna delle Carceri" nel Refettorio Grande di San Niccolò a Prato. Nel 1517 gli fu affidata la realizzazione dell'effigie del Beato Brunetto de' Rossi presente all'interno della Chiesa di Sant'Anna in Giolica, sappiamo dalle fonti che l'opera era ancora visibile nel XVIII secolo. Il pittore morì di peste intorno al 1530.

²³ Rappresentato in contro facciata.

spesso "integrate" da pittori-restauratori che intervenivano sulle opere per renderle leggibili nel loro insieme.

Sulla santa non riconosciuta, una ipotesi sulla sua attribuzione essa potrebbe essere la stessa rappresentata in una tavola posta nelle stanze dell'ex-convento, raffigurata con veste blu e mantello rosso.

Il volto meglio conservato è quello di Santa Caterina d'Alessandria, i tratti somatici sono ancora ben delineati, così come gran parte del corpo.

Tutte le aureole presenti nella pittura hanno le stesse caratteristiche stilistiche, motivo che ha fatto attribuire tutte le figure alla stessa mano.

Le incisioni presenti sull'intonaco sono quelle utilizzate dal pittore per la stesura a secco del pigmento blu dell'azzurrite (colore utilizzato principalmente per la veste della Vergine Maria, data la preziosità del minerale).

L'iconografia del Beato Brunetto nella pittura della controfacciata²⁴

Secondo un memoriale settecentesco compilato dal canonico Luigi Sacchi, il 20 marzo 1517 Tommaso di Piero Trombetto fu incaricato dagli Agostiniani di Sant'Anna in Giolica di dipingere l'effigie di Fra' Brunetto, fondatore del convento²⁵.

Dell'affresco originale ne abbiamo un'idea dalla pittura a mezzo fresco realizzata nel XVIII secolo nella contro facciata della chiesa.

La pittura è stata realizzata a mezzo fresco (tecnica molto utilizzata nel XVIII secolo), infatti dal XVII secolo in poi il "buon fresco" propugnato dal Cennini andò gradualmente perduto a favore dei colori ad olio (mutati dalla tradizione fiamminga).

La tecnica di realizzazione è di scarsa fattura.

Il santo è rappresentato con abiti agostiniani, barbuto con in mano la Regola dell'Ordina, a significare il ruolo di fondatore del convento. La figura è inserita all'interno di un'architettura semplice con un cherubino dorato posto al centro della chiave di volta.

Buona parte della pellicola pittorica del resto dell'architettura dipinta è illeggibile, la causa principale della perdita è il distacco dell'intonaco

²⁴ L'effigie del Beato Brunetto presente in controfacciata è stata realizzata nella parte centrale della parete proprio sopra la porta d'entrata. Data la grande importanza come personalità fondatrice del complesso, la sua posizione è frontale rispetto all'Altare Maggiore. Idealmente è come se fosse il primo e più importante partecipante alla funzione religiosa del Mistero di Cristo.

²⁵ "Morì... circa gli anni del Signore 1298 di età di anni 75 in circa...e fu sepolto in chiostro a quel tempo essendo cimitero allato del muro della chiesa. Il che testifica una antiqua figura dell'altare dell'Annunziata di questo beato la quale era vestita di abito bigio e da piedi era scritto Il Beato Brunetto. La quale figura si dè dipinger con l'abito nero Agostiniano dai nostri frati nell'anno 1517 a dì marzo per Tommaso dipintore da Prato nel tempo che i Pratesi volevano insignorirsi del convento..." *Memorie diverse intorno al convento di Sant'Anna e al Beato Brunetto raccolte dal canonico Luigi Sacchi*. Citazione tratta da Luigi Sacchi, "S. Anna e il Beato Brunetto", BRP, MS. 138, c. 3.

dal muro, dovuto principalmente all'umidità che salendo dal pavimento tendono a far distaccare la malta dell'intonaco dal supporto murario²⁶.

"Crocifissione"²⁷

La pittura è stata realizzata a mezzo fresco, come precedentemente detto per altre opere presenti nella struttura, ed è stata eseguita da Scuola fiorentina del XVIII secolo. La scena, sebbene non conservata in maniera eccelsa, si presenta di agevole lettura nonostante alcune cadute di intonaco e la presenza di altre rappresentazioni nella parte bassa.

La parte del Crocifisso è quella che ad oggi risulta più illeggibile data la presenza di zone offuscate dal tempo. La scena è interessante per la posizione degli Angeli, due ai lati della Croce, che tengono delle frecce e quello di sinistra anche una parte di colonna. I tratti dei volti degli angeli rimandano alla pittura barocca di Jacopo Vignali²⁸ e della sua fiorente Scuola anche se di un secolo prima, la pittura presenta varie assonanze stilistiche che nei volti rimandano agli angeli presenti nella pala del "San Michele Arcangelo" presente nella chiesa dei Santi Michele e Gaetano di Firenze.

Tra le cinque pitture murali che decorano la controfacciata, la Crocifissione è l'unica che presenta ancora l'incorniciatura con elementi architettonici classicheggianti mentre nelle altre zone le ridipinture e le cadute dell'intonaco hanno provocato delle lacune che alterano la leggibilità.

La "Madonna e due angeli" e l'Assunta²⁹

Le due pitture murali sono databili rispettivamente al XV (la Madonna con angeli) e al XIII secolo l'Assunta. Entrambe le opere sono in uno stato di conservazione compromesso.

La rappresentazione della Madonna con due angeli si presenta in uno stato conservativo migliore (anche se realizzato a secco) rispetto all'Assunta.

Nella scena della Madonna con angeli, la Vergine è rappresentata in posizione ieratica con le mani aperte in segno di accoglienza. Parte del manto è andata perduta ed è visibile solamente lo strato pittorico preparatorio.

L'impianto della scena è ancora legato alla grande tradizione grottesca, lo

²⁶ La caratteristica del mezzo è che il processo di solfatazione della calce, tipico delle pitture a buon fresco, non avviene completamente. Questo è il motivo principale per il quale spesso parte del colore non si ingloba perfettamente alla calce e con il tempo la pellicola pittorica si sgretola. I ritocchi delle pitture erano fatti a secco ed erano anche i primi a rovinarsi con il tempo.

²⁷ L'opera è rappresentata nella parte alta sinistra della controfacciata vedendola dall'interno della chiesa verso l'uscita.

²⁸ Jacopo Vignali (Pratovecchio, 1592 - Firenze, 1664) è stato un pittore tra i maggiori esponenti del barocco fiorentino, formatosi nella bottega di Matteo Rosselli, ha avuto allievi molto noti come Carlo Dolci, Simone da Filicaia e Raffaello Ximenes.

²⁹ Le pitture occupano tutta la parete sinistra e sono le opere più antiche presenti in controfacciata.

Lapide commemorativa della fondazione della chiesa di Sant'Anna e della successiva riconsacrazione del 1603



dimostra la forma triangolare data dal grande tendone sopra le teste delle figure, che le inserisce in uno spazio ben preciso.

Uno dei due angeli è raffigurato con una veste color cremisi e un mantello chiuso al collo da una fibula rotonda, il tessuto dipinto è prezioso come attestano varie scene del XIII e XIV secolo raffiguranti santi e nobili abbigliati con tessuti di questo tipo. La decorazione floreale a tre petali del mantello infatti è riscontrabile in molti dipinti fiorentini del XIV secolo e l'opera in questione, sebbene più tarda, presenta in tal senso ancora un'impostazione trecentesca.

Per quanto riguarda la scena con l'Assunta, purtroppo particolarmente danneggiata, l'iconografia risulta più complessa. Rimane parte della sinopia probabilmente di Santa Caterina d'Alessandria (data la presenza di una parte di ruota dentellata) e la sagoma della Madonna che indossa una tunica sacerdotale, abito inconsueto per la sua immagine.

Si nota ancora la balza decorativa della veste che con molta probabilità doveva essere dorata, con una pittura a secco del particolare. La posizione della Vergine è ieratica con le braccia aperte in segno di accoglienza dei fedeli alla casa di Dio.

Il fatto che la scena dell'Assunta sia stata eseguita in controfacciata è sintomatico del fatto che le scene della parete fossero concettualmente pensate per essere il continuo simbolico dell'Altare Maggiore e delle rappresentazioni presenti. I tratti della fattura sono ad ogni modo abbastanza delineati e lasciano supporre che il pittore che ha realizzato la scena fosse un attento emulatore del Trecento fiorentino.

Un ringraziamento alle Sig.ne Anna e Maria Felicita Cecconi che con la loro costante dedizione custodiscono la bellezza di Sant'Anna in Giolica.

Un calzolaio del Quattrocento: Girolamo Talducci e la sua bottega in Porta Santa Trinita

di Francesco Ammannati

Ci siamo imbattuti nella figura di Girolamo di Lorenzo Talducci in un precedente studio sul Sacco di Prato che mise a ferro e fuoco la città del Bisenzio nel 1512. Furono centinaia i pratesi che persero la vita per mano degli invasori spagnoli, mentre ai più fortunati, tra cui il Talducci, toccò la prigione e una pesante taglia sulla testa. Grazie alla lettura di un suo libro contabile conservato presso il fondo della Casa Pia dei Ceppi dell'Archivio di Stato di Prato era stato possibile ricostruire le vicende di quei turbolenti mesi d'estate che portarono al suo riscatto¹.

L'importanza di Girolamo Talducci nella società e nell'economia pratese va oltre il ruolo giocato, suo malgrado, durante le vicissitudini del Sacco. Il fondo dei Ceppi contiene infatti ben 29 registri contabili, che spaziano dalla fine del Trecento al 1521, appartenuti alla famiglia Talducci, molti dei quali relativi alla loro attività artigianale di calzolai e galigai.

Nel 1512, quando fu catturato e costretto a più di quindici giorni di prigionia, Girolamo si trovava ormai alla soglia degli 80 anni e aveva abbandonato da tempo l'attività imprenditoriale in quella bottega di calzoleria che era stata una delle principali fonti di sostentamento della famiglia per almeno tre generazioni.

I Talducci abitavano in Porta Santa Trinita già dai primi anni del Quattrocento, come confermato da un appunto annotato su un registro di ricordanze: il 31 marzo 1403 Giovanni e i figli Antonio e Cenni acquistarono dal galigaio Tommaso di Stefano Tini una casa per un valore di 146 fiorini². Questo libro contiene le notizie più remote riguardo la famiglia Talducci:

¹ F. Ammannati, Il costo della libertà nei conti di alcuni personaggi, in "Prato Storia e Arte", 112, 2012, pp. 39-51.

² Archivio di Stato di Prato (ASPo), Ceppi, 1276, c. 3.

iniziato il 3 marzo 1398 da Giovanni fu accantonato dopo poche pagine per essere ripreso in mano solo dopo mezzo secolo dal nipote Lorenzo, il padre di Girolamo, che lo utilizzò come registro di Debitori e Creditori³. Informazioni più dettagliate sui Talducci sono offerte dal catasto fiorentino del 1427 che la Dominante, con la legge del maggio 1428, estese al contado e quindi anche a Prato⁴. A questa data il fuoco risultava composto dal capofamiglia Cenni, la moglie Antonia, il figlio Lorenzo, già vedovo a 21 anni con un bambino di 8 mesi, e la figlia Domenica di 17 anni. In casa Talducci viveva anche la cognata di Cenni, Lucia, vedova del fratello Antonio⁵.

Il capofamiglia si dedicava principalmente a lavorare i terreni di sua proprietà, che il catasto individuava in una serie di appezzamenti situati nelle vicinanze delle mura cittadine (7 staiora⁶ nei sobborghi di Porta Santa Trinita, 10 staiora nei sobborghi di Porta Leone, 9 staiora nel Chiasso Martinucci, 14 staiora in località Cuccioli, a San Giusto⁷). Si trattava di un discreto patrimonio fondiario da cui Cenni ricavava vino, olio e grano destinati al consumo familiare e alla vendita sul mercato locale.

Il primo Talducci a impegnarsi nell'attività artigianale fu Antonio, uno dei fratelli di Cenni. Della sua bottega esiste una documentazione solo frammentaria⁸, ma lo troviamo firmatario dello statuto dell'Arte dei Calzolai nel 1412⁹. Dopo la morte dello zio, fu Lorenzo a portare avanti la calzoleria: questo fatto è confermato dalla dichiarazione di Cenni nel Catasto del 1428, secondo il quale il figlio, allora ventunenne, "fa un traffico di scarpe in Prato"¹⁰ in una bottega posta in Santa Trinita.

Lorenzo si sposò in seconde nozze il 3 aprile del 1429 con Lorenza, figlia di Domenico del Berna di Porta Santa Trinita, che portava in dote 110 fiorini¹¹. Dall'unione nacque, il primo ottobre 1433, "uno fancullo maschio alle nove ore mezzo al quale puosi nome Girolamo"¹².

Nel 1462 fu celebrato il matrimonio fra Girolamo e Dada, figlia di Monte di Andrea Angiolini, esponente di una delle più importanti famiglie prate-

³ *Ibid.*, c. 6r.

⁴ E. Fiumi, *Demografia, movimento urbanistico e classi sociali in Prato dall'età comunale ai tempi moderni*, Firenze 1968 (Leo S. Olschki), p. 104.

⁵ Archivio di Stato di Firenze (ASFi), *Catasto*, 176, c. 386.

⁶ Uno staioro pratese corrispondeva a circa 748 metri quadrati. G. Nigro, *Vino, fiscalità e vinattieri in Prato nelle carte di Francesco Datini*, in "Lunedì comincerà lo Schiavo nel nome di Dio a vendeniare". *Tracce di vino nelle carte e sui colli pratesi*, Fondazione Istituto Internazionale di Storia Economica "F. Datini", Prato, 2008, pp. 7-35, n. 3, p. 9.

⁷ ASFi, *Catasto*, 176, c. 386.

⁸ ASPo, *Ceppi*, 1284.

⁹ ASPo, *Arti*, 8, c. 29r.

¹⁰ ASFi, *Catasto*, 176, c. 386.

¹¹ ASPo, *Ceppi*, 1277, 5v.

¹² *Ibidem*.

Scarpetta



si, che alla fine del Trecento aveva annoverato nelle proprie fila anche uno stretto collaboratore del grande mercante Francesco di Marco Datini¹³. Una prova dell'agiatezza degli Angiolini è la consistenza della dote di cui fu fornita Dada, composta da 240 fiorini e un corredo dal valore di ben 140 fiorini!

Poco prima che si sposasse Girolamo fu avviato all'esercizio dell'Arte della lana; dal primo settembre 1460, infatti, era stato assunto dal lanaiolo Duccio d'Andrea di Simone, presso le cui dipendenze lavorava a ragione di 40 lire l'anno¹⁴. Ma il destino di Girolamo non era nella lana: dopo cinque anni lo troviamo alle dipendenze del padre Lorenzo, che il 3 febbraio 1465 aveva costituito insieme a Lazzerio d'Antonio di Porta Gualdimari una compagnia dedita all'Arte della Galigheria, ovvero quell'attività che, a partire dalla pelle animale, attraverso passaggi di lavaggio, concia e tintura, otteneva pelli destinate a essere tagliate secondo i diversi usi¹⁵. È chiaro che la nascita di questa nuova bottega era strumentale al lavoro della calzoleria,

¹³ ASPo, *Ceppi*, 1277, c.72v. Sugli Angiolini e in particolare sul Monte d'Andrea, omonimo del padre di Dada, collaboratore del Datini si veda E. Fiumi, *Demografia, movimento urbanistico e classi sociali in Prato*, cit., p. 288. G. Nigro, *Francesco e la compagnia Datini di Firenze nel sistema dei traffici commerciali*, in *Francesco Datini l'uomo il mercante*, a c. di G. Nigro, Firenze 2010 (Firenze University Press), pp 235-254, 238. F. Ammannati, *Gli opifici lanieri di Francesco di Marco Datini*, in *Francesco Datini l'uomo il mercante*, cit., pp. 497-523, 499-500.

¹⁴ ASPo, *Ceppi*, 1277, c. 69v.

¹⁵ *Ibid.*, c. 76r. S. Gensini, *Il cuoio e le pelli in Toscana*, in *Il cuoio e le pelli in Toscana. Produzione e mercato nel tardo Medioevo e nell'età moderna: incontro di studio*, San Miniato, 22-23 febbraio 1998, a c. di S. Gensini, Pisa 1999 (Pacini), pp. 1-15.

a cui avrebbe fornito la materia prima necessaria al confezionamento delle scarpe.

Lorenzo affidò al figlio Girolamo la tenuta del Giornale della Galigheria in modo che si impraticasse del mestiere, assai diverso da quello di lanaiolo, e potesse sostituirlo una volta passato a miglior vita. Le condizioni di salute di Lorenzo, infatti, non erano buone e una lunga malattia lo costrinse ad allontanarsi dal lavoro fino alla morte, avvenuta il 13 marzo 1466, all'età di 60 anni¹⁶. Nell'aprile dello stesso anno, Girolamo sciolse anticipatamente la società con Lazzero d'Antonio, che avrebbe dovuto durare per altri due anni, eseguì la chiusura della contabilità, compilò l'inventario del magazzino e divise le sostanze e gli utili col socio¹⁷.

Ormai era in grado di destreggiarsi nel mondo della concia e della lavorazione delle pelli: nel volgere di poco tempo, una volta rilevata la calzoleria, Girolamo convertì una casa di sua proprietà in Porta Tiezi in bottega di galigheria, accordandosi per la fornitura del pellame coi beccai Giovanni di Domenico e Bartolomeo di Nanni, ai quali avrebbe corrisposto la cifra di 36 lire ogni 100 pelli.

L'attività combinata di concia e lavorazione del cuoio trovava il suo sbocco commerciale grazie al banco per la vendita al dettaglio che Girolamo teneva nel mercato cittadino del lunedì, mercoledì e sabato. Il Comune di Prato suddivise la piazza del mercato in aree (le "caselle" situate in Piazza del Duomo o in Piazza Mercatale) affittate ai venditori che in questo modo potevano disporre di un banco fisso¹⁸. I prodotti della calzoleria Talducci erano inoltre presenti alla fiera di fine estate, il più importante avvenimento cittadino dal punto di vista religioso ed economico, che culminava l'8 settembre con l'Ostensione della Sacra Cintola¹⁹.

Una buona gestione aziendale e un consolidato patrimonio familiare garantirono a Girolamo un tenore di vita più che soddisfacente: lo troviamo infatti nel catasto del 1471 con un dazio complessivo di 3 lire e 8 soldi, un valore che lo collocava tra i primi 40 contribuenti della città²⁰. Il suo buon livello di ricchezza immobiliare è confermato dal catasto del 1480, che permette di osservare più nel dettaglio il patrimonio immobiliare del Talducci: diverse terre nel contado, una casa a Porta Santa Trinita e due case a Porta Tiezi e via de' Purgatori²¹.

Pianella



Forse fu proprio questo elevato livello di benessere che spinse Girolamo ad abbandonare ben presto l'attività imprenditoriale, almeno quella svolta direttamente in bottega, che comportava fatica, rischio e un'attenta gestione delle risorse aziendali. Nel 1473 la calzoleria fu venduta²², lasciando il Talducci libero di occuparsi dei suoi possedimenti immobiliari e di assumere importanti incarichi all'interno delle più rilevanti istituzioni civili e assistenziali cittadine.

Già il padre Lorenzo era stato Camarlingo del Ceppo di Francesco di Marco intorno alla metà del Quattrocento. Tra il 1472 e il 1474 Girolamo tenne la carica di Camarlingo delle otto Porte, con la responsabilità di riscuotere i dazi presso quelle di Capo di Ponte, Porta a Corte, Gualdimare, Leone, San Giovanni, Santa Trinita, Tiezi e Travaglio²³. Dal 1473 al 1495 fu Ufficiale delle Condannazioni²⁴, col potere di graziare dietro pagamento di una somma di denaro le persone condannate; dopo una breve parentesi come Depositario del Monte di Pietà tra il 1476 e il 1477²⁵, assunse il ruolo di Spedalingo dell'Ospedale della Misericordia dal 1481 al 1512²⁶ e soprattutto fu Governatore del Ceppo tra il 1499 e il 1515²⁷.

Nonostante questi molteplici impegni, Girolamo mantenne la bottega di galigaio, forse come socio finanziatore o semplicemente affidandone la gestione a terzi²⁸. Ancora nel 1512, all'indomani del Sacco di Prato, an-

¹⁶ ASPo, *Cepi*, 1291, c. 32r, 1498, c. 58r.

¹⁷ ASPo, *Cepi*, 1498, c. 59r.

¹⁸ S. Baldini, *La Fiera di Prato e le caselle sulla piazza della Propositura*, in "Archivio storico pratese", XXI, 1953, n. 1-2, pp. 24-34.

¹⁹ ASPo, *Cepi*, 1303, c. 93d.

²⁰ Si noti che questa cifra era ottenuta sommando il dazio sul valsente, che ammontava a s. 15 di piccioli per ogni 100 fiorini, al dazio sulle teste. Si veda E. Fiumi, *Demografia, movimento urbanistico e classi sociali in Prato*, cit., p. 140.

²¹ *Ibid.*, p. 486.

²² ASPo, *Cepi*, 1295, c. 136v.

²³ ASPo, *Cepi*, 1292, c. 32r, 1466.

²⁴ ASPo, *Cepi*, 1295, cc. 294v-295r.

²⁵ *Ibid.*, c. 284r.

²⁶ *Ibid.*, c. 312v.

²⁷ L'intervallo temporale è calcolato grazie alla successione di registri da lui tenuti in qualità di Governatore del Ceppo.

²⁸ In ASPo, *Cepi*, 1308, inserto di 26 carte, è documentata l'esistenza della galigheria per gli anni 1478-1479.

notava sui suoi libri contabili i danni sofferti dalla galigheria: gli spagnoli avevano fatto irruzione nella bottega smurando e rubando una caldaia e un fornello²⁹. Finita l'emergenza del sacco, il Talducci commissionò a un falegname, Niccolò di Antonio Coccolina, la ricostruzione di un uscio nuovo, dotato di sportello, e la "rapezzatura" di alcune finestre vittime della furia spagnola³⁰.

Il 22 ottobre 1500 predispose un primo testamento, conservato tra le carte del fondo della Casa dei Ceppi³¹: come era d'uso lasciò alla moglie Dada la sua dote di 240 fiorini e la designò usufruttuaria a vita di tutti i beni mobili e immobili, con l'impegno di devolverli allo Spedale della Misericordia.

Si trattava di un cospicuo patrimonio che a quella data era composto da due case a Porta Santa Trinita con 18 staiora di terra vignata del valore complessivo di 430 fiorini, due casette nell'immediato contado in località le Carbonaie dotate di corte e orto stimate 150 fiorini e un terreno di 7 staiora valutato 70 fiorini, la galigheria in Porta Tiezi, una casa in Porta Leone.

Tra il 1494 e il 1497 Girolamo aveva fatto costruire una cappella nella chiesa di Santa Trinita (che non esiste più dalla fine del Settecento) destinata ad accogliere la propria sepoltura; il Talducci ne aveva commissionato la decorazione a Tommaso di Piero Trombetta che dipinse una tavola raffigurante una croce circondata da figure di santi³².

Il primo febbraio 1513 Girolamo fece rogare un nuovo testamento dal notaio ser Antonio di Bartolomeo Benamati in cui nominava suo erede universale il Ceppo di Francesco di Marco Datini, con l'obbligo di far celebrare, settimanalmente, tre messe in suo suffragio nella chiesa di Santa Trinita, con la corresponsione di congrue elemosine, "né troppo scarse né troppo grandi", ai sacerdoti officianti³³: a questo si deve, evidentemente, la conservazione della documentazione Talducci nel fondo archivistico del pio istituto.

La bottega della calzoleria

Dipinta con brevi pennellate la figura dell'uomo Girolamo Talducci, addentriamoci adesso nell'indagine dell'attività artigianale da lui condotta grazie all'analisi di alcuni registri utili a descrivere la vita quotidiana dell'azienda, i Quadernucci dei Lavoranti (in particolare relativi al periodo

Scarpetta



1467-1472³⁴). La bottega di calzoleria era ubicata, come abbiamo accennato, nel quartiere di Porta Santa Trinita, intorno al quale ruotò tutta la vita sociale e familiare del Talducci.

Non dobbiamo aspettarci un opificio di grandi dimensioni: in linea con le aziende manifatturiere dell'epoca, nella bottega di Girolamo lavorava una manodopera relativamente esigua, spesso impiegata in modo discontinuo e per brevi periodi di tempo. Non che mancassero, come vedremo tra poco, salariati fissi, ma questi costituivano senz'altro un'eccezione rispetto al personale assunto occasionalmente.

Lo studio della calzoleria ci offre l'opportunità di puntualizzare come sia fuorviante affidarsi alla documentazione statutaria corporativa per descrivere la pratica quotidiana del lavoro di bottega e invece quanto sia necessario ricorrere alle fonti di diretta promanazione aziendale per colmare il divario tra la teoria delle norme e la realtà delle aziende³⁵. Lo Statuto dell'Arte dei Calzolari di Prato prevedeva, infatti, una struttura molto rigida del personale da impiegare negli opifici: garzoni, discepoli e il maestro, qualifica ottenibile solo al termine di un percorso di formazione effettuato per diversi anni presso una bottega³⁶.

All'interno dell'azienda di Girolamo, invece, si può apprezzare una certa elasticità nella composizione della forza lavoro. Il Talducci non era un ma-

²⁹ ASPo, *Ceppi*, 1297, c. 86r.

³⁰ *Ibid.*, c. 87r.

³¹ ASPo, *Ceppi*, 1308, carte sciolte.

³² R. Nuti, *Notizie sulla costruzione della Chiesa in S Agostino in Prato*, in "Archivio Storico Pratese", XX, 1942, n. 3-4, pp. 109-125.

³³ ASPo, *Ceppi*, 1308, carte sciolte.

³⁴ Conservati anch'essi nel fondo della Casa dei Ceppi, ASPo, *Ceppi*, 1303, 1481.

³⁵ H. Swanson, *The Illusion of Economic Structure: Craft Guilds in Late Medieval English Towns*, in "Past and Present", 121, 1988, pp. 29-48; R.A. Goldthwaite, *La cultura economica dell'artigiano*, in *La grande storia dell'artigianato. Arti fiorentine*, Volume 1: Il Medioevo, Firenze 1998 (Giunti), pp. 57-75, 69.

³⁶ A. Doren, *Le arti fiorentine*, I-II, Firenze 1939 (Le Monnier), I, p. 221.

estro in senso stretto quanto piuttosto il mercante-artigiano, titolare della bottega, detentore dei capitali necessari all'organizzazione del processo produttivo e dedito al coordinamento del lavoro più che alla diretta attività manuale. Alcuni maestri, assunti in modo discontinuo, affiancavano Girolamo nella confezione delle scarpe, coadiuvati da alcuni garzoni che solo in modo limitato possiamo considerare discepoli-apprendisti, poiché i patti stipulati con l'azienda prevedevano semplicemente una prestazione di lavoro dietro la retribuzione di un compenso e non implicavano alcuna aspirazione a una carriera professionale o al raggiungimento di un preciso livello nella scala sociale-corporativa.

I maestri impiegati nella bottega di Girolamo erano due: Gherardo di Bartolo di Piero Dogi e Giovanni di Cepriano. Le loro mansioni consistevano nella cucitura delle scarpe, nella produzione di soles e tomaie e, in alcuni casi, delle soprasuole e fermagli destinati ad abbellire la calzatura.

Queste figure, che ci aspetteremmo destinate a costituire la "spina dorsale" del comparto produttivo, presentano invece un'elevata rotazione nell'arco dei 5 anni considerati, con permanenze discontinue e fluttuanti che raramente superarono i 6 mesi di impiego continuativo. Questo potrebbe significare una forte mobilità della manodopera specializzata in frequente movimento da una bottega all'altra.

Il numero dei garzoni era più elevato; è curioso notare come furono tre membri di questa categoria gli unici a essere impiegati in modo pressoché continuo all'interno dell'azienda. Paolo di Meo detto Cianchi, Nicolao di Jago di Nanni Pinutti detto Zuccherino e Piero di Nanni di Pasquino del Rozza detto Zoppo prestarono la propria attività ininterrottamente tra il 1467 e il 1472, mentre per tutti gli altri è possibile osservare una forte mobilità. I compiti dei garzoni erano pressoché gli stessi dei maestri, cucitura e produzione di soles e tomaie, anche se si può immaginare fossero impiegati in linee di produzione meno pregiate o destinati a operazioni più elementari.

In generale, il personale che si avvicendò nella calzoleria Talducci durante i 5 anni considerati ammontò a 25 individui, 21 dei quali furono occupati in bottega per meno di un anno, e più della metà per tempi inferiori ai 30 giorni. Il 75% di questi ultimi prestò la propria opera per meno di 15 giorni! Si tratta quindi di un ritmo di ricambio delle maestranze assai elevato, i cui tempi massimi raggiungevano le due settimane.

Buona parte dei lavoratori impiegati in modo più discontinuo proveniva da località esterne al territorio pratese: Firenze, Pistoia, Fiorenzuola, il Mugello, Parma e Modena³⁷. Era frequente, inoltre, il passaggio della manodopera non specializzata da un impiego all'altro, ad esempio dalla

Calze solate



produzione di scarpe al lavoro nel lanificio o ovunque fosse richiesta la forza delle proprie braccia. Un fenomeno ben conosciuto è quello dell'alternanza di questi lavoratori tra le occupazioni urbane e quelle rurali: i ritmi dell'agricoltura finivano così per condizionare quelli della manifattura cittadina a livello di avvicendamento del personale. In occasione dei lavori agricoli più importanti dell'anno (vendemmia, mietitura, raccolta) la bottega si riempiva di nuovi lavoratori occasionali, mentre il personale solitamente occupato nella bottega si recava "a' fossi" delle vigne o "di settembre in vendemia"³⁸.

Un computo approssimativo del numero delle giornate lavorative dell'anno, escludendo le feste religiose, le domeniche e via dicendo, è attuabile grazie alle fonti normative, statuti di emanazione comunale o corporativa, che stabilivano tassativamente i giorni in cui non era possibile aprire bottega o lavorare: questo tipo di informazione, se già permette una riflessione sulla profonda differenza rispetto all'età contemporanea della concezione del tempo da dedicare all'attività produttiva, non è sufficiente a calarsi nella realtà operativa, dato che come abbiamo visto era assai difficile che un lavoratore – quale che fosse il tipo di rapporto che lo legava al datore di lavoro – fosse automaticamente impegnato durante tutti i giorni permessi dalle leggi³⁹. In questo senso risultano fondamentali le fonti prodotte dalle aziende, che permettono di ottenere dalla contabilità delle botteghe i dati relativi ai singoli lavoratori registrati sui rispettivi conti aperti dal datore di lavoro⁴⁰. Prima di azzardare alcune cifre generali è necessario considerare

³⁸ *Ibid.*, cc. 18d e s.n.

³⁹ F. Franceschi, *Oltre il Tumulto. Lavoratori fiorentini dell'Arte della Lana fra Tre e Quattrocento*, Firenze 1993 (Olschki), p. 237; G. Nigro, *Il tempo liberato. Festa e svago nella città di Francesco Datini*, Prato 1994 (Istituto Internazionale di Storia Economica "Francesco Datini"), p. 28.

⁴⁰ G. Nigro, *Gestione del personale e controllo contabile. Un significativo esempio nella Toscana basso-medievale*, in I. Zilli (a cura di), *Fra spazio e tempo. Studi in onore di Luigi De Rosa. I: Dal Medioevo al Seicento*, Napoli 1995 (Edizioni Scientifiche Italiane), p. 809-821, 813

³⁷ ASPo, *Cepi*, 1303, cc. 22d, 92d, 98d; 1481, cc. 42d, 60d, 99d.

la centralità, nella vita sociale dell'epoca, della pratica religiosa e il condizionamento che questa esercitava nei confronti delle istituzioni pubbliche, sbilanciando il rapporto tra giorni lavorativi e festività. Tra Tre e Quattrocento le giornate festive oscillavano tra 60 e 70, a cui era necessario sommare le 52 domeniche e parte dei sabati, in cui la giornata lavorativa veniva ridotta⁴¹. In particolare lo Statuto dell'Arte dei Calzolari di Prato prevedeva che non si potesse lavorare il sabato "dopo a suono di vespro", mentre la giornata finiva a suono di nona la vigilia di Natale, Pasqua, Pentecoste e nei giorni dedicati alla Madonna: 25 marzo, 15 agosto e 8 settembre". Erano tollerate solo semplici attività come "talliare correggiuole per incoraggiare calzamenti e quelli calzamenti per incoraggiare, informare e intalliare e apicare appiccato". Il lavoro era del tutto vietato il Venerdì Santo, giorno in cui era permesso solo di "tenere aperto un po' l'uscio e vendere e rendere lavoro fatto"⁴².

Ne risultava un numero massimo teorico di circa 230 giorni, che comunque raramente veniva raggiunto da un lavoratore data la intrinseca precarietà del mondo del lavoro bassomedievale: i salariati, così come i cottimisti, raramente trovavano occupazione tutti i giorni feriali dell'anno e i vuoti tra un ingaggio e un altro potevano durare giorni, o settimane, a seconda del vigore dell'economia cittadina.

Sulla base dei dati ricavabili dai Quadernucci dei Lavoranti della bottega di Girolamo, possiamo osservare come in un mese le giornate di impiego dei tre garzoni più assidui, Paolo, Nicolao e Piero, fossero in media 20, ma solo nei periodi in cui il lavoro procedeva a ritmo sostenuto.

La misurazione del numero di ore lavorate durante il giorno, invece, presenta maggiori difficoltà poiché, pur sporadicamente ricordate dagli statuti cittadini o delle Arti, le prescrizioni obbligatorie sugli orari di lavoro potevano essere applicate solo ad alcune specifiche categorie di operatori (segnatamente quelli impiegati a intervallo di tempo, calcolato in giornate), mentre non aveva alcun senso nei confronti dei cosiddetti cottimisti che venivano retribuiti dall'azienda sulla base della quantità di prodotto lavorato⁴³.

È proprio questo il caso dei lavoratori della calzoleria Talducci, per questo possiamo esprimere qualche considerazione non tanto in merito al livello assoluto della retribuzione, che dipendeva dal tempo trascorso in bottega a lavorare, quanto alle differenze salariali tra le varie categorie di operatori e

Zoccoli



all'interno delle stesse. Per quanto riguarda l'ultimo caso, un fenomeno immediatamente percepibile è la variabilità dei compensi non solo in relazione al tipo di mansione, ma anche al tempo di permanenza all'interno dell'azienda: i lavoratori occasionali venivano ingaggiati saltuariamente, in periodi di forte domanda di mercato o di assenza improvvisa di qualche addetto. Per questo, a

parità di compiti, un garzone assunto in modo occasionale veniva retribuito tendenzialmente meno di un operatore più assiduo: il salario quindi, soprattutto in corrispondenza di bassi livelli di specializzazione, non era necessariamente collegato alle capacità tecniche del lavoratore, ma veniva stabilito da Girolamo sulla base del rapporto diretto, della conoscenza e fiducia reciproca, che difficilmente si presentava coi collaboratori occasionali. Questo fatto è confermato se confrontiamo il compenso di due garzoni, Antonio e Prospero, assunti dal Talducci per svolgere le stesse funzioni in un breve periodo di tempo: il loro salario giornaliero era sostanzialmente identico, pari a sei soldi e sei denari.

Il discorso si ribalta nel caso dei maestri che – indipendentemente dal tempo che dedicavano al lavoro in una singola bottega – ottenevano, date le loro competenze superiori e il loro pieno inquadramento all'interno di una corporazione di mestiere, retribuzioni sensibilmente più alte.

Facciamo un ultimo accenno alle modalità con cui Girolamo pagava i propri lavoratori in bottega. Il contante era la forma più comune di liquidazione, la ritroviamo in circa il 60% dei casi. Non erano infrequenti i pagamenti in natura, che potevano consistere negli stessi prodotti fabbricati dalla calzoleria o in generi alimentari (frutta, verdura, carne, formaggi, ma anche grano o olio provenienti dai terreni dei Talducci) o ancora in indumenti che Girolamo procurava ai lavoranti. La retribuzione in natura copriva circa il 24% del totale. Il restante 16% consisteva in compensazioni di debiti verso terzi che il Talducci saldava in nome dei garzoni o dei maestri alle sue dipendenze. La paga era corrisposta usualmente con cadenza settimanale, ma non mancavano richieste, solitamente accordate, di anticipi sul salario della settimana successiva.

Ma quali erano i prodotti che uscivano dalla bottega di calzoleria?

Anche se il tardo medioevo vide lo sviluppo di un certo gusto nel vestire

⁴¹ G. Nigro, *Il tempo liberato* cit., p. 25 per altri settori lavorativi come l'edilizia.

⁴² ASPo, *Arti*, 8 c. 5v.

⁴³ S. Polica, *Il tempo di lavoro in due realtà cittadine italiane: Venezia e Firenze (sec. XIII-XIV)*, in *Lavorare nel medio evo. Rappresentazioni ed esempi dall'Italia dei secc. X-XVI*, 12-15 ottobre 1980, Todi 1983 (Accademia Tudertina, Convegni del Centro di Studi sulla Spiritualità medievale. Università degli Studi di Perugia, XXI), pp. 37-64, 57; F. Franceschi, *Oltre il Tumulto* cit., p. 235.

presso le classi più agiate della società, con la conseguente nascita di nuove fogge di abiti e calzature, l'azienda Talducci pare fosse legata a linee sobrie, semplici e tradizionali, adatte a una clientela non troppo sofisticata abitante in città o proveniente dalle vicine Firenze, Vernio o Pistoia. I prodotti maggiormente richiesti erano le "scharpette" o "caligae"⁴⁴, che sappiamo essere in uso dai primi decenni del Quattrocento. Questo tipo di calzatura fasciava il piede modellandosi sulle sue forme e presentava una tomaia di stoffa (panno di lana, lino o velluto) sopra una suola di cuoio. I bordi erano spesso colorati o rovesciati e talvolta decorati da fermagli che la bottega produceva in proprio⁴⁵.

La calzoleria fabbricava anche le "calze solate", un lusso signorile all'epoca soggetto alle provvisorie delle leggi suntuarie che le proibivano alle fasce sociali più basse. Si trattava appunto di calze, alle quali veniva applicata una suola di cuoio che le rendeva parte integrante dell'abbigliamento e non un indumento intimo. Prima del Cinquecento, le calze, "solate" o meno, erano separate e i due "gambali" erano allacciati individualmente al farsetto. Solo successivamente i "gambali" vennero uniti a formare una specie di braca attillata. Sotto le calze era uso indossare i "chalçetti", realizzati in tessuto di lino, aventi la funzione di riparare il piede. Girolamo acquistava la stoffa di lino necessaria da un tale monna Piera⁴⁶.

Un altro modello molto in voga nel Quattrocento prodotto dalla bottega Talducci era la "pianella"⁴⁷. Si trattava una calzatura specifica per le donne, come recita un verso attribuito a un anonimo poeta del Quattrocento: "Più d' un palmo le pianele per la tera vui portate, per parer maior e belle quando per la via passate"⁴⁸. Si trattava infatti di scarpe di broccato o velluto dai tacchi sollevati su vari strati di cuoio e di stoffa più volte ripetuti. Altrettanto eleganti erano gli "zoccoli", confezionati con pelle finissima e non di rado decorati, con la suola di legno assicurata al piede da strisce di cuoio. Questo era un capo essenzialmente maschile, al pari delle scarpe cosiddette "a becco d'anitra".

Una particolare lavorazione, che richiedeva la collaborazione tra sarto e calzolaio, era prevista per le "scharpette risuolate" in panno di velluto e seta colorati, dotate di suola rigida di cuoio che le rendeva simili alle calze solate.

Dalla metà del Quattrocento, al di sopra delle calze, si portavano spesso anche degli stivali – i "cossali" – anche questi piuttosto attillati e a volte

riccamente decorati. La calzoleria Talducci ne produceva sporadicamente, per una clientela particolarmente sofisticata⁴⁹.

In conclusione, tentiamo un pur approssimativo calcolo della produzione della bottega di Girolamo negli anni dal 1467 al 1472, ottenuto elaborando i dati desunti dai registri. È difficile presentare un dato preciso dell'output complessivo, poiché alcuni semilavorati che venivano impiegati nella fabbricazione delle scarpe, come le soles e le tomaie, erano acquistati presso terzi di cui veniamo a conoscenza attraverso l'esame dei libri contabili dell'azienda. Una parte di questi semilavorati, inoltre, non entrava in produzione ma veniva venduta ad altri calzaturifici. Ci limiteremo quindi a proporre una stima delle scarpe confezionate. I dati mostrano un andamento altalenante lungo il periodo considerato, oscillando da circa 4500-5000 manufatti negli anni 1467, 1468, 1471 a meno di 1700 del 1470. Combinando questi dati col numero annuale dei lavoratori impiegati nella bottega nello stesso periodo, che scivola dai 12 del 1467 ai 3 del 1472, tra i quali non figura nemmeno un maestro, possiamo immaginare come l'interesse per l'attività artigianale di Girolamo stesse progressivamente diminuendo, in linea col rallentamento della produzione.

⁴⁴ Le "caligae" erano in origine calzature militari dotate di legacci per essere fissate alla caviglia e ai polpacci utilizzate dai legionari romani. In epoca medievale il termine assunse un significato più generale di scarpa con suola di cuoio.

⁴⁵ ASPo, *Ceppi*, 1303, cc. 19s, 75s.

⁴⁶ *Ibid.*, cc. 41d, 60s.

⁴⁷ *Ibid.*, c. 113s.

⁴⁸ T. Casini, *Studi di poesia antica*, Città di Castello 1913 (Lapi), p. 142.

⁴⁹ ASPo, *Ceppi*, 1303, c. 108s.

Perché possiamo farcela

Prolusione al Premio Santo Stefano

di Gianfranco Viesti

Buon giorno a tutti.
Vi devo innanzitutto ringraziare per l'invito a tenere una prolusione qui stamani.

Prato è un luogo importante, un *luogo simbolo* di come ce l'abbiamo fatta negli ultimi cinquant'anni a diventare un paese migliore inaspettatamente. L'Italia degli anni '50 era molto lontana dalla Germania, dall'Inghilterra. Oggi abbiamo in parte raggiunto questi paesi, abbiamo vissuto una storia straordinaria. Ma Prato è anche un *luogo simbolo* delle difficoltà del presente: nonostante la sua forza è un posto dove la crisi morde. Essere a Prato in una mattinata dedicata ad un premio agli imprenditori e, quindi, di legittimo orgoglio è ancora più importante. Di tutto questo vi ringrazio molto.

I problemi li ho avuti quando ho pensato: *di che parlo?* Fare un discorso agli imprenditori in questo periodo non è così semplice. Bisogna stare molto attenti. Gli imprenditori sanno bene giorno dopo giorno cosa succede nel mondo. Occorre stare ai fatti.

Ho pensato di parlare su cosa succede intorno a Prato piuttosto che di parlare su cosa sta succedendo a Prato.

Ho pensato di intitolare questa conversazione: *perché possiamo farcela*. In questo momento la psicologia conta moltissimo per l'economia. Il centro studi Confindustria ha calcolato che la caduta dei consumi in Italia, è superiore rispetto a quella che si potrebbe avere con la semplice caduta del reddito: le famiglie sono preoccupate, c'è un elemento psicologico molto importante. Le famiglie italiane risparmiano e per questo sono meno indebitate di quelle europee. Ma l'atteggiamento prudentiale determina anche conseguenze negative: pensate al mercato dell'auto o al mercato delle abitazioni, che sono quasi completamente fermi a causa di un atteggiamento

molto precauzionale di spesa. Lo stesso fanno le imprese: gli investimenti sono ad un livello minimo perché le prospettive di domanda sono molto incerte e manca la fiducia nella ripresa. Se la psicologia conta molto, quando le famiglie percepiranno che le cose possono cominciare ad andare meglio, può darsi che ci sia un recupero nei consumi. Lo stesso vale per le imprese.

Naturalmente la psicologia si deve basare sui fatti. Allora, *perché possiamo farcela* non sia solo un moto di speranza o una semplice spinta morale, cercherò di presentare degli argomenti che motivano perché effettivamente ce la possiamo fare.

Innanzitutto: chi è il soggetto? Chi siamo *Noi*? *Noi* siamo l'Italia. E vorrei aggiungere *Noi* siamo l'Italia in Europa. Parlo di tutta l'Italia e di tutti gli italiani. Una società inclusiva di tutti i suoi cittadini: non ce la faremo se diventiamo un paese spaccato; non ce la faremo se diventiamo un paese troppo disuguale; non ce la faremo se diventiamo un paese con una fascia di povertà troppo ampia. Naturalmente *possiamo farcela* come Italia significa che anche l'Europa *ce la farà*. Qualsiasi prospettiva positiva che possiamo prefigurare per il nostro paese è una prospettiva europea: se l'Italia ce la fa, aiuta moltissimo l'Europa; se l'Europa ce la fa, aiuta moltissimo l'Italia. I due aspetti sono strettamente collegati.

La mia conversazione non si intitola *Perché ce la facciamo*. Ci sono tanti motivi di preoccupazione che rendono *potercela fare* ancora solo una possibilità e non una certezza. Non si aiutano le famiglie e le imprese affermando che la strada è in discesa. Abbiamo purtroppo ancora molti ostacoli davanti a noi e non siamo ancora sufficientemente certi di potercela fare. Però questa conversazione non si chiama neanche *Perché potremmo non farcela*. Questo argomento è più semplice. Potrei parlarvi dei tanti motivi di preoccupazione, di quello di negativo che può succedere in Europa e in Italia, dei tanti ostacoli che abbiamo davanti. Eppure, a fronte di questi ostacoli, secondo me ci sono delle circostanze precise e dei numeri che ci inducono a credere che *possiamo farcela*. Preferisco parlare di questo.

Allora proviamo a vedere alle queste circostanze, dividendole in tre grandi aree: ci sono delle questioni internazionali, delle questioni europee e delle questioni italiane.

Le questioni internazionali sono molto importanti. Non dimentichiamo che l'origine dei nostri problemi è internazionale; questa crisi è arrivata da fuori Europa; solo successivamente ha trovato in Europa alcune circostanze che l'hanno resa più forte. La crisi è scaturita dalla mancanza di regole per la finanza internazionale dagli Stati Uniti e dalla grande integrazione finanziaria internazionale, la globalizzazione.

Della grande integrazione internazionale negli ultimi dieci anni in Italia abbiamo visto più i lati oscuri che quelli positivi. Abbiamo sofferto di



La consegna degli attestati si è svolta nella nuova sede della Camera di Commercio il 23 febbraio 2013

questa integrazione internazionale più di quanto non ne abbiamo avuto benefici. Tutto questo non è consueto perché l'Italia è sempre stata un grande paese aperto al mondo e che da questo ha tratto grandi benefici. Chi più degli italiani è abituato a stare nel mondo? Ma negli ultimi anni anche dall'integrazione commerciale abbiamo avuto più problemi che vantaggi, contrariamente a quello che è successo nei decenni precedenti. Tutti ricorderanno gli anni '90. Erano cominciati male per l'Italia, con grandi problemi politici e giudiziari; si sono trasformati in un decennio normale grazie ai mercati internazionali, al boom delle nostre esportazioni. In quel decennio il mondo c'è stato molto amico.

Da allora è cambiata una regola di fondo, che è la regola della moneta. Siamo diventati esportatori in euro; ed essere esportatori in euro con un euro troppo forte è molto difficile. Molti di noi potrebbero rimpiangere la vecchia lira. Ci sono tanti motivi per cui non sono d'accordo con quest'idea. È meglio soffrire ed essere capaci di esportare in euro che avere le fiammate di svalutazione e inflazione che hanno sempre colpito l'economia italiana. Insieme all'euro, abbiamo avuto la Cina e i paesi emergenti che hanno fatto un cammino di sviluppo travolgente. Raccontavano delle vecchie tigri asiatiche. Oggi la Cina ha tutta un'altra dimensione, è grande 26 volte la Corea come popolazione (anche se non è ancora 26 volte la Corea dal pun-

Premio Santo Stefano 2012-2013

In questa edizione la realizzazione del premio è stata affidata allo scultore pistoiese Enrico Savelli. È una rappresentazione in vetro, oro e metallo, un Santo Stefano «profondamente metafisico», come sottolinea l'artista. La scelta del vetro corrisponde alla valorizzazione della trasparenza, valore fondamentale per ogni azienda che si comporta in modo etico. Nella scultura l'immagine in rame di Santo Stefano si protende sulla città, come a proteggerla e a irrorarla di spiritualità, sorgente e lievito per agire in modo virtuoso e prezioso.

Guarducci geom. Mario SPA industria edile

L'azienda "Guarducci Mario spa" vanta una lunga tradizione familiare e una grande professionalità nelle costruzioni edili, nella vendita di rivestimenti e nella lavorazione del marmo, maturata in oltre 100 attività. In passato, a questa azienda si deve la costruzione di numerosi edifici ed infrastrutture cittadine tra cui le due ali della stazione di Prato e la storica Fabbrica Campolmi attuale sede del Museo del Tessuto. Oggi, a fronte delle difficoltà che segnano il settore dell'edilizia pubblica e privata, l'azienda pratese è riuscita a consolidare e sviluppare il giro di affari e il numero dei collaboratori operando su tutto il territorio regionale. L'aggiornamento continuo e la formazione dei collaboratori sono alla base del successo dell'azienda che vede coinvolte le nuove generazioni della famiglia Guarducci.



Gruppo LDS Lineaesce Calafuria SpA

Il gruppo "LDS-Lineaesce-Calafuria" ha scommesso sulla innovazione di prodotto tessile e, forte di questa filosofia aziendale, è riuscito a fronteggiare la difficile situazione di difficoltà del settore facendo leva sullo stile che caratterizza il gruppo sin dalla sua costituzione: il mantenimento di comportamenti etici e concilianti nei confronti dei clienti e dei fornitori e la scelta di un atteggiamento solidale nei confronti dei propri dipendenti e collaboratori.

L'azienda merita una menzione speciale per l'accoglienza nei confronti dei dipendenti e degli imprenditori stranieri. Al suo interno, infatti, non sono mai stati discriminati i lavoratori stranieri e negli ultimi anni la proprietà e i dipendenti hanno mostrato orientamento al dialogo ed una particolare sensibilità ed apertura per favorire l'emersione e l'integrazione delle aziende cinesi presenti nel distretto di Prato.

Dal dibattito interno all'azienda sono nate alcune idee, successivamente trasformate in meccanismo di equità sociale per l'intero distretto pratese.



to di vista economico). I nostri nuovi concorrenti ci hanno sottratto quote del mercato interno, hanno conquistato una parte dei nostri clienti internazionali. Abbiamo patito più della Germania, della Francia e dell'Inghilterra perché noi abbiamo un modello di specializzazione diverso dagli altri. Purtroppo, per molti prodotti siamo diretti concorrenti degli emergenti. Naturalmente essere concorrenti di paesi grandi con costi di produzione incomparabilmente minori (non solo del lavoro ma anche dell'energia) è particolarmente difficile. La Cina è un grande paese, una potenza scientifica, una potenza industriale, è un paese da prendere molto sul serio.

Però c'è un fatto, ed è quello che ci fa capire perché noi *possiamo farcela*: il commercio internazionale è composto da esportazioni ed importazioni. Stiamo uscendo da un decennio molto particolare, in cui ci sono stati degli squilibri molto forti. Alcuni paesi, a cominciare proprio dalla Cina, hanno esportato molto di più di quanto importavano. Ogni esportazione aumenta il reddito per la Cina; ma ogni aumento di reddito per la Cina si può tradurre in possibili importazioni. Per il momento noi abbiamo subito il lato oscuro della internazionalizzazione in termini di maggiore concorrenza; di maggiori esportazioni cinesi. Tuttavia questi paesi sono diventati più ricchi. La ricchezza media è ancora bassa ma se i salari salgono, e se i redditi salgono ci possono essere grandi necessità di importazione. Ci sono mercati nuovi che si aprono per le imprese italiane. Ho parlato della Cina ma non c'è solo la Cina; pensate ad un paese abbastanza vicino come la Polonia, un paese che va molto bene, che sta crescendo e si sta trasformando. Si stanno aprendo mercati non molto distanti, come la Russia o la Turchia, che è un altro paese straordinariamente interessante con 80 milioni di persone. Da essi verrà una grande domanda di importazioni al crescere del reddito.

Il secondo fatto internazionale per cui *possiamo farcela* è connesso al precedente, ed è il più importante: la crescita delle classi medie nei paesi emergenti. Non intendo i ricchi russi o ricchi arabi, che quantitativamente sono pochi; sto parlando delle famiglie con reddito intorno ai 25.000 - 30.000 dollari all'anno; appunto, classi medie. Stanno aumentando le classi medie ovunque: stanno aumentando in Cina, in Russia, in Turchia, in India, in America Latina. Il Centro Studi Confindustria stima che nei prossimi cinque anni questi cittadini di reddito medio nel mondo saranno 200 milioni in più rispetto ad oggi. Tutti questi cittadini che cosa domandano? Tutti questi cittadini hanno una straordinaria domanda di Italia, perché vogliono dare un senso al loro accresciuto benessere. Se sono riusciti a comprare o affittare una casa decente, desiderano anche vivere in un appartamento arredato discretamente e vogliono alimentarsi in modo differenziato. Questo è un fenomeno che è già stato sperimentato nei paesi avanzati negli anni Sessanta e Settanta. In quel periodo *ce l'abbiamo fatta* perché, con l'aumento del reddito, nel mondo cresceva la domanda di diversità, che



Giovanni Masi,
ideatore del premio,
assieme all'Assessore
Rita Pieri e alcuni
premiati.

veniva crescentemente soddisfatta da prodotti italiani. Se negli anni Cinquanta la gente si vestiva nello stesso modo, con il passare del tempo c'è stata una straordinaria domanda di diversità: di colori, di forme. Questo è quello che sta succedendo su grande scala nel mondo. Quando andate a Istanbul ne potete avere una percezione visiva: trovate un mondo che sta cambiando rispetto alla Istanbul di cinque o dieci anni fa. Istanbul ha 18 milioni di abitanti; le sue classi medie crescono di decine, centinaia di migliaia di persone all'anno; chiedono di abitare in case un po' più confortevoli, arredate meglio; chiedono di alimentarsi diversamente; chiedono vestiti per esprimere diversamente la propria personalità, con accessori diversificati, con piccoli beni di oreficeria. Insomma, queste classi medie hanno una domanda di Italia e del gusto italiano. Quando questi paesi erano più arretrati avevano una grande domanda di "Germania e di America" avevano bisogno di beni industriali e di grandi opere infrastrutturali; i loro operai non erano in grado di comprarsi la pasta oppure l'olio e nemmeno le giacche italiane. Naturalmente non è semplice: queste classi medie sono lontane; parlano lingue diverse, con culture diverse; ci vuole più tempo solo per raggiungerle. Non sono come i tedeschi, che sono vicini che conosciamo molto bene da tempo. Le nostre imprese sono piccole; ci sono tanti ostacoli per incrociare questa domanda; non ne parlo ma non li dimentico. Non è facile arrivare a queste classi medie ma *possiamo farcela*.

Infine l'ultimo tema internazionale a cui voglio accennare. La caratteristica

Pointex SpA

In oltre venti anni di attività, "Pointex spa" ha seguito un percorso di crescita tra i più significativi per la nostra area. La crescita è fondata non sulla produzione tessile tipica del distretto, bensì su produzioni tessili non tradizionali a forte contenuto di ricerca e innovazione. Infatti, l'azienda è ormai conosciuta in tutto il mondo per la produzione di tessuti speciali per materassi, tessuti ignifughi per cinema e spettacolo, per esposizioni, per rivestimenti e pavimenti, molti dei quali coperti da brevetti.

Una sensibilità degna di riconoscimento è quella che lega "Pointex" al problema dello smaltimento dei rifiuti industriali, che vengono differenziati facendo attenzione al recupero degli scarti di produzione e al loro parziale riutilizzo. L'azienda ha organizzato un apposito reparto che si occupa del riciclo degli scarti di produzione.



Gruppo Mazzi. Rifinizione Nuove Fibre spa e Fit srl

Il gruppo "Nuove Fibre spa" ha dimostrato di credere fermamente nelle potenzialità del distretto pratese operando un ingente programma di investimenti produttivi.

Il risultato è stato un aumento cospicuo del livello occupazionale e la crescita delle potenzialità del gruppo, costantemente impegnato in ricerca ed innovazione, sia di prodotto sia di processo, con progetti specifici, ad alto valore ambientale, che hanno ricevuto riconoscimenti regionali, nazionali ed europei. È tra le prime aziende della Provincia di Prato ad aver ottenuto l'Autorizzazione Integrata Ambientale, mantenendo alti e costanti negli anni tutti gli standard ambientali, di emissioni in atmosfera, ciclo delle acque, gestione dei rifiuti e recupero energetico.



del nostro paese è sempre stata quella di avere una manifattura verticalmente integrata, *lunga*. Voglio dire che siamo sempre stati specializzati in alcuni prodotti finali, di cui realizzavamo gran parte delle fasi di produzione e dei componenti. Il mondo, anche da questo punto di vista, è molto cambiato. Negli ultimi vent'anni molti cicli produttivi si sono *frammentati* a scala internazionale. I beni finali sono sempre meno realizzati con fasi e componenti prodotti nello stesso paese, e sempre più con fasi e componenti prodotti in più paesi del mondo. L'oggetto simbolo di questo processo è l'iPhone. L'iPhone è americano ma è soltanto disegnato e poi impacchettato negli Stati Uniti mentre è composto di componenti realizzati in Asia. Lo stesso accade per molti prodotti assemblati: dalle automobili agli aerei, e anche a molti beni di consumo. La loro produzione è oggi organizzata in complesse *catene del valore* internazionali.

Questo richiede un adattamento non semplice. Può significare – come ha significato per l'industria italiana – che alcune fasi di lavorazione non vengono più realizzate da noi. Le fasi di lavorazione vengono realizzate in Romania o in Asia perché trovano delle condizioni migliori. Ma questo può significare anche che le fasi che rimangono in Italia diventano più importanti. È così che la Germania ha completamente riorganizzato la sua manifattura; è questo il motivo per cui la Germania è così forte: la Germania ha ricreato un proprio sistema produttivo europeo, nel quale le imprese tedesche realizzano le fasi a maggior valore aggiunto dell'intero ciclo e poi centri manifatturieri polacchi, centri ungheresi fanno il resto. Questo modello di organizzazione rappresenta una *Grande Germania*, somiglia molto alla Germania che c'era fra le due guerre. L'Italia è forte non soltanto in alcuni prodotti finali ma anche in molti componenti. Se voi girate per la via Emilia, troverete tantissime imprese straordinarie, del tutto sconosciute, che non realizzano prodotti finali ma sono ben posizionate nelle catene del valore internazionali perché sono specializzate in alcune fasi e componenti di lavorazione.

Per questa riorganizzazione abbiamo avuto un costo: nei beni tradizionali di consumo; alcune fasi di lavorazione oggi sono all'estero, ciò significa che decine di migliaia di operai hanno perduto il loro posto di lavoro. Ma a fronte di queste fasi che si trasferiscono nei paesi dove il costo è molto più basso ci sono tantissime opportunità per tenere in Italia le fasi a maggior valore aggiunto. Non credete a quelli che vi dicono che il mondo è un meccano nel quale chi produce a costi più bassi alla fine realizzerà tutto; per cui fra 20 anni qualsiasi prodotto industriale si farà in Cina. Non è affatto vero. I prodotti industriali sono molto diversi, dipende dal valore che c'è sia nel bene finale che nelle fasi produttive. Questa è una grande opportunità.

Parliamo di Europa. L'Europa è la nostra casa e l'Europa ci sta dando tanti dolori. È un problema di ideologie e classi dirigenti, non di schieramenti



Le aziende che hanno ricevuto il Premio Santo Stefano edizione 2012-2013

politici. Ad esempio, prendiamo due grandi dirigenti politici entrambi democristiani tedeschi. Helmut Kohl è stato un uomo di straordinaria visione politica europea. Ha lavorato per una *Grande Germania* in una *Grande Europa*; ha reso la Germania europea. Angela Merkel non ha questa visione politica; sta creando una *Grande Germania* in una *Piccola Europa*; sta rendendo l'Europa tedesca.

Ma noi *possiamo farcela* per un motivo assai banale, perché l'Europa c'è ancora. Cosa niente affatto garantita. Con quello che è successo negli ultimi anni l'Europa si poteva rompere. Se si fosse rotta l'Europa, sarebbero stati tempi drammatici per tutti. L'Europa si poteva rompere per tutto quello che è successo in Grecia e per tutto quello che poteva succedere in Grecia e altrove. Dovremmo fare un monumento al cittadino medio greco; in Grecia scarseggiano le medicine, le condizioni di vita sono durissime, ma è un paese che riesce a conservare la sua dignità e che vuole stare in Europa. Forse ce la possono fare anche i greci. Noi non dobbiamo fare come certi nostri amici nord europei che li insultano e li denigrano. Non mi riferisco alle classi politiche che hanno imbrogliato nei conti pubblici né a chi ha evaso il fisco, ma al cittadino greco che ci ha aiutato moltissimo; la Grecia poteva rompere l'Europa; i greci potevano votare per partiti anti-europei (hanno votato per ben due volte). Che cosa c'era di più logico, per questa Europa che non li voleva, di votare per partiti anti-europei? Non l'hanno fatto. Se si rompeva l'Europa, andava tutto in pezzi. Andava in pezzi la Grecia, il Portogallo, l'Irlanda. Ma l'Europa c'è ancora. Nonostante l'economia, nonostante la politica. Purtroppo, non è soltanto la cancelliera

Sirio Sistemi Elettronici SpA

L'azienda pratese "Sirio Sistemi Elettronici spa" rappresenta una eccellenza ed ha acquisito fama internazionale in un settore fortemente innovativo come la progettazione e lo sviluppo del software, la realizzazione di soluzioni integrate ingegnerizzate e i relativi servizi.

Alla crescita costante degli addetti si unisce la scommessa sulla formazione del personale, tutti giovani e laureati, per i quali è pensata una formazione "ad hoc", specifica e altamente professionalizzante.

L'azienda vanta ottimi rapporti con l'Università ed è stata la prima impresa privata che ha investito nella società consortile del Polo universitario città di Prato.



Tessiform SpA Patrizia Pepe

L'azienda "Tessiform Spa", conosciuta al pubblico con il nome di Patrizia Pepe, rappresenta una brillante storia di successo imprenditoriale ed un esempio di crescita aziendale per tutto il distretto pratese, frutto di scelte maturate con coraggio e determinazione e dell'impegno costante dei soci, dei dipendenti e dei collaboratori.

Numerose le innovazioni organizzative introdotte dall'azienda nel corso degli anni: dalla focalizzazione nel settore dell'abbigliamento invece che nel tessile, dalla modalità distributiva con l'abolizione della vendita su campionario, alla diffusione con micro lanci di produzione, al particolare processo di internazionalizzazione per filiali di vendita di proprietà.

Questa rivoluzione organizzativa, modello per molte altre imprese del settore, è il frutto di un attento investimento nelle nuove tecnologie di comunicazione e nell'utilizzo di sofisticati sistemi informatici che rendono possibile l'informazione in tempo reale e l'aggiornamento continuo delle collezioni. Con numerose società correlate in Europa e nel mondo, un migliaio di punti vendita e un numero crescente di negozi monomarca vetrina dell'azienda nelle capitali della moda, "Tessiform spa" ha saputo circondarsi di giovani con professionalità molto qualificate ai quali sono delegate alcune delicate funzioni aziendali in un lavoro di team efficace ed efficiente.



Merkel che difetta di visione lunga. Ci sono tanti leader europei che giocano con il fuoco: prendete il primo ministro britannico. In Gran Bretagna c'è un gran dibattito politico: sul referendum sull'Europa. Cameron ha preso a dire ai partner europei: fateci sconti, rinegoziamo. Come molti politici pensa solo a risultati immediati.

Ma nonostante tutto l'Europa c'è. È riuscita a varare il proprio bilancio 2014-20. Discreto per l'Italia. Pessimo per l'Europa perché è la prima volta che il bilancio dell'UE diventa più piccolo; ma c'è. Non ha rotto David Cameron; non hanno rotto i danesi o gli svedesi che pure hanno una crescente componente politica molto isolazionista. E ciò significa che andremo avanti con l'Europa.

Noi ce l'abbiamo fatta in passato perché siamo stati in Europa. Se non fossimo stati in Europa chissà dove saremmo adesso. Noi adesso parliamo di economia ma non dimentichiamo mai che quindici anni fa in Jugoslavia c'è stata la guerra. La Jugoslavia era un paese di discreto sviluppo; anche quella è Europa. Eppure sono morte decine di migliaia di persone. La casa europea ci serve tantissimo non solo per l'economia, ma anche per la politica e la società. Per vivere e cooperare insieme. E c'è. Questo è un grande motivo per cui possiamo farcela: non si è rotta l'Europa. I motivi per cui poteva rompersi erano moltissimi; molti osservatori americani intelligenti lo prevedevano. Si esce da questa crisi con più Europa. L'Europa non funziona bene perché è in mezzo al guado, ce n'è troppo poca dove servirebbe di più. Si può essere legittimamente antieuropei, ma io credo che meno Europa sarebbe una situazione molto negativa. Ci vuole più Europa. La



Il Presidente della
Fondazione Cassa di
Risparmio di Prato,
dott. Ferdinando
Albini

Monsignor
Franco Agostinelli,
Vescovo di Prato



Banca Centrale Europea si è mossa un po' di più recentemente; persino in Europa qualcosa si sta muovendo.

L'Europa ci ha dettato un'agenda di buone politiche: l'*Europa 2020* è una ragionevole strategia per l'intero continente. Ci dice che dobbiamo essere più inclusivi e ridurre la povertà, aumentare l'occupazione; ci dice – e all'Italia bisogna dirlo forte – che bisogna aumentare la scolarità, ridurre la dispersione, aumentare il numero dei laureati. Si sente dire ancora oggi che noi abbiamo troppi laureati in Italia; nel quadro europeo siamo invece agli ultimi posti. Abbiamo troppo pochi laureati in Italia.

Poi servono anche i periti industriali, non c'è dubbio. Servono gli uni, servono gli altri. L'Europa ci sta dando un'ottima agenda: le cose da fare per tornare a crescere. E questo è un altro motivo per cui possiamo farcela. Naturalmente, l'Europa di oggi ha due facce. Il modo in cui si gestendo la crisi è altamente discutibile. L'ideologia dell'austerità prima di tutto e ad ogni costo è profondamente sbagliata, non aiuta. Lo sappiamo bene, anche se non ne parliamo oggi.

Chiudo parlando dell'Italia. Perché l'Italia ce la può fare? Per tanti motivi. Ne cito solo due, i più importanti.

Innanzitutto perché siamo un grande paese industriale. Uno dei più grandi al mondo. Non come la Germania, non come la Cina (che è completamente diversa), ma più della Francia, più del Regno Unito, più della Spagna. Lo siamo ancora, nonostante la crisi. La crisi è dura; stanno chiudendo molte imprese, stiamo perdendo produzione; rischiamo una diminuzione strutturale del nostro potenziale industriale. Ho ben presente quanti siano i capannoni chiusi, ma non c'è ancora desertificazione industriale, siamo ancora un grande paese produttivo. La manifattura è il cuore dell'e-

Vaporizzo Lia srl

L'azienda pratese "Vaporizzo Lia srl" ha saputo ben conciliare la flessibilità delle impresa artigiana con la volontà di crescere di dimensioni attraverso l'acquisizione di macchinari innovativi ed impianti ad altra tecnologia. Particolarmente sensibile alla sicurezza sul luogo di lavoro, nonostante le difficoltà del settore tessile, ha introdotto accordi aziendali per premi di produttività sia per i dipendenti che per i lavoratori interinali.

L'azienda è sensibile ai temi dello sviluppo sostenibile e alle tematiche ambientali ed ha investito in modo significativo per la sicurezza energetica e per i benefici ambientali dell'approvvigionamento fotovoltaico.



conomia italiana. Dalla manifattura nasce l'innovazione; si genera l'export; dalla manifattura nasce la domanda per il terziario che serve all'industria. Per esempio, come Italia, siamo deboli nel terziario. Non abbiamo le catene distributive all'estero, non abbiamo le catene alberghiere all'estero. Questo ci danneggia; i francesi sono molto più bravi di noi. Ma resitiamo come grande paese industriale. Questo, nonostante i problemi storici del nostro sviluppo industriale: abbiamo avuto una storia negativa della grande impresa; siamo deboli in tanti settori ad alta tecnologia. Ma ciò nonostante siamo un grande paese industriale: perché sappiamo, attraverso l'ingegnoserità e il lavoro, dare valore agli oggetti che creiamo. È un valore immateriale o materiale; è una trasformazione fisica o nel design; comunque sia, la manifattura italiana crea valore. Rischi? Tantissimi, e tante debolezze. L'industria italiana è ferita, è colpita, purtroppo si è un po' ridotta, ma c'è ancora. L'Italia non è la Spagna. Noi siamo molto più avanti. Un conto è tagliare, cucire, assemblare fasi ripetitive con basso valore aggiunto, un conto è la manifattura italiana che riesce a dare valore ai prodotti che realizziamo. Questo lo sappiamo fare noi italiani. Non siamo come i tedeschi. Loro sono più bravi di noi, ed hanno un cuore industriale più grande e oggi più forte. Ma come la Germania, anche l'Italia è un paese a manifattura diffusa, è un paese delle cento città industriali; come la Germania, l'Italia è un paese dalle tante specializzazioni; questo è molto importante. L'ultimo motivo per cui ce la possiamo fare è che noi siamo un grande paese imprenditoriale. Ancora una volta come la Germania. Molto più della Francia, molto più dell'Inghilterra e molto più di tanti altri. Siamo un paese che ama l'impresa. Gli italiani hanno molti difetti ma amano essere imprenditori. Se iniziamo a correggere alcuni nostri difetti cominceremo a diminuire le possibilità di non farcela. Abbiamo anche molti pregi. Parlo non di tratti sociologici, ma di numeri: di imprese che nascono. Siamo un paese di imprese; questo è stato sempre molto importante perché in Italia c'è sempre stata una vivace concorrenza interna; uno stimolo continuo all'innovazione. L'Italia è debole nei servizi proprio perché non c'è una concorrenza vivace. In Italia nascono e vivono molte imprese; c'è stimolo continuo a superarsi. Questo dà fastidio agli imprenditori, ma fa bene al paese. Appena riusciremo a dare una prospettiva di lavoro ai ragazzi italiani che oggi hanno dai venti ai trentacinque anni avremo una nuova leva di imprenditori. Imprenditori diversi; imprenditori laureati; che hanno viaggiato; che stanno sulla rete, che conoscono bene il mondo. È vero che molti giovani brillanti vanno via dall'Italia; ma molti di essi rimangono in contatto, pronti a tornare. Ne stiamo perdendo tanti, ma la rete ci permette di star loro vicino, ci consente di recuperare le loro esperienze. Torniamo alle parole di un tempo per parlare dell'Italia: noi siamo operosi, siamo imprenditivi. Questi sono ottimi motivi per cui *possiamo farcela*. Questo è l'augurio agli imprenditori premiati oggi.

*Gli articoli di tutti i numeri arretrati
della rivista "Prato Storia ed Arte"
sono rintracciabili per tema e per autore
direttamente sul sito*

www.fondazionecrprato.it

Redazione

c/o Fondazione Cassa di Risparmio di Prato
Via degli Alberti, 2
59100 Prato
www.fondazionecrprato.it

Progetto grafico

noèdizioni
www.noe.fi.it

Associato all'USPI
numero 113
n. 15 della nuova serie
Aut. Trib. Prato n. 2
Tariffa Associazioni senza fine di lucro:
Poste Italiane SpA

Spedizione in abbonamento postale - DL 353/2003
(conv. in L. 27/2/2004 n. 46), art. 1 e 2, DCB Prato

Finito di stampare in giugno 2013
presso la tipografia Filograf - Forlì
per conto di noèdizioni