



Introduzione

L'*invenzione* del paesaggio toscano - quello che occhieggia in ogni forma di pubblicità, dalle cartoline digitalmente modificate alle *home page* dei siti turistici ai set cinematografici anche nostrani - è un fenomeno ben studiato: si fonda sull'astrazione dei paesaggi regionali dalla complessità reale e sulla loro riduzione al modello unico del paesaggio (eccezionale) dei dintorni di Firenze. Lentamente diventando fuori moda, il paesaggio dei dintorni di Firenze da una decina d'anni lascia la palma dell'attrazione a quello diversamente accattivante delle Crete. Un paesaggio fotogenico, questo, centrato sugli infiniti nostrani, con i cieli carichi di nuvole rotolanti e i colli ondulati come il mare, e sulle romantiche impronte del passato, fatte di rovine di castelli, etruscherie e borghi scavati nel tufo. Soprattutto, un paesaggio lontano dalle tappe (e dai tempi) obbligati del 'mordi e fuggi' e dello shopping d'alto bordo. Da parte sua, il paesaggio dei dintorni di Firenze - frutto di investimenti culturali e politici di lunga durata, magnificato dagli stranieri ininterrottamente per secoli - continua a riscuotere il gradimento del visitatore colto: educato sui classici della letteratura nostrana ma anche anglosassone e francese, a tal punto informato dei fatti d'arte da godere della loro diffusione sul territorio, in grado di concedersi i tempi lunghi dell'esplorazione. Questa concessione alla lentezza, questa fiducia nell'esperienza che si sta per fare e nella propria sensibilità ("so che tutto qui intorno è meraviglioso, il fatto stesso che io sia qui è meraviglioso, e allora non posso far altro che lasciarmi stupire da quanto incontrerò"), agganciano il turismo colto e facoltoso di un tempo al turismo nuovo che sta crescendo, fatto di voglia di esplorare e di sperimentare. Quest'ultimo, se anche non fa più largo uso di puntigliose guide storico-artistiche o delle voci di romanzieri e poeti, è fatto in gran parte di bicicletta e di carte del CAI, di diari di viaggio *social* e di foto digitali, di incontro con i costumi e la storia locali e di accorgimenti *green*: insomma, di conoscenza del territorio in un senso molto ampio, lontano anni luce dagli squadroni intruppati alla rincorsa di feticci. Se, a questo giro di boa, la macchina dell'accoglienza turistica si riconoscerà parte della cultura piuttosto che del marketing, e converrà, con la politica istituzionale, a tenere insieme arte e paesaggio, sostenibilità ambientale e tutela del patrimonio, salute di uomini, piante e animali e qualità della vita, anche il sistema Toscana avrà un futuro.

A forzare un po' la mano, disse Piero Camporesi tempo fa, possiamo dire che a lungo l'Italia fu percepita da gran parte dei suoi abitanti come luogo di manifatture e di cibi piuttosto che di astratta bellezza da contemplare in perfetta solitudine: *le mirabilia* erano il segno ben visibile del governo di una città o di un regno, e il paesaggio veniva visto come *paese*, luogo di attività produttive ed economiche, di affari e di fatiche, di lento e costante dominio dell'uomo *civico* sulla natura selvaggia. La bellezza della città era fondata su efficienza, potere e ricchezza. Ed è anche per questa evidenza espressiva che è imprescindibile, per qualsiasi discorso sul paesaggio, il ciclo

di Ambrogio Lorenzetti all'interno del Palazzo Pubblico di Siena (*Gli effetti del Buon Governo/Gli effetti del Cattivo Governo*, 1338-40, Siena, Palazzo Pubblico). In esso, trova espressione figurata la politica agraria comunale, tutta tesa all'autosufficienza e incentrata sullo stretto rapporto tra città murata e contado: i colli prossimi all'abitato sono ricoperti da vigneti, nel fondovalle si coltivano i cereali (semina, trebbiatura e battitura con correggiati, trasporto del raccolto tramite teoria di muli), mentre verso i monti restano indomiti boschi, dirupi e sterpaglie. Il paesaggio promosso è sintetica resa di più lavori stagionali (l'aratura e la semina sono illustrati contemporaneamente alla trebbiatura, mentre gli uccelli piombano a caccia dei semi non ancora ricoperti dalla terra) ma anche rivelazione di un sistema di rapporti economici e culturali (ne *Gli effetti del Buon Governo* i muli carichi di merce attraversano campi e ponti dirigendosi verso le porte della città: vi entrano insieme ai contadini e ai loro maiali, e si imbattono nei nobili a cavallo pronti per la caccia; ne *Gli effetti del Cattivo Governo* infuria la guerra, la città è chiusa e il contado è abbandonato al saccheggio e agli incendi). Non va dunque ricercato in questo manifesto politico il proto-paesaggio delle Crete che oggi amiamo tanto.

A voler ritrovare tracce del paesaggio del passato, bisogna maneggiare con molta attenzione le fonti figurative precedenti la pittura di paesaggio come 'genere artistico' (nato nel Seicento) e come la si intende ancora oggi (in cui l'intero campo figurato è riservato dall'autore alla rappresentazione più o meno soggettiva della natura). L'operazione può essere arbitraria e scivolosa. Il paesaggio raffigurato su commissione del governo in carica nella stessa sala di rappresentanza dove le autorità ricevevano cittadini e forestieri risponde a esigenze ben diverse da quello dipinto sullo sfondo di una scena sacra o di una scena mitologica/letteraria. Per questo, più che trovare tracce del paesaggio "com'era", si può tentare di ricostruire la percezione che del paesaggio si aveva, e soprattutto di ciò che in esso aveva valore.

In questo viaggio per immagini che partirà proprio dai dintorni di Firenze, attraverseremo i vari paesaggi che ancora oggi si susseguono l'uno all'altro con il supporto della fortuna visiva che hanno, in qualche caso, goduto nei secoli scorsi: ne leggeremo le tracce storiche, li guarderemo con gli occhi degli artisti, ci riconosceremo parte di un sistema variato e intrecciato di forme e di memoria. Questa "conoscenza affettiva" ci consentirà di ragionare al meglio su come, in Toscana, vorremmo vivere tutti i giorni e non solo, o non tanto, viaggiare e passare da turisti.

Oltre lo stereotipo del paesaggio ridotto e ripetuto, ci accorgeremo di come pittori diversi abbiano diversamente rappresentato lo stesso paesaggio, per una loro specifica poetica, per la rispondenza a una committenza precisa, per l'influenza della cultura del tempo. Scopriremo paesaggi oggi completamente perduti e offesi che invece erano adorati e amati fino a motivare ritorno, soggiorno e residenza. Itinerari 'antichi', compiuti da pittori e poeti e curiosi e montanari, che vale la pena ripercorrere. Interventi politici di recupero, bonifica, ripristino, rimboschimento, che hanno costruito il paesaggio così come oggi lo vediamo. Soprattutto, inseguiremo lo sboccio, la costruzione e la

sedimentazione di un'idea, magari nuova, di bellezza. Se non ci fosse stato, infatti, l'investimento dei macchiaioli a lavorare per una vita intera sulla costa e sulla maremma, dovuto a particolari e anche complesse congiunture di poetica, sensibilità, urgenze private e sovranazionali, Castiglioncello non sarebbe quel luogo mitico che ancora oggi gli si riconosce di essere. O ancora, se lo sguardo sul paesaggio non si fosse sganciato dai parametri materiali per assumere neoromantiche ed esistenziali valenze, le spoglie Crete "senza dolcezza d'alberi" (Mario Luzi) non sarebbero oggi quel luogo superbo immancabile persino nei calendari da chiosco. Tuttavia, bisognerà anche rendersi conto che l'attenzione di pittori e intellettuali non basta a rendere unico - e quindi intoccabile - un luogo dell'anima: ce lo rivela quanto rimasto di Boccadarno, già sintesi paradisiaca della bella Italia appena riunificata e nel giro di pochi decenni diventato area industriale bellica e infine porto turistico di lusso. Quando il nesso tra conoscenza e affettività si sgretola, il paesaggio resta nudo, in balia delle magnifiche sorti e progressive di turno.

Avvertenze

Senza l'immensità di scritti in prosa e in versi, di immagini e di film, di canzoni e di musiche, di studi e di inchieste dedicati alla Toscana, non esisterebbe il paesaggio toscano così come lo intendiamo oggi. Di questa immensità, cui siamo grati, è impossibile dar conto. Scorderemmo certamente qualcuno e qualcosa: ci limiteremo dunque in questa sede ad alcune indicazioni di massima da ritrovare in calce al testo. Ci auguriamo che questo viaggio virtuale sia uno stimolo a conoscere ancora, amare di più e immaginare al meglio una terra meravigliosa.

I dintorni di Firenze

Un perfetto equilibrio di borghi e ville, vigne e ulivi, selva coltivata e cipressi affilati come lance, parchi neri di alloro e di lecci, pievi e certose su clivi ben scompartiti in campi e strade, costruito da generazioni di architetti, muratori, scalpellini, mezzadri, boscaioli e giardinieri: questa è l'idea che da secoli, con sedimentazione lunga e consapevole, sostanzia il paesaggio dei dintorni di Firenze. Fu immediata la percezione di Firenze come città in forma di giardino, ornata da colline preziose e cinta da monti selvaggi. La si vedeva così, la si voleva così.

Nella predella di **Gentile da Fabriano** per Palla Strozzi, una fitta maglia di siepi delimita con cura i campi 'privati' fuori porta. Per Beato Angelico il Golgota fuori le mura di Gerusalemme è un giardino di fiori (per quanto simbolici) e coltivi che poco ha a che fare con l'aspro set evangelico. Con un balzo di sorprendente lucidità, Domenico Veneziano allarga la visuale e spalanca alle spalle dei suoi Magi medicei

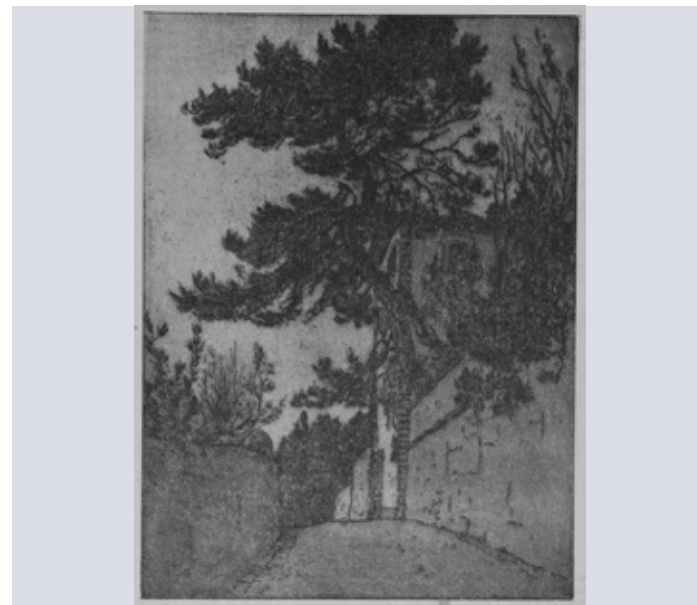


Gentile da Fabriano, *Adorazione dei Magi*, 1423, Firenze, Galleria degli Uffizi

una fertile vallata di ville, castelli, pascoli e campi tra le ali scoscese dei monti impervi. L'attenzione figurativa al paesaggio fiorentino ha alle spalle un'illustre tradizione scritta di orgoglio comunale, alimentata dallo sguardo dei "forestieri non usati a Firenze". Per Giovanni Villani, il rapporto di Firenze con il suo contado è uno dei tratti peculiari del sistema-paesaggio: la città non è chiusa e contrapposta a lontani *castella* altrettanto chiusi; piuttosto, la città è aperta, viva in simbiosi con le numerosissime ville dei dintorni (continuamente *germoglianti* dal suolo, si sarebbe stupito Ariosto, e talmente intrise di aria e verde da rapire gli anglo-americani del *Grand Tour*). Una percezione durevole: quando **Telemaco Signorini** ritrae la piccola Nené lungo la strada per Settignano, fissa alle sue spalle le soleggiate colline, ancora ridenti di ville bianche e punteggiate di scuri cipressi. Poi lo sguardo comincia a mutare, per ragioni interne al fare artistico: della discreta eleganza delle ville bianche, lodate sin dal Quattrocento come *corona di gemme* a maggior gloria di Firenze, **Robert Goff** non coglie la maestosità, l'apertura panoramica, la solenne posa in giardino; piuttosto, l'appena visibile scorcio di fabbrica che s'indovina al di là del muro di cinta e il fianco sulla stradetta secondaria, seminascoli da una vigorosa vegetazione quasi selvatica. Un contesto celebre proprio in quanto tale può essere condensato in un mistero romantico. Forse, in un ricordo.

A Leonardo Bruni, autore della *Laudatio Florentine Urbis*

(1403.ca), il contado fiorentino per "li ombrosi boschi et i fioriti prati, dolci rivi, chiari fonti, et sopra tutto la natura de' luoghi a diletto et piaceri disposta" sembrava un paradiso, per di più molto abitato: "Certamente paiano i colli ridere et pare da loro uscire et intorno spandersi una alegrezza, la quale chiunque vede et sente, non se ne possi satiare; per tale che tutta questa regione si può meritamente riputare et chiamarsi uno paradiso, a la quale né per bellezza, né per alegrezza in tutto il mondo si trovi pari. Per la qual chosa quelli che venghano a Firenze sono stupefatti, quando dalla lungha et d'alcuno alto monte veghano tanta opera et tanta grandezza di città, tanta larghezza et tanto ornamento et tanta quantità di ville allo intorno". L'*alegrezza* della vista dei colli *ridenti* prelude all'idea del paesaggio come lo intendiamo oggi: è la bellezza della natura non in sé ma in quanto vissuta, è la bellezza conosciuta e mostrata per gli effetti che provoca. Il paradiso in terra (quello, s'intende, di Cosimo il Vecchio) è esibito da **Benozzo Gozzoli** con forte carica



Robert Goff, *Villa fiorentina*, 1907



Benozzo Gozzoli, *La cavalcata dei Magi*, 1459, Firenze, Palazzo Medici-Riccardi



Telemaco Signorini, *Sulle colline a Settignano*, 1885, collezione privata



Alesso Baldovinetti, *Natività*, 1460-62, Firenze, SS. Annunziata, Chiostro dei Voti



Leonardo da Vinci, *Colli fiorentini con l'Incontro*, 1503-04, Codice di Madrid, II, 17v, Madrid, Biblioteca Nazionale



Giusto Utens, *Villa medicea di Poggio a Caiano*, 1599-1600, Firenze, Museo di Firenze com'era



Pandolfo Reschi, *Veduta dell'Arno alle Cascine*, 1675-79

astrattiva a Palazzo Medici-Riccardi: frutteti, vigneti e oliveti regolati, segno del potere cittadino sul contado, si alternano con eleganza persino a maestose e insolite conifere, che si assestano nel paesaggio ricamato senza nulla turbare. Di contro a questo paradiso cortese, **Alesso Baldovinetti** nel Chiostro Grande dell'Annunziata dispiega l'Arno scintillante tra i colli con monumentale larghezza di veduta. Il nastro del fiume diventa presto il simbolo riconoscibile del paradiso fiorentino: lo riprende Alesso nella *Madonna col Bambino* del Louvre (1464.ca) e lo magnificano attorno agli anni '70 del Quattrocento Antonio e Piero del Pollaiuolo. Quando si allarga la visuale, l'Arno resta l'appiglio geografico imprescindibile, anche in casi di contrazione obbligata di più valli: il centro ideale del dipinto di Francesco Botticini è la piana di Firenze ma, a causa delle radici patrimoniali dei committenti, all'Arno si aggiunge l'Elsa e così, a sinistra, la villa fiesolana di Matteo Palmieri fronteggia, con licenza geografica, le terre dotali di Nicolosa Serragli in Val d'Elsa. Quando occorre ambientare a dovere una storia, il paesaggio si fa riconoscibile proprio in rapporto al fiume, come negli affreschi della pieve di Signa con il castello della Lastra e al di là dell'Arno quelli di Signa e di Carmignano.

Eppure, immediatamente dopo e ad eccezione di **Leonardo da Vinci**, che disegna il profilo delle colline fiorentine inclusi Bellosguardo, Montici, l'Incontro, il Paradiso, Fiesole e Monteceneri, il 'Monte del Cigno' da cui sperimentò il volo, la svolta classicista allontana, e a lungo, ogni tentazione di rapporto con un ambiente reale o ricalcato su elementi reali. I mulini e le masserie ripresi dal vero da Fra Bartolomeo in disegni ammirevoli non vengono usati che come una "presenza di calibrata alchimia nei primi fondi di paese ideale" (Alessandro Conti). Non a caso l'impresa di rappresentare le principali residenze granducali, fra il 1599 e il 1600, venne affidata a un pittore del tutto minore come il carrarese **Giusto Utens**, che la svolge fra l'emblematico e la formula cartografica. Piero Camporesi ribadisce più volte che nulla era più lontano dalla cultura cinquecentesca dell'idea di un paradiso terrestre 'naturale', cioè disabitato, selvaggio, inoperoso, intatto, non ripulito dalle tecniche o riprogettato e impreziosito dalle ingegnose fantasie dell'uomo. Appendice della città, la campagna doveva essere addomesticata, colonizzata, annessa alla vita urbana. La rappresentazione del paesaggio fiorentino fino al Settecento diventa un'operazione fortemente intellettuale: non tanto un'immagine del loro territorio quanto un'idea. È il classicismo della bella campagna italiana, degnissima erede delle favole bucoliche antiche, come amava ricostruire **Pandolfo Reschi**. Salvo minuscole eccezioni, questa "radicata tradizione d'irrealtà" dura almeno fino alle *Vedute delle Ville, e d'Altri Luoghi della Toscana* (1744) di **Giuseppe Zocchi**, con l'immane osservatore a piè di pagina, mentre la descrizione del territorio reale è delegata alla cartografia.

Molto cambia con l'operazione antiretorica (e nuova, poiché legata all'esperienza quotidiana della luce che sostanzia la visione) dei macchiaioli. L'immagine che ancora oggi abbiamo del paesaggio toscano non può esimersi dal fare i conti con quest'esperienza, tanto forte fu il legame con il territorio e il sentimento della



Giuseppe Zocchi, *Veduta del Porto di mezzo vicino al Ponte a Signa*, 1744, Firenze



Silvestro Lega, *Orti a Piagentina (motivo dal vero presso Firenze)*, 1863-64, collezione privata



Nino Costa, *Giardino fuori Porta San Frediano*, 1860-65, collezione privata



Telemaco Signorini, *L'alzaia*, 1864, collezione privata



Carl Böcklin, *Firenze in scirocco*, ubicazione sconosciuta



Maurice Denis, *Annunciazione a Fiesole*, 1919 (?), foto Scala

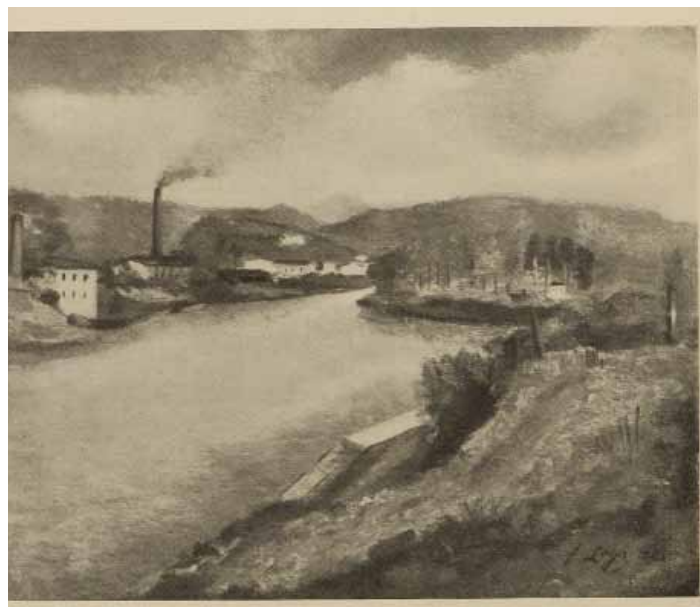
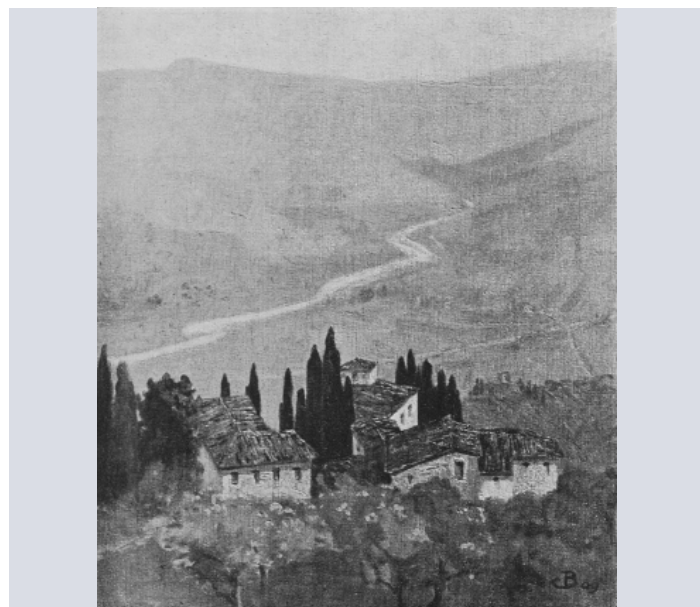


Francesco Chiappelli, *La Certosa di Firenze*, 1914



Vincenzo Cabianca, *Cipressi a Poggio Imperiale*, 1863.ca, collezione privata

bellezza del paesaggio come patrimonio diffuso. Luoghi come Piagentina o Castiglioncello o San Marcello Pistoiese acquisiscono il medesimo peso di Montmartre o Givenchy in fatti d'arte. A Piagentina, un luogo oggi completamente urbanizzato, si radunarono vari pittori per una decina d'anni a sperimentare un altro sguardo sulle cose. In quello che ci tiene a specificare come *motivo dal vero presso Firenze*, **Silvestro Lega** ferma la campagna suburbana che si estendeva subito fuori porta La Croce, dall'attuale Piazza Beccaria fino alle rive dell'Arno, lungo il torrente Affrico. Nello stesso torno d'anni **Nino Costa** si sofferma su un angolo di verde fuori le mura cittadine destinato a esser distrutto con la costituzione, nel 1865, di Firenze capitale d'Italia: il pittore abitava in una casa con "un piccolo e grazioso giardino" in Borgo San Frediano, non distante dalla veduta dipinta che va dal campanile di Santo Spirito alla mole del Carmine alla Casermetta del Forte Belvedere, e in cui regna, ancora una volta, l'armonia tra edificato e natura. Anche **Telemaco Signorini** sceglie di Firenze un'immagine polemica proprio in quanto antica: imbracati nella corda (l'alzaia), cinque uomini che han fatto ricordare ai critici gli *spaccapietre* di Courbet rimorchiano una barca dalla sponda dell'Arno, ancora come bestie da soma a Italia moderna appena fatta. In lontananza il profilo urbano di Firenze, vista dal ponte di San Leopoldo fuori le mura: non è la neoletta capitale rimessa a nuovo dal Poggi ma la città storica costruita nella geometrica luce quattrocentesca e immersa nel contesto naturale, tra gli ampi tratti suburbani di Bellariva e Piagentina e il parco delle Cascine. Quasi un miraggio a ritroso. Giuseppe Abbati infine si sgancia dalla magnificenza dei colli fiorentini e li astrae in luminosi rapporti di tono, pago "di aver azzeccato un verde e trovata giusta un'ombra di cipressi sopra un terreno illuminato dal sole" (Diego Martelli). È grazie a pittori come lui che s'intuisce come la pittura di paesaggio preluda all'arte astratta (ma questa è un'altra storia). Il rapporto fra paesaggio reale e immagine cui il reale si vuol far somigliare indirizza, fra Otto e Novecento, modifiche anche molto forti sul territorio. Tipici della lettura del paesaggio in chiave mistica e 'giottesca' sono, ad esempio i rimboschimenti dei colli (tra cui Monte Morello e Monte Ceceri, tutto eroso dalle cave) a colpi di cipresso. Accorpate Vincigliata e Maiano in un'unica proprietà e accerchiato il castello dal bosco fitto di cipressi, John Temple crea il paesaggio tipico dei colli fiorentini (ben leggibile in **Carlo Böcklin**, il figlio del più celebre Arnold), vivo fino alle declinazioni in rosa e lilla di Plinio Nomellini e **Maurice Denis** e a quelle incantate di **Francesco Chiappelli**. Il cipresso 'fa' il colle, e tanta è la fama delle fabbriche che orna che in **Vincenzo Cabianca** ne assume l'aura fino a sostituirle. Di contro a queste aristocratiche visioni, alcuni pittori (soprattutto del secolo nuovo) cominciano a rielaborare i luoghi illustri della letteratura. **Achille Lega** rappresenta l'Arno, il fiume colto per antonomasia, in abito dimesso: nessun borgo fortificato che vi si specchia, nessun ponte elegante che lo attraversa, nessun pastore d'arcadia che lo rimira pensoso. Alle case coloniche, fulcro della società mezzadrile, si accostano le nuove fabbriche, nemmeno poi così diverse nell'aspetto edilizio e nel trattamento dei lavoratori. Il pittore registra l'impatto della modernità,

Achille Lega, *L'Arno all'Albereta*, 1934Mario Bacchelli, *Nella valle del Mugnone*, 1932Galileo Chini, *Case lungo il Mugnone*, 1933Carl Böcklin, *Il Mugnone*, ubicazione sconosciutaAlberto Salietti, *La Vendemmia*, 1933Ardengo Soffici, *La processione*, 1933Ardengo Soffici, *Paesaggio toscano*, 1943Ottone Rosai, *Vedute di paesaggio toscano*, 1935, Firenze, Stazione di Santa Maria Novella

ma a giudizio sospeso (ci dice abbastanza il lungo tronco di cono che si alza a sporcare il cielo e a interrompere le curve delle colline). Su un'ansa del Mensola, che dal fiesolano si getta in Arno tra Varlungo e Rovezzano, nella zona degli 'orti di Bellariva' già meta di macchiaioli, Silvio Polloni coglie una donna con il bambino in braccio e, nello sfondo, tra alcune case rurali, una ciminiera, forse una minaccia ben dissimulata (solo un caso che la composizione ricalchi la celebre *Tempesta* di Giorgione?). La valle del Mugnone, il torrente in cui Calandrino e Buffalmacco cercavano l'elitropia e che da Fiesole si getta in Arno dopo aver costeggiato le Cascine (davvero le *Tuleries* fiorentine), è vista da **Mario Bacchelli** con gli occhi da anni educati ai barattoli di via Fondazza: scolpito dalla luce di un giorno d'inverno e reso affabile dai panni stesi al sole. Si sofferma sul Mugnone popolare persino **Galileo Chini**, che il re del Siam stregato dalle sue piogge dorate di simboli e fiori volle in Oriente: ne fissa i nuovi casermoni in costruzione, "scoprendo una grazia piena di poesia nella terra lavorata e nei cipressi che fanno da cornice in alto e in basso a quelle case moderne e senza carattere". Al boom dell'edilizia destinata alla classe operaia fuori porta e ai primi segni di *sprawl* fuori le vecchie mura demolite per costruirvi i viali di circonvallazione, prova a resistere la natura addomesticata. Il caso di Prato come città-fabbrica a queste date è già una realtà. C'è insomma chi resiste alla retorica della campagna in tutte le possibili combinazioni, dalle suggestioni spiritualistiche alle direttive fasciste. Nel 1933 **Alberto Salietti**, nel pannello richiesto per la V triennale di Milano in corso nel nuovo palazzo di parco Sempione disegna i campi solco per solco, pettinati a modino, con i cipressi come segnaposto. Anche per **Ardengo Soffici** il paesaggio diventa stereotipo nelle commissioni ufficiali, con il pagliaio-calamaio e i tre cipressi appollaiati sul colle, mentre da nostalgico del regime in ritiro a Poggio a Caiano si rifugia in sfrangiati paesaggi malinconici. Sta al limite **Ottone Rosai** nelle due grandi vedute del bar-ristorante nella nuova stazione di Santa Maria Novella: sul tipico strapaesano paesaggio fatto di case coloniche, pagliai, cipressi e olivi, concepito sugli schemi illustri dei quattrocentisti, piove una morbida luce soffusa che invita alla vita quieta, sana e appartata della campagna, lontana dalle agitazioni della città. Ma svicola dalla pittura d'ordine: nella sua *Casa a Poggio a Caiano*, ciò che conta è la persiana socchiusa.

L'appennino toscano: verso il Casentino

Anche oltre Firenze si registrano antiretorici sguardi sul paesaggio, preso senza i lustri del paese dal profilo noto, della villa principesca, del fatto storico: nel pistoiese di **Alberto Caligiani** persino i cipressi sono modesti, quasi bastonati. Il pittore ci dice si tratta di Montemurlo, a ridosso della riserva odierna del Monteferrato il cui profilo dolce, questo sì che è riconoscibile alle spalle delle case. I paesaggi del vicino Appennino, tuttavia, cominciarono ad essere praticati dai pittori molti anni prima: di certo, con spirito di villeggiatura, quando, tra il 1766 e il 1776, si inaugurò la "direttissima e assai poetica strada da Pistoia a Modena" amata da Vittorio Alfieri. Quando insomma i valichi smisero di essere rischiosi luoghi di passaggio per diventare mete d'indagine sentimentale. Nel 1861 **Raffaello Sernesi** trascorse l'estate a San Marcello Pistoiese in compagnia di **Odoardo Borrani** e ne elaborò una *Pastura in montagna* "di una calma sorprendente e di un'intonazione luminosissima": il luogo è stato riconosciuto in Pian de' Termini, il punto di vista nel luogo dove oggi è l'Osservatorio, da cui si vedono il Terminaccia e il Crocicchio allora spogli. Ancora oggi, mutato il nome in Statale dell'Abetone e del Brennero, l'antica strada ducale attira gli sportivi delle nevi e i fan di Francesco Guccini, legato a questi luoghi come Cesare Pavese alle Langhe: "L'America era allora per me provincia dolce, mondo di pace, /perduto paradiso, malinconia sottile, nevrosi lenta, /e Gunga-Din e Ringo, gli eroi di Casablanca e di Fort Apache, /un sogno lungo il suono continuo ed ossessivo che fa il Limentra". Ben oltre il pistoiese, è l'intera fascia appenninica che divide e unisce Toscana ed Emilia-Romagna ad essere oggetto di intensi sguardi. Anche perché, a differenza di altre regioni montane italiane, mostra un intenso fenomeno di popolamento: sin dall'alto medioevo si rafforza la rete di percorsi e valichi che assicura tuttora il collegamento tra il nord e il centro dell'Italia, generando ospizi, ospedali, osterie, borghi e mercatali. Lungo le vie regie e carrozzabili sono nate poste e dogane, cresciuti paesi dotati di servizi di ospitalità per viandanti e viaggiatori. Infine, lungo i caselli autostradali e le stazioni ferroviarie sono sorti scali d'uso e outlet (unica e sgradevole controtendenza al generale spopolamento di cui soffrono queste zone). Pochi dipinti esprimono al meglio il sentimento del viaggio riflesso nel paesaggio attraversato come il *Valico degli Appennini* che **Giuseppe De Nittis** presentò alla Promotrice di Napoli nel 1867: "la descrizione atmosferica della cupa giornata moltiplica il suo realistico effetto nella resa analitica dei solchi prodotti sul terreno dalla carrozza in movimento" (Carlo Sisi), e possiamo ricordare analoghi viaggi scomodi, ad aspettare infreddoliti il treno in ritardo nelle stazioni secondarie, o in sosta all'autogrill in dismissione, con uno sguardo al transeunte del viaggio - e della vita - che tanta letteratura *beat* e canzone d'autore hanno ormai sdoganato. Del tutto opposto lo sguardo 'comodo' di **Carlo Böcklin**: la sua via Bolognese è una linea da disegnare più che da percorrere. Per la bellezza delle valli e la vicinanza a Firenze anche le zone più interne del Mugello, ad esempio, non direttamente attraversate dalle transappenniniche e



Alberto Caligiani, Paese a Montemurlo



Alberto Caligiani, Paesaggio sull'Appennino pistoiese, 1937



Raffaello Sernesi, Alti Pascoli, 1861, collezione privata, Milano



Odoardo Borrani, Raccolta del grano sull'Appennino, 1861

a quote altimetriche elevate, sono state abitate, e spesso in villa.

Il fenomeno dei nuclei disseminati caratterizza infatti il paesaggio del Mugello: castelli a dominare le selve, “terre nuove” (per lo più rase al suolo dai bombardamenti del 1944 e ricostruite) a conquistare il territorio, ville-fattoria a curare le campagne, borghi poverissimi a dare forza lavoro. Per Niccolò Machiavelli, Marradi era “un castello posto a piè dell’Alpi che dividono la Toscana dalla Romagna: ma da quella parte che guarda verso Romagna e nel principio di Val di Lamona, benché sia senza mura, nondimeno il fiume, i monti e gli abitatori lo fanno forte, perché gli uomini sono armigeri e fedeli ed il fiume in modo ha roso il terreno e ha sì alte le grotte sue, che a venirvi di verso la valle è impossibile, qualunque volta un picciol ponte che è sopra il fiume fosse difeso: e dalle parti de’ monti sono le ripe sì aspre che rendono quel sito sicurissimo”. Una montagna, questa del Mugello, capace di asperità quasi alpine, che ritroviamo ancora negli scheggiati profili che **John Smith** dedicò alla regina d’Inghilterra e che **Francesco Fontani** mise a sfondo delle cascate di Valbura, presso Marradi. Ma capace anche di raffinate eleganze: i Medici ingentilirono, per mano di Michelozzo, i castelli turriti in ville ariose (come quella di Cafaggiolo e del Trebbio), e l’elevatissima cultura neoclassica di Forlì seppe penetrare lungo la nuova strada regia dei Lorena fino a Dicomano. A questa stessa cultura, fiduciosa nei lumi dell’avvenire, si devono esperienze di viaggio a basso impatto e intensa penetrazione nel paesaggio che oggi tornano in auge, come quella compiuta dall’artista girovago **Felice Giani** nell’estate del 1794. Nel taccuino di disegni *Da Faenza a Marradi* che il pittore riservò all’itinerario percorso lungo la valle del Lamone emerge l’evidenza della strada, che gira, sale, s’inoltra, scavalca, rispetto alla messa a fuoco delle lontananze. È lo sguardo di un pittore che cammina, attento alla natura del sentiero e alle tappe da seguire. A più di due secoli di distanza, l’illustratore faentino **Cesare Reggiani** ripercorre (in treno) l’itinerario di Felice Giani: “La caratteristica che distingue la valle del Lamone da tutte le altre dell’Appennino tosko-romagnolo è la ferrovia Faenza-Firenze. Ho puntato più sulla sua presenza che sulla strada. Sottopassi, mura, stazioncine, viadotti in mattoni rossi, segnali, tratti di ferrovia che tagliano campi e boschi”. Il paesaggio, segnato dalla Faentina, la ‘ferrovia di Dante’ costruita a partire dal 1881 per collegare Firenze a Ravenna (e per estensione i porti e i commerci di Ancona e Livorno), è restituito per sintesi formale, con la sospensione tipica di tanta pittura americana contemporanea (valga per tutti David Hockney), e un moderno gusto grafico per l’accensione delle tinte. Contrastando le insostenibili lusinghe delle sempre più slargate corsie autostradali e dei binari ad alti velocità e impatto ambientale, un consapevole rispetto, e una diversa praticabilità, meritano queste montagne trasfigurate nel sole da **Signorini**: sono i luoghi che diedero i natali a Giotto (di Colle di Vespignano) e al Beato Angelico (del ‘popolo di San Michele a Rupecanina’) e rifugio a Dante appena esiliato (a San Godenzo). Luoghi che Firenze sentiva suoi (Cosimo il Vecchio impiegò nel lontano convento di Bosco ai Frati presso San Piero a Sieve il suo architetto preferito, Michelozzo, sentendo che il sobrio convento montano



Boscolungo all’Abetone, cartolina viaggiata nel 1911, Roma, ICCD



Carl Böcklin, *La via Bolognese e la val di Bisenzio*, ubicazione sconosciuta



Felice Giani, *Taccuino di viaggio da Faenza a Marradi*, 1794, Forlì, Biblioteca Comunale Aurelio Saffi, Fondo Piancastelli



Giuseppe De Nittis, *Valico degli Appennini*, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, 1867



Cesare Reggiani, *Marradi. Ponte della ferrovia da via Fabbri*, 2012, Brisighella, Museo Civico Giuseppe Ugonia



John Smith, *In the Appennines between Bologna and Florence (da Italian scenery. To the Queen's most excellent majesty this collection of select views in Italy, London 1817)*, Firenze, Biblioteca Nazionale



Francesco Fontani, *Marradi. Veduta della Cascata di Valbura (da Viaggio pittorico della Toscana [Disegni di J. e A. Terreni], Tofani e Compagno, Firenze, 1801-1803)*, Firenze, Biblioteca Nazionale, Palat. C.B.4.5, III vol.



Telemaco Signorini, *Fine d’agosto a Pietramala*, 1889

rientrava in toto nel suo programma di magnificenza architettonica alla pari delle mirabili fabbriche fiorentine) e nei quali s'investì in bellezza, come dichiarano i tesori disseminati su e giù per le valli che le recenti mostre 'di territorio' riportano all'attenzione. Questi luoghi - che soltanto cinquanta anni fa don Milani confinato a Barbiana sentiva abbandonati dagli uomini, senza servizi, senza diritti, senza voce (una solitudine che s'intravede nelle mugellane di **Ludovico Tomasi**) - sono oggi presi in cura da parte delle comunità locali, avverse allo sviluppo facile e insostenibile, che ne propongono la conoscenza 'a piedi'. Luoghi nuovamente percepiti come ridenti e colti, da conoscere per arte e natura: al punto che ai nostri occhi non stride nemmeno più il ritratto che **Carlo Böcklin** riservò a Vicchio. Un angolo luminoso di Toscana, dove le ville bianche sbocciano senza rompere l'armonia della natura dirompente.

Da Faenza si è giunti a Marradi in compagnia di Felice Giani, e da Marradi si può proseguire con Dino Campana fino a La Verna, il sasso donato nel 1213 a Francesco d'Assisi per farne il suo romitaggio e boscoso di abeti e faggi secolari protetti dai francescani al pari di una reliquia. Le nere foreste del Falterona sono ancora oggi abitate da lupi ed esprimono al meglio l'antico bosco italiano di querce, faggi e abeti, popolato di miracoli e leggende, di briganti ed eremiti. Selvaggio e temibile appena fuori porta, come si vede nelle innumerevoli immagini di san Girolamo penitente nel deserto con la città murata a vista. Il bosco è il luogo del rischio e della perdizione: è il deserto dei santi e il terrore dei civili, dove saltano le leggi e le norme, e regnano sovrani la natura e il maligno. Le favole conservano intatto il terrore infuso dal bosco, specialmente di notte, al di fuori di ogni romantica contemplazione, e il Casentino consente di rivivere tale brivido 'antico', in forza della chiusura motivo, tra l'altro, del suo stesso nome. Casentino deriva infatti dal latino *Clusentinum*, Valle Chiusa, una "grande conchiglia" circondata da montagne (ad ovest il massiccio del Pratomagno, ad est la giogaia dell'Alpe di Serra e l'Alpe di Catenaia) e isolata



Ludovico Tommasi, *Lavandaie mugellane*, 1898



Carl Böcklin, *Vicchio*, 1910



Cabanca, *Dante in Casentino* 1865

dai radi collegamenti (ad esempio, ancora oggi da Firenze e dalla Romagna si accede solo tramite i passi appenninici della Consuma, della Calla o dei Mandrioli; e per tutto l'Ottocento le vecchie strade erano delle *barrocciabili*, percorribili cioè da carrozze o piccoli veicoli da trasporto). Nel 1893 Paul Sabatier coglieva nel segno la forma della valle: "Proprio al centro dell'Italia la valle superiore dell'Arno/forma un paese a parte, il Casentino, il quale, nel corso dei secoli ha condotto un'esistenza propria, simile a un'isola in mezzo all'oceano". L'immagine del Casentino come terra in mezzo al mare si rivela fortunata. Raffaella Cavalieri recupera l'opinione di Ella Noyes: "Se si potesse immaginare l'Italia come una nave che solca le acque infinite, allora qui, sul dorso del Falterona, dovrebbe sedere il rematore possente, con un remo immerso nell'Adriatico e l'altro nel Tirreno. Entro questi vasti confini si possono scorgere, al nord e all'est, tante città storiche nella pianura immensa dell'Emilia e della Romagna che si allunga fino alla costa adriatica, all'ovest, al di là delle frastagliate creste dei colli vicini e dei lontani boschi che cingono Vallombrosa, Firenze che giace lontana, fra vallette caliginose, circondate da popolati pendii".

Una chiusura 'panoramica', possiamo dire, che fu la ragione del suo fascino e della sua fortuna, poiché vi conservò le tracce del santo d'Assisi ma anche di Dante, combattente a Campaldino e ospite dei conti Guidi. Una fortuna paesaggistica ben fervida oltralpe e riversata in taccuini e ricordi e innumerevoli viaggi danteschi, come *Through Dante's Lands. Impressions in Tuscany* (1912) dell'americano Persis Revel. Ma non solo. Al culto del poeta nazionale, si lega la *Scena medievale* (1861) di **Vincenzo Cabianca**: in una terrazza un letterato datato, munito di libri e liuto, e ai lati "quattro persone in due gruppi, che guardano incantate oltre grandi cipressi e oltre un'ampia valle, lontanissime nuvole lucenti nel vastissimo cielo". Guardano il bel paesaggio toscano, culla della patria, inizio della nazione. Analogo il sentimento della scena con *Dante in Casentino* (1865): le ombre lunghe della sera esaltano il verde cupo dei cipressi, mentre il gruppo di Dante con Brunetto Latini e un altro letterato, in piedi e pensosi, ricalca il gruppo degli astanti nella *Flagellazione* di Piero. Il Casentino è percepito nell'Ottocento nostrano come una conca pura: il suo paesaggio era sentito fedele all'originale set delle imprese letterarie su cui si costruiva e rafforzava l'identità nazionale; il suo paesaggio era il segno riconoscibile di un passato prossimo glorioso e vivente. Un passato che avrebbe dato sostanza al futuro della nazione libera e unita.

Il Valdarno Superiore fino alla Val Tiberina e alla Val di Chiana

A percorrerlo da Sud, stretto tra il massiccio del Pratomagno (che si vorrebbe riconoscere alle spalle dell'uomo-Cristo di **Masaccio** al Carmine) e le eleganze del Chianti, può persino sembrare che il Valdarno di Sopra non faccia altro che preparare a Firenze: da secoli si usava avvicinarsi alla città e alle sue promesse attraversando paesaggi variabili dai boschi ai coltivi alle balze e ai massicci, e all'improvviso la città si rivelava nella conca come un'apparizione. Non a caso il nome dell'ultimo colle prima della piana è *l'Incontro*. **Emilio Donnini** condensa l'attesa della veduta della città e della fine del viaggio nella sua struggente ripresa del Valdarno a sera: la luce del sole che tramonta dietro la svolta che la strada compie sulla destra si trasfigura nel bagliore serale della città che viene, ed è difficile reggere la voglia di andare dentro il quadro per vedere cosa c'è, finalmente, là dietro. Un Valdarno intimo, vissuto come un'allegoria della vita. E non fu certo il primo a ritrovare in questa lingua di terra l'espressione di sentimenti e suggestioni e interessi universali. Ad esempio, le balze tra Treggiaia e Piantravigne sono troppo appariscenti per credere che nei tempi passati l'uomo sia loro stato indifferente. Quelle rocce puntute, erose dai venti, che spiccano nude contro i folti boschi dei dintorni, un tempo contenevano un lago: ne restò per secoli traccia nei fossili che i contadini, arando i campi, si ritrovavano fra le mani. E quando tra le mani si ritrovarono ossa di elefanti, nacque la leggendaria tappa in zona di Annibale e del suo esotico esercito alla volta di Roma (nei pressi di Incisa il cartaginese avrebbe addirittura fatto costruire un ponte per passare l'Arno), e la fortuna iconografica del borgo col ponte. Si provvide dunque a comprendere queste rocce misteriose fatte di lische e conchiglie ricorrendo alla storia. Ma oltre la storia, e anzi imbevute di *natura naturans*, le rimise al mondo **Leonardo da Vinci**, che soggiornava in zona dal 1502 (le sue vedute sono custodite a Windsor): si ritrova una suggestione di quei paesaggi nei pinnacoli e nelle guglie degli sfondi indimenticabili della *Gioconda* e della *Vergine delle Rocce*. C'è chi vuol riconoscere nel ponte che s'intravede immerso nel celebre ciclo dell'acqua alle spalle della Monna Lisa quello ora diruto di Ponte di Valle presso Laterina. Al di fuori della pretesa fotografia del reale, resta indubbio il fascino che le balze aretine giocarono sul genio pittore. Un altro luogo carico di sguardi ricevuti è Vallombrosa, con i suoi monti boscosi e i suoi cieli puliti e i suoi monaci mistici. **Louis Gauffier**, in visita all'abbazia tra il 1796 e il 1797, lavorò a ben due serie diverse sul medesimo soggetto, come a farne il sunto della sua esperienza italiana. Un'esperienza rasserenante, nonostante boschi e cascate: nella *Veduta di Vallombrosa* la montagna e l'abbazia condividono il campo figurato con le ombre delle nuvole basse che macchiano il prato su cui giocano i collegiali. L'infinita gamma di toni verdi suscitata dalla varia incidenza della luce si fonde con la presenza dell'uomo, in un insieme non più classico e non ancora romantico, un insieme solenne e sereno, dove si avvera la perfetta concordia uomo-natura. In *Il Valdarno visto dal Paradisino* 1796s. la calda luce italiana



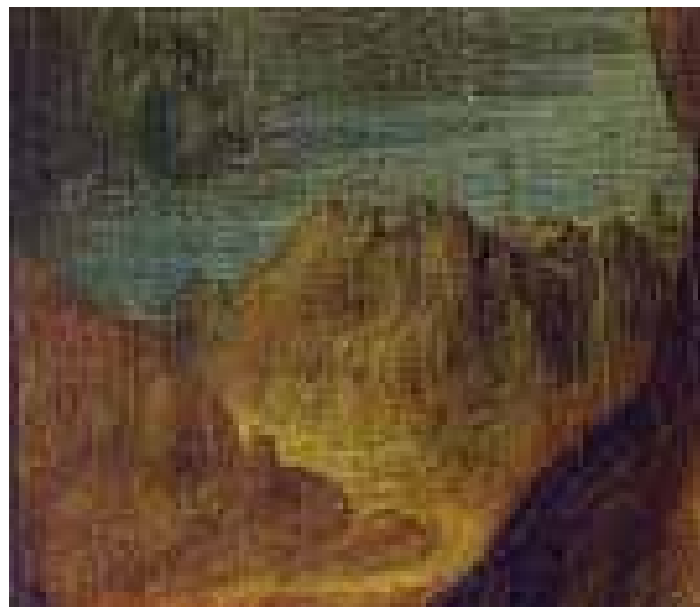
Masaccio, *Il pagamento del tributo*, 1425, Firenze, Chiesa del Carmine, Cappella Brancacci, particolare



Emilio Donnini, *Val d'Arno*, 1870.ca, Castel del Piano (Grosseto), Museo Civico



Leonardo da Vinci, *La Gioconda*, 1503-1514, Parigi, Musée du Louvre



Leonardo da Vinci, *La Gioconda*, 1503-1514, Parigi, Musée du Louvre, particolare



Louis Gauffier, *Cascade di Vallombrosa*, 1797, California, San Francisco, Fine Arts Museums



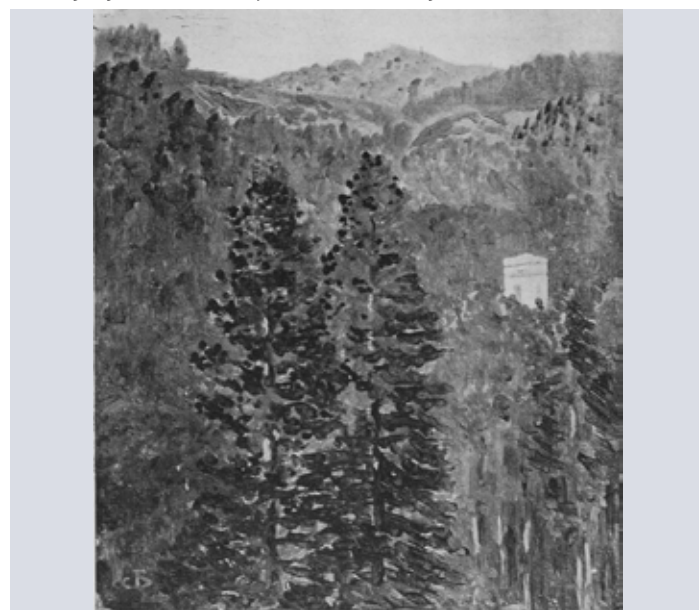
Louis Gauffier, *L'abbazia di Vallombrosa*, 1797, collezione privata



Louis Gauffier, *Il Valdarno visto dal Paradisino*, 1796.ca, Parigi, Musée Marmottan Monet



John Smith, *Veduta del fiume Arno, da Italian scenery. To the Queen's most excellent majesty this collection of select views in Italy*, London 1817



Carlo Böcklin, *Vallombrosa*, ubicazione sconosciuta

addomestica persino i boschi, tanto che nessuno potrebbe averne timore, a vederli fuggire, dorati, verso l'orizzonte. Anche i monaci neri sulla terrazza non sono altro che interlocutori gentili di un ospite appagato. Sono paesaggi recepitivi nella rifrazione della luce. Una percezione durevole: il continuo trascolorare delle nubi e dei cieli sulle colline è ancora oggi uno dei punti di maggior fascino del paesaggio toscano, apparentemente quieto e in realtà continuamente variabile. Con affine sensibilità **John Smith** avrebbe inviato la sua cartolina alla regina: le curve dell'Arno s'intravedono anche oltre il ponte e i poggi, laggiù dove la valle si apre sotto monti talmente chiari da non costituire minaccia. Nonostante l'innamoramento classico, la formazione tedesca di **Carlo Böcklin** vien tutta fuori nella sua Vallombrosa: a stento il cielo si ritaglia uno spazio, e una torretta sbucca dal bosco a suggerire l'abbazia che mai si potrebbe dire maestosa, se non lo si sapesse in anticipo. Anche **Silvestro Lega**, a San Prignano, aveva ristretto il campo a uno scorcio di collina, ma facendone un saggio interiore: preso di maggio, quando i papaveri punteggiano i prati, le foglie e le erbe squillano di verde nuovo, ma al calar del sole, quando il bosco si fa cupo e persino maggio s'immalinconisce. Uno scorcio simile di Valdarno, ma preso di pieno mattino, quando le tegole scintillano al riverbero del sole e il verde si fa cupo senza umide ombre, è colto da **Raffaello Sernesi**: il paesaggio è di nuovo caldo e classico, senza sgambetti sentimentali. Lo sguardo cambia decisamente quando si posa sulle terre nuove con cui Firenze marchiò il possesso della vallata, ora fortificando borghi preesistenti, come Montevarchi, ora invece, a partire dal 1296, fondando tre nuove "terre murate", San Giovanni, Castelfranco e Terra Nuova. Le stesse fondazioni che, a inizio Settecento, **Vincenzo Ferrati** immerge in coltivi e filari alberati lungofiume e che **Francesco Fontani**, a inizio Ottocento, presenta paciose come pecore assopite sul prato, munite ancora delle mura che a breve avrebbero perso, furono a lungo presidi militari e obbligati set guerreschi. Anche a non voler tirare nuovamente in ballo Leonardo, che da bravo ingegnere militare nella sua celebre veduta del Valdarno non aveva dimenticato di porre in posizione dominante i castelli sulla vallata, la funzione difensiva delle terre nuove era ancora ben chiara, ad esempio, a **Giorgio Vasari**: la sua veduta di San Giovanni in Palazzo Vecchio punta sulla posizione geografica, lungo l'asse Firenze-Arezzo e le rive dell'Arno. Con un significativo cortocircuito temporale, tale funzione è esplicitata nella prima metà del Novecento dal Bassan autore della veduta del paese nella Sala delle Compagnie della basilica, che centra la raffigurazione sulla razionale struttura a reticolo dell'abitato: una città-caserma, insomma, piuttosto che un idillio campestre.

Conosceva bene l'Alta Valle del Tevere l'avvocato Plinio il Giovane, cui si deve l'epiteto 'anfiteatro' in uso ancora oggi per descriverla. Nella lettera all'amico Apollonio, preoccupato dei suoi soggiorni nella malsana Toscana, Plinio illustra il paesaggio sublime in cui si trova la sua villa, al punto da preferirlo ai dintorni di Tivoli e di Roma. Eccone un estratto: "Egli è vero, che quella parte della Toscana che si stende lungo il mare è pericolosa e pestifera: ma la mia villa è assai lontana, situata ai piedi



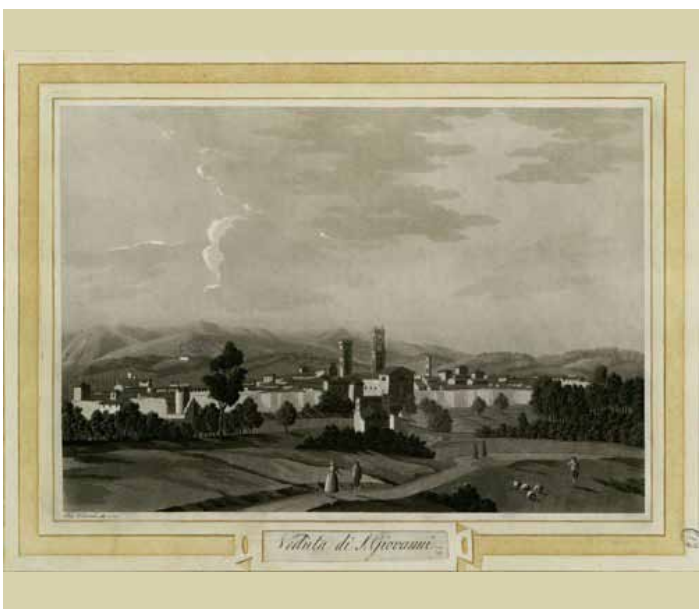
Silvestro Lega, *San Prignano*, 1875.ca, Bari, Pinacoteca Provinciale Corrado Giaquinto, collezione Grieco



Raffaello Sernesi, *Strada di campagna*, Bari, Pinacoteca Provinciale Corrado Giaquinto, collezione Grieco



Vincenzo Ferrati, *Veduta della Terra di San Giovanni in Valdarno*, 1704 (?)



Francesco Fontani, *Veduta di S. Giovanni*, da *Viaggio pittorico della Toscana* [Disegni di J. e A. Terreni], Tofani e Compagno, Firenze, 1801-1803



Leonardo da Vinci, *di S. Maria della Neve*, addì 5 d'agosto 1473, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe



Giorgio Vasari, *Allegoria di San Giovanni Valdarno*, 1563-65, Firenze, Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento



Giorgio Vasari, *Allegoria di San Giovanni Valdarno*, 1563-65, Firenze, Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento



Piero della Francesca, *Battesimo di Cristo*, 1450.ca, Londra, National Gallery, particolare



Piero della Francesca, *La disfatta di Massenzio*, 1458-1466, Arezzo, Basilica di San Francesco, particolare

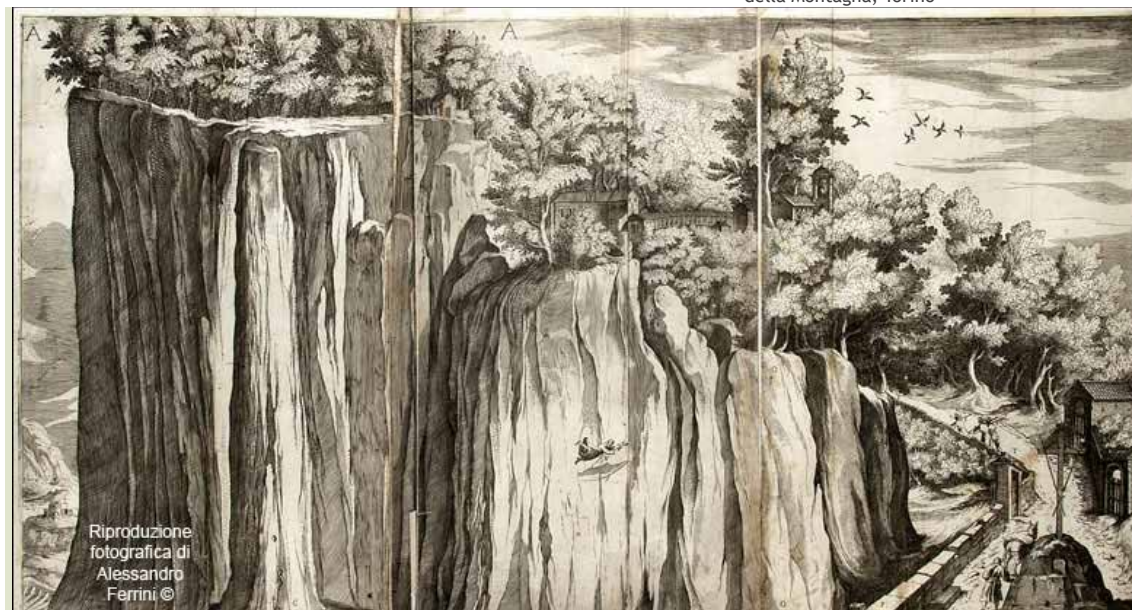
dell'Appennino, dove il cielo è più puro come non l'ha alcun'altra montagna [...]. In quanto al sito del paese, esso è bellissimo. Immaginati un immenso anfiteatro, quale appunto può fare la Natura. Immaginati una spaziosa e lunga valle attorniata di montagne, dalle cime cariche di boschi non men folti che antichi. Lassù si va spesso per caccia, e di là scendono foreste fatte ad arte sulle pendici di queste montagne. [...] Ai piedi di queste montagne e lungo le pendici altro non s'offre alla vista che immense distese di vigne, che toccandosi paiono una sola. Queste vigne sono circondate da arboscelli. Seguono poi delle praterie, ma così forti che con gran difficoltà i migliori aratri possono fenderle. E allora siccome la terra è molto salda e tenace, col fenderla s'alzano pietre così grosse che per romperle occorre insistere a colpire per nove volte. I prati ingemmati da ogni parte di bellissimi fiori producono del trifoglio e d'ogni sorta di erbe sempre tenere, e succose come appena nate. Quella loro fertilità proviene dai ruscelli, che li irrigano e mai restano secchi. In quei luoghi nonostante l'abbondanza d'acque non si vedono paludi, perché le pendenze assicurano che le acque di troppo corrono verso il Tevere. Il Tevere passa attraverso le campagne e sulle sue barche in inverno e in primavera si caricano le merci verso Roma. In estate diventa così basso che il suo letto quasi secco l'obbliga a lasciare il nome di gran fiume che poi ripiglia in autunno. *Certamente sentirai un gran piacere nel contemplare il sito di questo paese dall'alto d'una montagna. Tu non crederai di veder terre, ma un paese dipinto con un artificioso pennello tanto è grande l'incanto degli occhi in qualunque parte si rivolgano, innamorati e dell'ordine e della varietà degli oggetti*". La valle tra asperità e dolcezza descritta da Plinio trova forma figurata negli sfondi di **Piero della Francesca**, celebri al punto che la nostra stessa percezione di quest'angolo di Toscana non può da essi prescindere. Nei dintorni di Sansepolcro, si vedono ancora le severe montagne maculate di nere querce, striate di radi coltivi, che separano un estremo lembo di Toscana dalle confinanti Marche; verso il fondovalle, i meandri del fiume, che vorremmo luccicanti sotto il sole, specchio perfetto per il cielo e le nubi in corsa come nello sfondo della *Vittoria di Costantino su Massenzio*. Nei paesaggi di Piero la meticolosità d'osservazione fiamminga s'intride di "una luce bianca, calcinante, la luce insomma dell'estate centro-italiana; [...] nel Battesimo di Cristo e nella Natività di Londra e nella Disfatta di Massenzio è l'alta Val Tiberina a venir fissata nel tempo dei pomeriggi riarsi, quando le acque del cielo ristagnano pigre riflettendo case alberi e cielo in uno specchio senza increspature". La valle viene colta nei suoi tratti distintivi: il fertile fondovalle, i brulli monti Rognosi, alcalini e quindi di rada vegetazione, o l'Alpe di Catenaia, dai fianchi coperti di castagni, querce e faggi. Nella *Resurrezione* di San Sepolcro Piero non si ferma a fondovalle, dove il Tevere scorre placido, ma solleva lo sguardo sulla prima parte del suo percorso, quando il fiume scorre tra le selvatiche pendici appenniniche: i monti disabitati e boscosi alludono allo stesso ombroso panorama che i Conservatori riuniti a consiglio potevano vedere fuori dalle finestre e che, come il Risorto la fredda luce dell'alba, dovevano rischiarare con i loro provvedimenti. Il Casentino, covo di eremiti e di santi, attirerà pellegrini e



Piero della Francesca, *Resurrezione*, 1460.ca, San Sepolcro, Museo Civico



Milton Glaser, *Val Tiberina*



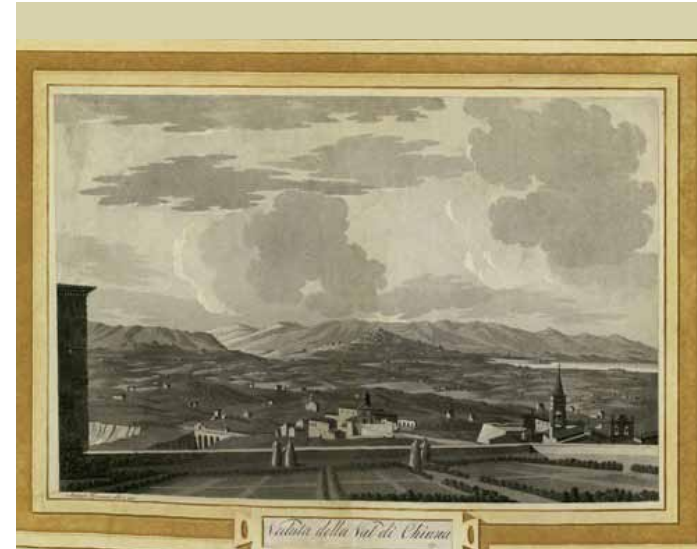
Jacopo Ligozzi, *Descrizione del Sacro Monte della Vernia*, Bibbiena in Casentino, opera di Fra Lino Moroni di Firenze, 1612, pagina 6



Ranieri Agostini, *Panorama dell'eremo di Camaldoli*, da Album Ricordo del Casentino, dopo il 1880, Museo della Montagna, Torino



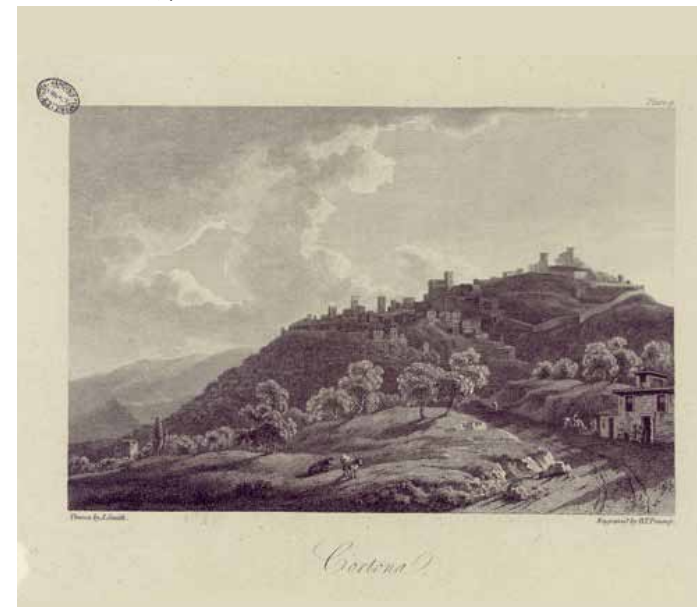
Ranieri Agostini, *La Consuma*, da Album Ricordo del Casentino, dopo il 1880, Museo della Montagna, Torino



Francesco Fontani, *Veduta della Val di Chiana*, da Viaggio pittorico della Toscana [Disegni di J. e A. Terreni], Tofani e Compagno, Firenze, 1801-1803



Beato Angelico, *Visitazione*, dalla predella dell'Annunciazione, 1430.ca, Cortona, Museo Diocesano, particolare



John Smith, *Cortona*, da Italian scenery. To the Queen's most excellent majesty this collection of select views in Italy, London 1817

curiosi stranieri affascinati dalla potenza sublime dei suoi boschi e dalle memorie dantesche. Nella *Descrizione del Sacro Monte della Vernia, Bibbiena in Casentino*, opera di *Fra Lino Moroni di Firenze*, stampata nel 1612 con le incisioni di *Jacopo Ligozzi*, il Sasso Spicco è solo uno dei macigni che tagliano il monte francescano in gole e strapiombi: la forma della montagna, aspra e verticale, è perfettamente funzionale al ritiro, alla penitenza e all’ascesi. Ritroviamo invece l’asperità del paesaggio di Piero in un’inedita campagna fotografica di fine Ottocento: nell’*Album Ricordo del Casentino (Toscana). Collezione delle principali Vedute delle località Eseguite e dedicate alla Sezione Fiorentina del Club Alpino Italiano dal Socio Ranieri Agostini di Firenze*, ad eccezione dei dintorni boscosi di Camaldoli il territorio si mostra brullo e macchiato di scuri alberi, sassoso e scosceso, come nei dettagli delle pale di Piero.

Alla fortuna di Piero si lega più che mai la fortuna del territorio. Quando i tempi si fanno maturi per la riscoperta critica del pittore, che ha il culmine nella celebre monografia di Roberto Longhi del 1927, è il territorio che riprende vigore e ritorna soggetto di curiosità e di visita. Ancora oggi la pittura di Piero esorta chi lo ama a conoscere e a riflettere sul paesaggio che dipingeva (poiché non si può proprio essere schizofrenici, con Piero, e osservare le figure rimuovendo gli specchi d’acqua). Un esempio della fortuna di questo paesaggio attraverso (e grazie a) Piero si ha con *Milton Glaser*, newyorkese innamorato di San Sepolcro, uno dei geni della grafica mondiale (suo un celebre ritratto di Bob Dylan). La Val Tiberina secondo Glaser assume i toni rossastri dell’autunno del New England. Finché vive la fortuna di Piero, vive anche il ‘suo’ paesaggio.

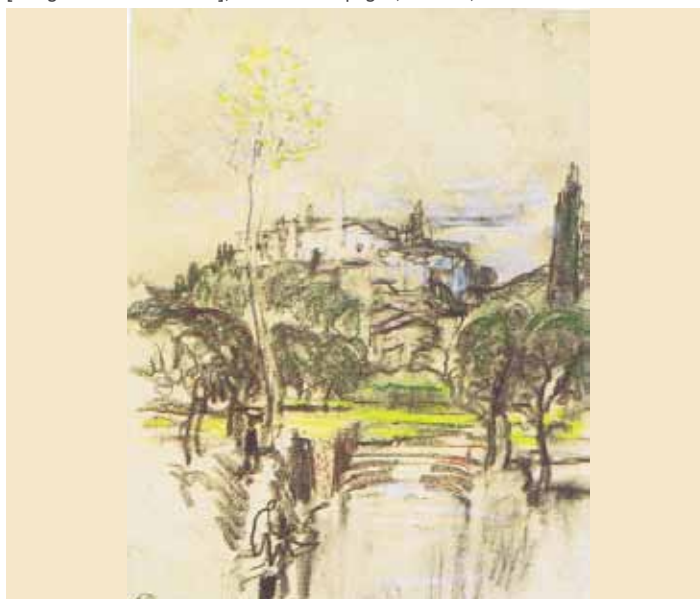
Il potere persino visionario che il paesaggio toscano e le sue città giocano sull’immaginario straniero si deduce bene da un passo dei taccuini giovanili di Albert Camus, che ci interessa per il punto di partenza e il mezzo di locomozione prescelto: “Ma alla fine dei miei giorni vorrei rifare a piedi, sacco in spalla, la strada da Monte San Savino a Siena, costeggiare quella campagna d’olive e d’uve, di cui risento l’odore, vedere allora sorgere Siena nel tramonto coi suoi minareti, come una Costantinopoli di perfezione, arrivarci di notte, senza denaro e solo, dormire vicino a una fontana ed essere il primo sulla piazza del Campo in forma di palma, come una mano che offre ciò che l’uomo, dopo la Grecia, ha fatto di più grande”. Se prima di entrare nel senese giriamo i tacchi verso Arezzo, da Monte San Savino ci s’inoltra nella Val di Chiana, una vasta pianura alluvionale che di olio e vino si vanta tutt’ora, e che si possiede con lo sguardo da alcuni panoramici e celebri forti. Se la veduta del Trasimeno con Castiglione del Lago sfiora le odierne amministrative divisioni, è pur difficile resistere a questa insolita visione che il *Beato Angelico* concepì lì dove la visse, a Cortona, e dove resta oggi la pala stupenda in cui la pose. René Schneider, in visita a Cortona nel 1905, così descrive la sua salita sulla rocca, a un centinaio d’anni da un’assonante veduta di *John Smith*: “Ci sono tre quarti d’ora di ascensione lenta, piena di curve, fra campi coltivati, muri di fattorie, ville custodite da un picchetto di cipressi, dritti come



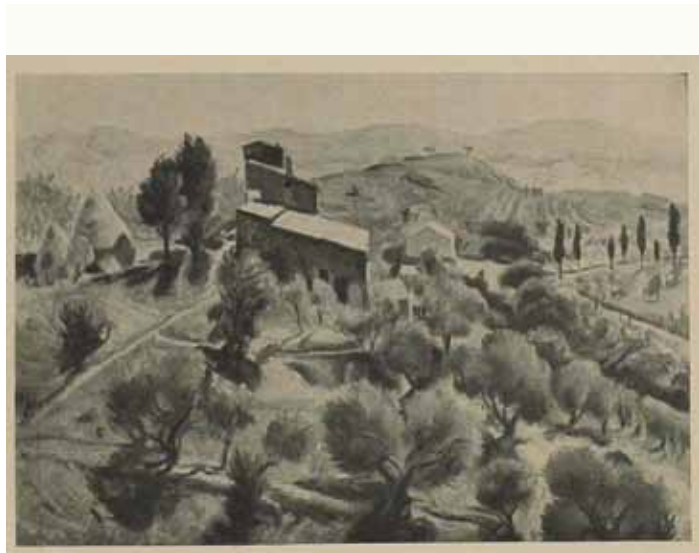
Benozzo Gozzoli, *San Francesco scaccia i demoni da Arezzo*, 1452, Montefalco, Chiesa di San Francesco, Cappella del Coro



Francesco Fontani, *Veduta della città di Arezzo*, da *Viaggio pittorico della Toscana* [Disegni di J. e A. Terreni], Tofani e Compagno, Firenze, 1801-1803



Joseph Pennell, *Veduta di Torrita*, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe



Mario Vellani Marchi, *Colli di Montepulciano*, 1937



Pittore toscano (?), *Veduta di Montepulciano*, inizio Seicento, Montepulciano, Banca Popolare dell'Etruria e del Lazio



Arthur Bowen Davies, *Una città italiana su una collina*, 1925.ca, New York, The Metropolitan Museum of Art

legionari. A ogni nuova svolta della strada, lo spettacolo cambia: ecco la città, [...] ecco soprattutto l’orizzonte che si dispiega nello splendore del tramonto. I campi striati da mille piccoli canali, da file di olmi simmetrici, fanno di questa ricca Valdichiana un’immensa scacchiera le cui linee si avvicinano fino a confondersi in lontananza e dove alcune fattorie sembrano dei cubi grigi”. In effetti molti tra gli stranieri di passaggio per la valle ne annotavano la fertilità, tanto più se a conoscenza della magistrale opera di bonifica granducale “[i toscani] sono riusciti a contenere l’Arno, a prosciugare la Valdichiana e a fare della valle del Serchio un florido giardino”, scriveva ammirato Maurice Hewlett nel 1904). Ancora oggi puntellano la valle le case ‘leopoldine’, munite di loggia, portico e colombaia, che sintetizzano al meglio l’eleganza toscana: un’eleganza sempre funzionale allo scopo per cui l’oggetto è stato costruito.

Un altro punto d’osservazione perfetto doveva essere Arezzo, che ritroviamo tanto asciutta e turrita entro le mura quanto cinta da coltivatissimi campi nell’affresco di *Benozzo Gozzoli* visibile a Montefalco: l’articolazione degli Appennini alla spalle con la vasta piana che si allarga ai piedi della città di pietra è un marchio da difendere, anche quando lo sguardo ipermisurato di *Francesco Fontani* livellerà i monti a colli, esaltando la fertilità di una campagna ‘da passeggio’. E un altro ancora, Montepulciano: “Nel corso dell’ascesa, a intervalli, l’occhio è affascinato dalle vedute di nord est sulla Valdichiana, verso Cortona, il Trasimeno, Chiusi; del sud e dell’ovest sul monte Cetona, Radicofani, il monte Amiata, la valle dell’Ombrone e il contado senese. [...] ci troviamo a duemila piedi sul mare. Si tratta della veduta più bella di quelle di cui ho goduto, Toscana compresa, ricca di viste panoramiche che danno su tratti di terra intessuti della storia del mondo”. Per John Addington Symonds, che nel 1874 saliva euforico a Montepulciano, l’incantesimo della vista superba che gli si apriva davanti era composto da vari fattori: per primo, “l’immenso spazio che ci circonda, [...] uno spazio che include catene di monti lontani, simili a nuvole, e i cristalli degli Appennini azzurri come il cielo; che circoscrive paesaggi di raffinata amabilità dei dettagli, sempre vari, sempre contrassegnati da elementi di specifico interesse dove possono indugiare l’occhio e la memoria”; per secondo, i vari elementi naturali: laghi colline città dai nomi antichi nel nome di un’unica armonia. Scrive: “Là infatti s’estende il Trasimeno ornato d’isole e di cittadelle nella caligine mattutina che ancora sogna dello scontro fra Romani e Cartaginesi. Là c’è anche il lago di Chiusi, posto come un gioiello sotto boschive colline che nascondono la polvere di una nazione toscana defunta. I flutti dell’Arno provengono da molto, molto lontano, da dove Arezzo giace fra le pieghe di nude montagne. Laggiù ai nostri piedi scorre il più copioso affluente del Tevere, la Chiana. E laggiù c’è il canale che unisce le loro sorgenti nella palude che Leonardo avrebbe voluto prosciugare. Monte Cetona è quell’altura che leva l’ispida sagoma dai dintorni di Chiusi. E là si leva Radicofani, nido rapace di una congrega di briganti. Più in là il monte Amiata distende le lunghe linee dell’antico vulcano; i fianchi rigonfi della montagna che degradano dolcemente dalla vetta incappucciata di nubi hanno il colore rugginoso dei boschi autunnali di querce

e castagni”. Con gli occhi dello scrittore, ripercorriamo l’orizzonte soffermandoci sulle vie di fuga, sulle relazioni con altri paesaggi vicini, sulla scansione degli elementi che ci porta a immaginare cosa c’è al di là della valle, del monte, del colle.

In *Colli di Montepulciano* (1937), **Mario Vellani Marchi** ferma uno scorcio qualsiasi tra la Val d’Orcia e la Val di Chiana, senza emergenze riconoscibili come potrebbero essere i borghi turriti sui poggi o il profilo maestoso dell’Amiata. Tarata sul modello dei colli addomesticati fiorentini, questa veduta quasi ci restituisce la voce di Adington Symonds, fondata com’è sul dato reale della lontananza progressiva delle colline, in primo piano trattenute dagli ulivi e dai pagliai e poi in fuga, come un mare ondulado, senza mai trovar pace, tra calanchi e torrenti, biancane e verdissimi campi, boschi di lecci e castagni e pianure. Nella seicentesca *Veduta di Montepulciano*, invece, il paesaggio è ‘araldico’: perfettamente leggibile il sistema complesso e variato del contado fuori le mura, articolato in poderi, monasteri e ville padronali, e reso percorribile dalla rete viaria che conduce alle porte della città. Di particolare interesse è inoltre la ricerca del profilo inconfondibile della città nella sistemazione della massa costruita in controluce rispetto al fondo. Un dato di stile, questo, che ci riporta ai modellini lignei della città che i santi patroni offrivano per la benedizione alla Vergine o al Cristo, che resiste nella resa simbolica della città turrita in molti quattrocentisti toscani e che rinasce, dando forza a uno stereotipo tanto più potente quanto più reale, nelle cartoline a cavallo del secolo scorso. Al punto che, a differenza di **Joseph Pennell**, **Arthur Bowen Davies** può intitolare la sua veduta toscana *Una città italiana su una collina* senza nemmeno premurarsi di offrirne le coordinate: ciò che conta è il sistema perfetto tra cittadella, campi coltivati e lontananze azzurre a rompere la monotonia.

Ma prima di avvicinarci all’Amiata, e dal vulcano verde scoprire i paesaggi verso costa, bisogna recuperare la celebre campagna interna, dal Chianti all’Elsa, e rivedere il mare da Volterra.

L'entroterra toscano: dal Chianti alla Val d'Elsa fino a Volterra

Senza escludere gli oliveti, che hanno a volte subito disavventure climatiche, i vigneti e i boschi costituiscono senza dubbio i cardini del paesaggio chiantigiano, che deve resistere - in nome della bellezza del territorio e della qualità della vita che ne deriva - alle tentazioni della monocultura viticola, foss’anche di pregio. Bino Samminiatielli, che in Chianti nacque e visse, puntualizza la diversa natura (e forma) dei boschi che ancora oggi vediamo o avvinghiati ai coltivi come l’edera alle querce, o a ombreggiare le ville come romantiche *enclave* di seduzione e mistero: “Ai tempi di Monna Lisa i boschi comandavano. Coprivano le colline e circondavano i castelli dei signori. Quando il paese si addomesticò si fece aria vicino all’abitato per poter vivere al sicuro dalle bestie e dai briganti. Prima, essendo un po’ briganti gli stessi padroni dei castelli, i boschi facevano comodo. Poi fu bene veder chiaro intorno a casa”. E fu così che, per avere una villa con parco al pari degli altri signori della zona (dove passeggiare in assoluta quiete come in *Tra i fiori del giardino* di **Silvestro Lega**), lo scrittore intraprese tagli, impianti, raddrizzamenti, potature e abbattimenti di alberi: “I grandi corpi degli alberi selvaggi e quei loro grandi rami che eran ciascuno di per sé una foresta, piombavano giù come giganti mitici e lì si avvilitavano”, tra i compagni sopravvissuti e ammutoliti. Il Chianti è dunque anche bosco, selvaggio e ricco di memorie guelfe o addomesticato e signorile ma in entrambi i casi assolutamente necessario all’equilibrio del paesaggio e delle attività produttive.

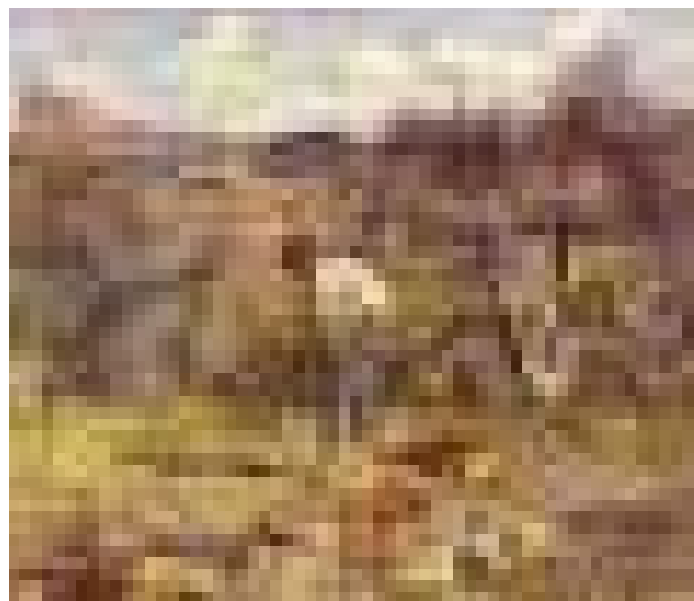
Un equilibrio mosso che sempre scarta la noia: “[...] fra orti, giardini e ulivi regolati dall’arte amabile del potare, si snodano sui colli vie così in pace che sembrano dimenticate, dove si procede fra meravigliose scoperte di cose sempre uguali e sempre imprevedute” (Bino Samminiatielli, *La vita in campagna*). Un equilibrio colto, che **Signorini** ferma nel suo *Paesaggio toscano* del 1875 e che rivela una straordinaria quantità di lavoro e di conoscenze: quello che “oggi al passante [...] appare un giardino”, diceva l’archeologo Ranuccio Bianchi Bandinelli, è piuttosto il risultato di “generazioni di frati e contadini [che] hanno raspatto questo terreno e atteso a questi lavori” per secoli. Le immagini del lavoro nei campi toscani sono innumerevoli, e ne riportiamo quale esempio una di **Ludovico Tommasi**. È proprio questa complessa struttura agricolo-silvestre, che sta alla base della bellezza del paesaggio chiantigiano, a svolgere ancora oggi un fondamentale ruolo di tutela ambientale. In una fotografia di **Antonio Cederna**, che fece del paesaggio tutelato la sua ragione di vita, si legge bene la struttura mirabile del Chianti (in dettaglio, di Greve in Chianti) messa a rischio dalla costruzione di una cemeniteria. Ma non di sole viti e fattorie è fatto il Chianti dei *pretiosissimi vini* (così lo definiva nel 1596 il cartografo Leonida Pindemonti), poiché conserva tracce consistenti di una vitalità e viabilità tanto varie quanto vivaci: pievi, abbazie, terre murate, castelli, ospedali, mercatali, mulini e canoniche, oratori e santuari puntellano una rete fittissima di strade e borghi legati alle attività agricole e mercantili, certo, come la Chiantigiana potenziata dal



Silvestro Lega, *Tra i fiori del giardino*, 1862, collezione privata



Telemaco Signorini, *Paesaggio toscano*, collezione privata, 1875



Ludovico Tommasi, *Lavoro in campagna*, 1900-1902, Fondazione Cariplo



Antonio Cederna, *Greve in Chianti, castello di Vecchiamaggio e chiesa, sullo sfondo una cemeniteria*, Archivio Antonio Cederna, Roma



Fratelli Alinari, *Veduta del fiume Greve a Greti nel 1880-85*, Firenze, Museo Alinari



Fratelli Alinari, *Una tranquilla strada alberata nei pressi di Spedaluzzo in Chianti*, 1890, Firenze, Museo Alinari

Barone Ricasoli negli anni Trenta dell'Ottocento, ma anche religiose (sulla *via Sanese* i pellegrini si dirigevano a Roma) e militari, se è vero che né Firenze né Siena mollavano la presa di questi territori. Una diversa convergenza culturale che si legge negli stili delle ville-fattoria: quelle dell'esiguo Chianti storico senese della Berardenga, come la Villa d'Arceno, riflettono i moduli di Baldassarre Peruzzi (uso del laterizio non solo nelle murature ma anche in cornici, lesene e archivolti) mentre in quelle del Chianti fiorentino, come a Cintoia e Vignamaggio, trionfa la forma di Bernardo Buontalenti (semplici edifici scialbati di bianco brillante dai volumi decisi sui quali domina la pietra serena). Nulla di tutto questo si evince dall'acquerello che, tra altri, **Maria Teresa Mazzei Fabbrocotti** inserì nel suo *Album di memorie*, ambientato nella villa fattoria di Fonterutoli sulla via Chiantigiana: il paesaggio è contratto in atmosfera azzurra, cipressi e una quercia, trasfigurato nella poesia e nel ricordo della gioventù felice, quando nemmeno avrebbe immaginato i colpi che il fascismo avrebbe inferto alla sua esistenza.

Ricalcando non solo nel titolo l'omonima opera di Cesare, Enea Silvio Piccolomini descrisse nei suoi *Commentarii Rerum Memorabilium* le imprese che affrontò tra l'ascesa al soglio pontificale (col nome di Pio II) e la partenza per la crociata del 1463, allargando lo sguardo - cosa per noi interessante - agli usi, ai costumi e ai paesaggi che di queste imprese furono teatro. Oggi, avendo l'accortezza di tener presente il genere letterario e l'intento dell'autore, possiamo leggere in quelle pagine se non la reale immagine del paesaggio senese della seconda metà del Quattrocento almeno la percezione che di quel mirabile paesaggio aveva un uomo colto e raffinato: "[...] intorno a Siena verdeggiano i colli tutti rivestiti di fronde e fiori, e nei campi alte e rigogliose erano le messi. La stessa posizione del territorio più vicino a Siena offre uno spettacolo di bellezza inesprimibile. I colli coperti da vigne o da altri alberi da frutto, o lavorati a grano, si sollevano mollemente su valli amene, dove verdeggiano i seminati o i prati e scorrono rivi di acqua perenne. Vicino vi sono folti boschi formatesi spontaneamente o curati dalla mano dell'uomo [...] né c'è poggio dove i cittadini non abbiano costruite splendide ville. Qui si ammirano nobili monasteri abitati da uomini santi, lì si innalzano come fortezze abitazioni di privati cittadini". Un paesaggio equilibrato di chiara matrice classicheggiante, come del resto è ben manifesto nei magnifici sfondi che il **Pinturicchio**, aiutato da illustri compagni, dipinse per illustrare, nella Libreria Piccolomini all'interno del duomo di Siena, le imprese di Pio II sulla base degli stessi *Commentarii*. Se il paesaggio di tipo umbro come il prezzemolo si ritrova anche per 'fare' l'esotica Scozia, non abbiamo invece modo di dubitare della veduta delle colline senesi fuori Porta Camollia: vi si riconoscono la colonna del Portogallo, l'antiporto di Camollia, la scomparsa chiesa di San Basilio, il Duomo e il "facciatone". Una visione classica del dolce paesaggio italiano, privo di selve e di orridi e di strapiombi ma grazie agli inserti antichi intriso di struggente bellezza, che non faticiamo a riconoscere nella veduta di Siena che sir **Richard Colt Hoare**, antiquario e storico, tracciò con delicatezza di sguardo e di tratto per il pubblico d'oltremania durante il



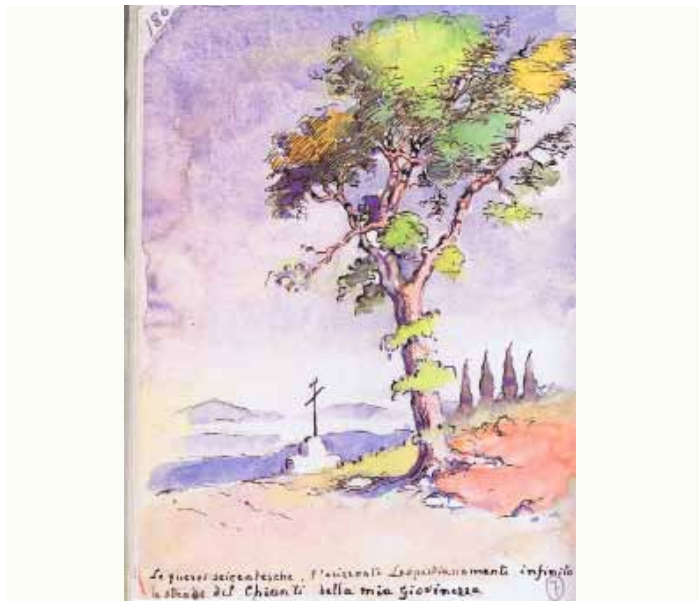
Stabilimento fotografico Lombardi, *Castello di Brolio*, 1880, Firenze, Museo Alinari



Stabilimento fotografico Brogi, *Fonterutoli nel 1915-20. Veduta dalla strada Chiantigiana*, Firenze, Museo Alinari



Fratelli Alinari, *Gaiole in Chianti*, 1940, Firenze, Museo Alinari



Maria Teresa Mazzei Fabbrocotti, *Le querce seicentesche, l'orizzonte leopardianamente infinito, le strade del Chianti della mia giovinezza*, da *Album di Memorie* n.1, Firenze, Archivio di Stato



Bernardino di Betto detto il Pinturicchio e aiuti, Enea Silvio, vescovo di Siena, presenta Eleonora d'Aragona all'imperatore Federico III, 1502-1507, Siena, Libreria Piccolomini, Duomo, particolare con le colline fuori Porta Camollia



Richard Colt Hoare, *Siena*, tratto da *A classical tour through Italy and Sicily*, 1819, Londra, Victoria and Albert Museum



Telemaco Signorini, *Autunno nei dintorni di Siena*, collezione privata



Chiusi. Fortezza medioevale (crepuscolo), cartolina viaggiata nel 1945, Roma, ICCD



Dario Neri, *Campagna senese, particolare*, Siena, Collezione Monte dei Paschi

suo lungo viaggio in Italia (tra il 1785 e il 1791). Cent'anni dopo, lo sguardo sulle colline senesi sarà nuovamente mutato: **Telemaco Signorini**, attento alle caratteristiche del territorio e del lavoro dell'uomo, libero dalla ricerca della rovina classica come suggello di bellezza e tutto teso all'indagine anche cromatica dell'insieme, ci consegna un autunno fuori Siena. Un paesaggio articolato in vigne, bosco, alberi da frutto e seminativi secondo il canone perfetto del Chianti che era ad esempio leggibile negli immediati dintorni dell'Osservanza. A questo stesso Ottocento laborioso, fondiario, profondamente agricolo cui si devono modifiche importanti dell'assetto territoriale della Toscana tutta, si riconducono le numerose cartoline a tema con le contadine di Siena diffuse a fine secolo. Con buona pace della riduzione olografica di celebri pubblicità (set del Mulino Bianco furono i dintorni di Chiusdino), ch'èppure spicca per l'efficacia nella costruzione di un nuovo e più digeribile immaginario paesaggistico, quest'angolo di Toscana non è dunque fatto soltanto di colline digitali all'infinito riproducibili tra grano perenne, cielo azzurro e cipressi puntuti. E non è fatto nemmeno di soli sguardi contemplativi e quieti, di trasfigurazioni nella luce sulla scia di **Joseph Pennell**: le fortezze medievali al crepuscolo piacevano ancora nel secolo scorso, prima dell'icona nuova dell'agriturismo come rifugio dalla città, e Monteriggioni a lungo fu vista come cittadella fortificata teatro di celebri battaglie, prima di divenire il borgo metafisico fotografato dai turisti di ogni parte del mondo. Quando Pratesi ferma in parole il paesaggio attorno a Siena, aggiunge una nota d'esperienza che ci dice molto: "Un'infinita campagna ineguale, profonda, sparsa di castelli e di case coloniche secolari, incupita qua e là da cipressi, e ulivi ulivi ulivi a perdita d'occhio per le ondate dei colli" (Mario Pratesi, *Il mondo di Dolcetta*). La nota sulle 'ondate' verdeggianti (fermate da **Dario Neri**, **Guido Biffoli**, **Bruno Novarese**) ci spinge ormai al di fuori del cerchio ristretto dei colli, verso Asciano, verso quel "mare mosso delle crete dilavate" adorato da Mario Luzi, che andremo a riprendere più avanti, scendendo lungo costa da Livorno.

Quando Romano Bilenchi si trova a riflettere sulla forma della sua città, Colle Val d'Elsa, non può fare a meno di allargare lo sguardo dai materiali -e dai colori- con cui è costruita (mattone, marmo e pietra) alla sua posizione nella valle. E lo fa ragionando sulla trama viaria che la trapassa: "Molte strade arrivavano alla nostra città, ne sfioravano le antiche mura, l'attraversavano e, ripreso nuovo slancio, puntavano in ogni direzione. Superavano piccole borgate e campi, boschi e altri campi, poi monti e pianure, e raggiungevano città di cui conoscevo i nomi [...]. In alcuni tratti di pianura anche i tronchi degli alberi, che in file regolari e lunghissime fiancheggiavano la strada accompagnandola all'ingresso dei boschi folti e oscuri o delle strette e nude valli, avevano il tronco dipinto a strisce bianche e nere perché il viaggiatore non cadesse preda dell'ossessione dei campi che premevano ai lati. [...] Per quelle strisce bianche e nere così fresche e insistenti, le strade, lenti nastri gettati sulle pianure, diventavano frecce veloci puntate contro il mistero di un bosco o contro l'impraticabile fianco di un monte, e



Guido Biffoli, *Paesaggio senese*, Archivio Fotografico della città di Prato



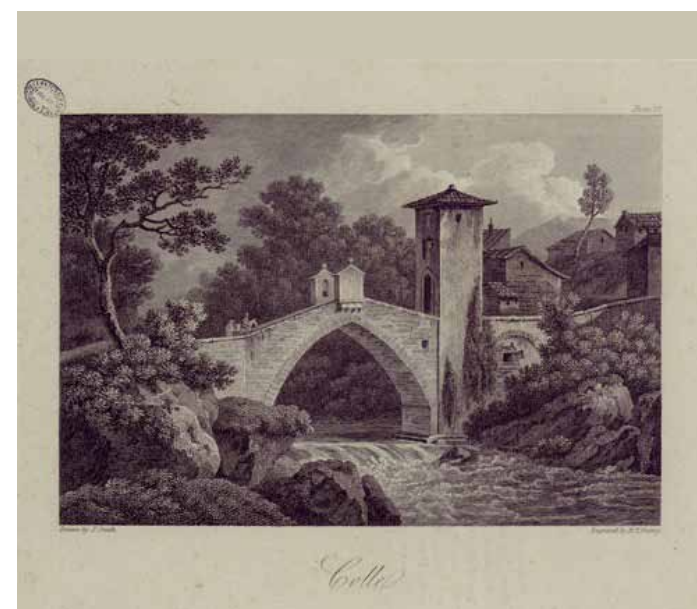
Bruno Novarese, *Colline senesi*, Archivio Fotografico della città di Prato



Biffoli, *Tignano*, 1980 Archivio fotografico della città di Prato



Benvenuto Disertori, *San Gimignano*, 1917



John Smith, *Colle, da Italian scenery. To the Queen's most excellent majesty this collection of select views in Italy*, London 1817



Simone Martini, attr., *Guidoriccio da Fogliano all'assedio di Montemassi (?)*, 1330.ca, Siena, Palazzo Pubblico

fugavano la malinconia dei campi fattisi troppo uniformi”. L’occhio dello scrittore legge bene i tratti del paesaggio: una struttura articolata in campi, boschi, pianure e colli, attraversata da strade di lungo percorso -come la Francigena percorsa dai pellegrini diretti a Roma o la Volterrana, preferita per i commerci- ma anche d’uso agricolo, che portavano ai boschi e ai poderi. Una struttura variata, antidoto alla noia, in cui ogni elemento vive in stretta relazione con gli altri. Questo sguardo ‘relazionale’ differisce per forza di cose dalla percezione che di queste valli di passaggio si aveva invece secoli prima. Valli divise tra coltivi e boschi, certo, ma soprattutto insidiose, e per questo puntellate da castelli e borghi murati ben in vista sui poggi, di cui **Benvenuto Disertori** lascia incise masse senz’aria e senz’erbe. Lo si vede bene, questo sentimento del paesaggio, nello sfondo del cosiddetto *Guidoriccio da Fogliano* attribuito a **Simone Martini**, in un dipinto dunque non-paesaggistico in senso moderno ma piuttosto celebrativo di una serie di conquiste di *castella* strategici nella maremma da parte della Repubblica di Siena. E le conquiste, si sa, pretendono paesaggi perigliosi e selvaggi. Quella dei castelli e delle cittadelle chiuse da torri e mura, arroccate sui poggi e circondate di coltivi è una forma di lunga fortuna, che ritroviamo ad esempio, e senza più cenni a insidie e rischi, nelle vedute illuminate di Francesco Fontani e ancora nelle cartoline d’inizio Novecento, in virtù del fascino che i castelli agiscono sull’immaginario popolare ma anche della limpida bellezza di un rapporto compiuto e sereno tra edificato, coltivato e paesaggio. In quelle proposte in questa sede si possono notare alcune differenze di sentire, seppure all’interno di uno stesso genere: mentre Colle si staglia nella valle come un avamposto romantico, l’obiettivo fotografico che ha colto il castello della Chiocciola presso Sovicille include i muretti a secco e i coltivi misti delle sue pertinenze (dettagli che sarebbero scomparsi dalle successive edizioni a stampa della medesima immagine). Analoghe le posizioni che sostengono le differenti scelte figurative di **John Smith** e di **Francesco Fontani** rispetto il medesimo soggetto, una veduta di Colle Val d’Elsa: tanto misteriosa la prima raffigurazione, sensibile alla vegetazione e al dettaglio pittorresco del tabernacolo sul ponte a protezione del passaggio, quanto cristallina e razionale la seconda. Eppure, per quanto possa essere ‘datato’ il dipinto che segue, è in questa raffigurazione struggente che maggiormente riconosciamo quanto andiamo cercando, ancora oggi, nel rapporto con la campagna. Nel suo *Sulle sponde dell’Elsa* (1890.ca), **Niccolò Cannicci**, che finì la sua vita in questa valle interna della Toscana, lontano dai caffè fiorentini e dalle pinete macchiaiole, trasfigura nel sentimento pudico della bellezza giovane della natura risvegliata gli elementi tipici del paesaggio, ma rispettandone le relazioni significative. È l’inizio dell’estate, l’Elsa d’argento scivola tra la vegetazione fitta e varia, e le colline svaporano nell’azzurro, senza farsi astratte, lasciando piuttosto riconoscere un profilo turrito di castello, un biancheggiare di case. Un paesaggio praticabile, e al contempo lo specchio dell’anima.

“Su l’etrusche tue mura, erma Volterra,/fondate nella rupe, alle tue porte/senza stridore, io vidi genti morte/



Francesco Fontani, *Veduta di Colle, da Viaggio pittorico della Toscana* [Disegni di J. e A. Terreni], Tofani e Compagno, Firenze, 1801-1803



Niccolò Cannicci, *Sulle sponde dell'Elsa*, 1889-1890, collezione privata



Jacob Esselens, *View of Le balze di Volterra with the Church of S. Giusto and Clemente beyond*, seconda metà del secolo XVII, collezione privata



Jean Baptiste Corot, *Vista di Volterra*, 1838, California, San Diego, Timken Museum of Art



Jean Baptiste Corot, *Veduta di Volterra*, 1834, Paris, Musée du Louvre



Jean Baptiste Corot, *Volterra, la cittadella*, 1834, Paris, Musée du Louvre

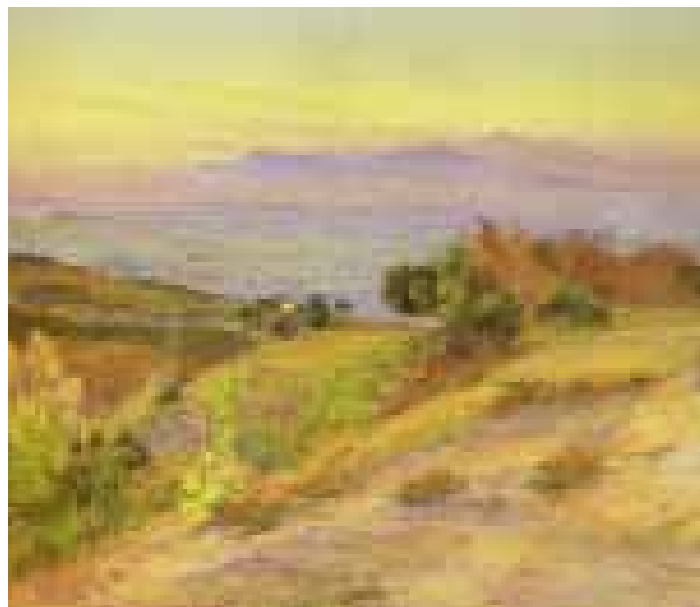


Volterra, Fortezza. Veduta dal sobborgo di S. Lazzaro, cartolina viaggiata nel 1905, Roma, ICCD



Elihu Vedder, *Le Balze di Volterra*, 1860

della cupa città ch'era sotterra./Il flagel della peste e della guerra/avea piagata e tronca la tua sorte;/e antichi orrori nel tuo Mastio forte/empievan l'ombra che nessun disserra./Lontanar le Maremme febbricose/vidi, e i plumbei monti, e il Mar biancastro,/e l'Elba e l'Arcipelago selvaggio./Poi la mia carne inerte si compose/nel sarcofago sculto d'alabastro ov'è Circe e il brutal suo beberaggio.” Come spesso in campo paesaggistico, D’Annunzio coglie il volto di Volterra, silenziosa “città di vento e di macigno”, inserito nel corpo straordinario della Val di Cecina. Ma nonostante lo sguardo del vate, Volterra non diventa una meta popolare: Piovene nel 1956 riconosceva inadeguato il numero dei visitatori alla stupenda bellezza della “più dura, segreta, chiusa città della Toscana”, circondata dalle grandi “vertebre di terra livida” delle crete e appollaiata sull’antichissima e ancor viva frana che “forma un anfiteatro spalancato sul paesaggio”. Forse in virtù di questa ritrosia acquista anzi nel tempo maggior potenza visiva: il film “Vaghe stelle dell’Orsa” (1965) di Luchino Visconti si fonda sul dato paesaggistico ineliminabile della città che da un lato domina la Val di Cecina e dall’altro su questa rovinosamente frana, con manieristico composto orrore, alle Balze. Non poteva non essere Volterra il correlativo oggettivo paesistico della vicenda narrata, in cui un passato oscuro e tremendo ripiomba sui protagonisti, belli e felici, li tiene sull’orlo del baratro, e infine li ingoia. Ogni volta che occorre raccontare una storia di rischio, di equilibrio precario, e d’ineluttabile caduta, Volterra sembra costruita apposta “su la sommità del monte come su l’orlo d’un girone dantesco”. Non si sottrae alla magia della voragine Ermanno Olmi nel suo ormai introvabile “camminacammina” (1983) in cui Volterra è Gerusalemme all’arrivo dei magi: città sospesa sul precipizio, tra la buona novella e la strage degli innocenti. Eppure, prima del Novecento le Balze non sembrano terrorizzare i visitatori, che le percepiscono più come parete, viste dunque dal basso, che come sprofondo, viste dall’orlo. Siamo a stento in grado di riconoscerle nel disegno di Jacob Esselens (Amsterdam 1626-1687), *View of Le balze di Volterra with the Church of S. Giusto and Clemente beyond*, ch’èppure ne aveva sperimentato (foss’anche per comunicazione orale) la violenza, considerando che nel 1648 la chiesa di S. Giusto al Botro venne dalle Balze definitivamente ingoiata. Il filtro classico ha ancora una volta la meglio, ma al di fuori della particolare resa culturale del luogo il disegno registra il nascere di un privilegiato punto di vista, quello del legame tra le balze e la chiesa dei SS. Giusto e Clemente sulla sommità (o sull’orlo). In accordo con la condivisa lettura arcadica e classica del paesaggio, anche i dintorni di Volterra sono immersi nella celebre luce italiana e nella quiete campestre. In *Vista di Volterra* (1838), il cacciatore solitario di Jean Baptiste Corot s’inoltra a cavallo nella boscaglia, luminosa al pari dell’aperta campagna, senza anfratti, senza gole, senza orridi. Tutto è sereno, nuovamente classico. All’orizzonte, oltre la vasta piana, le colline pisane. Al soggiorno di un mese di Corot a Volterra, durante il suo secondo viaggio in Italia, nel 1834, risalgono le due tele del Louvre, la *Veduta di Volterra* (1834) e *Volterra, la Cittadella* (1834): nella seconda il pittore registra il paesaggio storico (il tracciato regolare della

Elihu Vedder, *Volterra*, 1860, Smithsonian American Art MuseumMatthew Ridley Corbet, *Volterra, looking towards the Pisan Hills*, 1898-99, collezione privataEdgar Chahine, *Strada di Volterra*, in *Impressions d'Italie*, Paris, Sagot 1906Mauro Staccioli, *Anello*, 2009, VolterraMauro Staccioli, *Al bimbo che non vide crescere il bosco*, 2009, Volterra

campagna coltivata ai piedi della cinta fortificata) ma nella prima tutto si sfuma e s’inselvaticisce, la boscaglia e i dirupi acquistano peso, e ombra, in drammatico contrasto con l’assolata città di terra. Corot condensa nella stessa immagine i due volti di Volterra, la città millenaria, resistente e essenziale come una pietra scabra al sole, e la città spettrale, sull’orlo di una frana viva. La voragine e la città si tengono insieme, come una conchiglia serrata. A forzarla ci vorrà un americano, educato lo sguardo alle ampie nature disabitate della sua immensa patria. Elihu Vedder si fermò a Volterra, nell’agosto del 1860, al seguito di Nino Costa, per studiare le ampie visuali che in tutte le direzioni si potevano cogliere dalla rocca. Rimase folgorato dalle Balze, desolate e riarse, così contrastanti lo stereotipo del dolce paesaggio italiano. In *Le Balze di Volterra*, diventano una luminosa successione di pareti rocciose, quasi una cattedrale in rovina. In una lettera al padre scrive: “On one side of the town there is a great ravine and the hillside has been crumbling away in it for centuries ... the gullies and pinnacles left in it by the rain make the [s]cene one of the wildest beauty”. In *Volterra*, un uomo e un bambino, infinitamente minuscoli, si affacciano sul baratro, che occupa la maggior parte del campo figurato, a contemplare lo scenario vastissimo della valle incisa dall’Era fino alle colline pisane, uno scenario selvaggio e rude, uno scenario infinito da avamposto americano. Un altro straniero ci lascia del medesimo paesaggio una diversa visione. Con la campagna inglese nel cuore, Matthew Ridley Corbet in *Volterra, looking towards the Pisan Hills* (1898-99), mostra da un sentiero di costa, fra pochi arbusti, e bassi, la grande piana pisana, inondata di luce dorata, e come svaporata al pari delle violacee colline all’orizzonte. A metà campo, s’intravede la Badia dei SS. Giusto e Clemente: presa di spalle rende le Balze su cui si affaccia invisibili. La vasta valle pacifica e luminosa interessa al pittore più che le ferite della terra. Un altro straniero ancora giunge a Volterra a inizio Novecento: Edgar Chahine, armeno di Costantinopoli trasferitosi a Parigi. Nel 1906 pubblica un album sentimentale di cinquanta acqueforti, dal nome *Impressions d'Italie*, nei tipi del celebre editore di stampe Edmond Sagot, che raccoglie il lavoro compiuto quando, rifugiato in Toscana a seguito di un lutto familiare, aveva curato la sua tristezza cogliendo dimesse e antiretoriche visioni di Siena o Pisa. Di Volterra coglie la strada che vi porta: i rami contorti degli olivi in primo piano condensano il senso stesso di quel mirabile paesaggio di balze e sole, asciutto e corrosivo, senza rappresentarlo direttamente. La strada ordinata, segnata dai cipressi e dalle case coloniche, addomestica un paesaggio altrimenti selvatico: è lei che consente al viandante di attraversare le sterpaglie, alzarsi sul livello del mare e rimirare da lassù un infinito succedersi di imprevedibili colline, di salire fino a Volterra, etrusca e arroccata, solitaria e misteriosa. Chahine riprende il discorso iniziato da Corot meno di un secolo avanti, come a ribadire, ancora una volta, che di Volterra il percorso che si fa per raggiungerla è non solo interessante ma anche necessario, per apprendere dal paesaggio che la circonda le note caratteriali di una città unica. Che questo paesaggio sia consustanziale alla messa a fuoco di Volterra si fa chiaro nel lavoro di Mauro Staccioli.

Le sue forme metalliche inserite in determinati punti del paesaggio invitano prima ad essere raggiunte, e poi a usarle come piattaforme vettoriali per lo sguardo. Ad esempio, *Anello* (1997-2005), in località Poggio San Martino, porta lo sguardo a sud, centrando le colline metallifere. O ancora, *Al bimbo che non vide crescere il bosco* (2009), a ridosso del bivio per il borgo di Mazzolla, segnala il bosco di Berignone-Tatti, la riserva protetta che scende fino al grossetano, una macchia intricata ricca di fauna e fonte a lungo di lavoro per boscaioli e carbonai, che ne traevano il legname per alimentare le saline di Volterra. Tra i lavoratori del bosco c'era anche **Furio Cavallini**, che su masonite ne fissò la compatta massa verde cupo (*Ai margini del bosco*, 1992). Infine *L'indicatore* (2009), in località Spicchiaiola, prende il nome dal luogo in cui si erge, che indica per l'appunto il confine tra la provincia di Pisa e quella di Siena (non lontano si vedono ancora i resti di un'antica torre, detta di Montemiccioli, che nel medioevo svolgeva funzioni di dogana e vedetta, indicando il confine tra i territori di Volterra e quelli di San Gimignano). Ma l'indicatore è anche il punto panoramico che s'incontra percorrendo la Strada Regionale 68 che collega Colle Val d'Elsa con Volterra, una strada spettacolare che costeggia la Val di Cecina e la Val d'Era fino al mare. Fa la sintesi del paesaggio volterrano, quieto e spettrale, *San Giacomo in Fognano* (1985-2009): l'arco rovesciato su un piano dolcissimo che si tramuta bruscamente in sprofondo. Con Staccioli, Volterra non è una scultura poggiata sul suo basamento ma il volto di un corpo. La lezione è quella, tutta italiana, della città immersa nel paesaggio: la 'forma della città' di cui parlava Pasolini (e lo faceva in televisione, nel 1974) a proposito di Orte e del casermone che ancora la sfigura, ovvero dell'unico problema della "forma delle città italiane" e della "salvezza della natura che circonda la città". Cavallini, da parte sua, che a Riparbella tenne a lungo casa e studio (in *Lo studio a Riparbella*, 1999, la luce viene tutta dalla finestra del quadro di paesaggio), lascia della Val di Cecina immagini nuvolose, compatte, dense, come se fosse fatto di terra e tufo anche il cielo (*Il poggio di Nocola*, 2002): il tramonto alla Cinquantina, fattoria storica alla foce del Cecina che oggi si lega al parco archeologico di San Vincenzino, è senza trasparenze (*La Cinquantina*, 2003), contagiato dalla massa scura dei poggi retrostanti, dove era stato tagliaboschi; massicci i campi di lavanda (*Paesaggio*, 2003), dense le acque del Cecina (*Il fiume Cecina*, 1997), di cui l'amico Luciano Bianciardi denunciava l'inquinamento, e la perdita. Non adatta il suo paesaggio alla Toscana pubblicitaria, non lo immerge nella luce dei macchiaioli di costa, non lo trasforma in crete usa e getta: la sua Val di Cecina resta fino all'ultimo impenetrabile alla moda, e poco possono i cipressi e le strade disegnate contro il predominio dei poggi boscosi e compatti. Uno sbarramento, questo dei boschi, che si fa chiaro a Dina, quando percorre in treno la linea che va da Cecina a Volterra per conto di Carlo Cassola: dapprima non riconosce "la stessa campagna fittamente coltivata, con lo sfondo delle ciminiere e dei monti", poi si sente attorniata: "da una parte e dall'altra pendici boschive scendevano verso il fondo della valle come per sbarrarla; lontano si ergeva nel sole un monte aguzzo" (Cassola, *Ferrovia Locale* 1968). In questo paesaggio boscoso, così



Furio Cavallini, *Ai margini del bosco*, 1992



Mauro Staccioli, *San Giacomo in Fognano*, 2009, Volterra



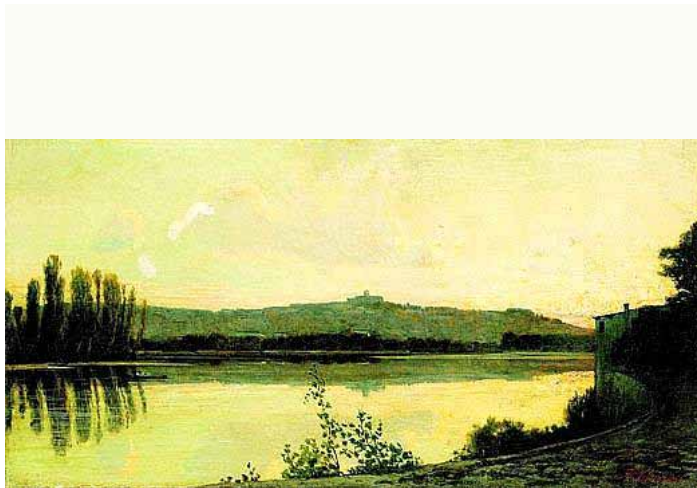
Furio Cavallini, *Il fiume Cecina*, 1997

fresco rispetto al volterrano e al volterrano strettamente connesso, si vive ancora bene l'esperienza del buio: scriveva Bruno Sanmniatelli nel 1953, "lontano i lumi di un grosso paese sulla cresta del monte (forse Radicondoli) sembrano una costellazione che segue indifferente i passeggeri". E come lo scrittore riprenderemo "la rotabile maremmana, lasciando indietro quella regione raccolta e imbronciata, così come si lascia un temporale ammassato sui monti".

Il Val d'Arno Inferiore fino a Boccadarno e Massaciuccoli

Per scovare uno sguardo nuovo sul paesaggio fiorentino, bisogna allontanarsi dalla città: escluse le anglofone colline e le pendici medicee verso il Casentino e il Mugello, la campagna che segue il corso dell'Arno verso il mare diventa un luogo privilegiato di sperimentazione e di esplorazione. In anticipo sulle scelte che avrebbero condotto i più avvertiti fra gli stranieri, che consigliavano escursioni eccentriche, e fra i fiorentini (i Georgofili che promuovevano le *corse agrarie* sul Giornale Agrario Toscano e i letterati della fiorentine rubrica *Luoghi romiti* sulla popolare rivista "Emporium"), alcuni pittori si proteggono da Firenze tenendosene alla larga. **Telemaco Signorini**, ad esempio, sigla la dolce ansa del fiume dominata da un borgo sul colle tipo Montopoli (L'Arno, The Bridgeman Art Library, 1866), con una melanconia che distanzia il dipinto dalla pace che anche al crepuscolo traspare dalle vedute di **Richard Wilson** (*Sull'Arno*, 1750s). In *Mattina sull'Arno* i renaioli a stento si vedono, e tutto è fango, acqua e nuvole. Di diverso avviso è **Valdarno**, 1901, di **Matthew Ridley Corbet**: un monaco contempla il paesaggio, amplissimo, della valle che si apre oltre il parapetto della terrazza di Villa Tolomei a Bellosguardo, a sud di Firenze. Il villaggio sulla sinistra è Soffiano, e s'intravede Signa. In lontananza i bluastri monti pisani, e contro al tramonto le cime delle Apuane. Non manca il tramonto né la valle punteggiata di cipressi. Questa è la cartolina da visita del paesaggio toscano per lo straniero, rispondente alle attese di struggente rievocazione di un passato glorioso. A differenza del paesaggio di rovine classiche del meridione d'Italia, questo passato domestico non schiaccia l'uomo moderno con il dolore immenso della perdita e della distanza temporale. In Toscana sembrava ancora possibile restare vicini al passato prossimo di Dante e Giotto, e lo sentivano particolarmente gli inglesi che in patria vedevano sparire velocemente il loro countryside sotto i colpi dell'industrializzazione, e nella Toscana rurale (ovviamente senza miseria) ritrovavano ben vivo, e tanto più affascinante quanto maggiormente intessuto di illustri memorie, un paesaggio simile in via d'estinzione. Per una diversa committenza, da limitarsi forse all'uso personale, il pittore scarta dai paesaggi canonici soffermandosi sulla rete dei paduli verso Bientina e Fucecchio: il paesaggio acquatico, livido e violaceo, misterioso dei suoi *Stagni fiorentini*.

Romagnolo di nascita ma fiorentino di vita, amico di Primo Conti e allievo ideale di Soffici e Carrà di cui stima la sobria composizione, **Achille Lega** (lo abbiamo visto qualche pagina addietro rappresentare l'Arno in abito dimesso) persiste nella rappresentazione umile di luoghi mirabili: di Settignano, borgo classico a mezza collina che offre vedute struggenti di Firenze e dintorni e che per questo fu eletto a residenza da Telemaco Signorini e Eleonora Duse, da Gabriele D'Annunzio e Bernard Berenson, il pittore coglie semplicemente l'incastro serrato delle case di pietra nella luce argentea degli ulivi (*Strada di Settignano*, 1932) e così dalle colline fiorentine rimuove le bianche ville e i belvedere, o perlomeno sceglie quelle che ne sono prive



Telemaco Signorini, *L'Arno*, collezione Bardazzi, 1866



Richard Wilson, *Sull'Arno*, 1750's, Boston, Museum of Fine Arts



Telemaco Signorini, *Mattino sull'Arno*, 1870-72, collezione privata



Matthew Ridley Corbet, *Val d'Arno: Evening*, 1901, Londra, Tate Gallery



Matthew Ridley Corbet, *Pioggie d'autunno: stagni fiorentini*, fine sec. XIX, Lincolnshire County Art Collection



Achille Lega, *Colline toscane*, 1933



Ottone Rosai, *Paesaggio*, 1922, archivio Cariplo



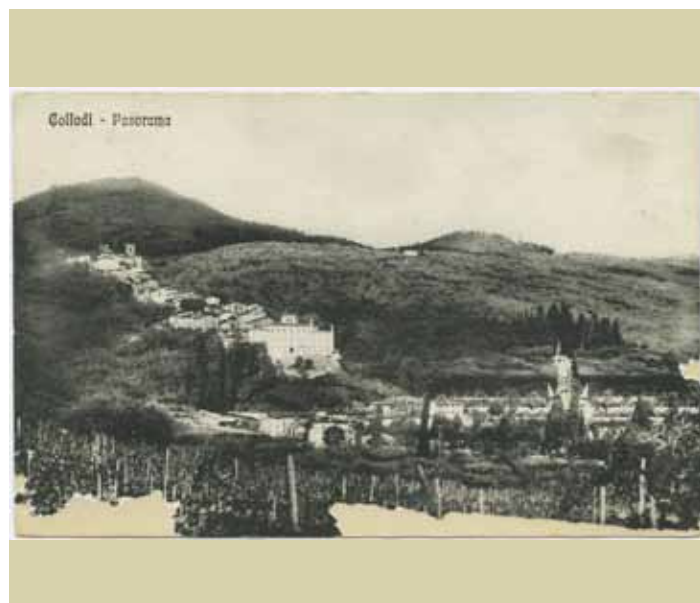
Ardengo Soffici, *Campi e colline*, 1925, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

(*Colline toscane*, 1933). Restano a suggello di questa parte di Toscana i paesaggi di **Ottone Rosai** e **Ardengo Soffici**: gli olivi argentati, le colline scure alle spalle, le bianche case severe, i filari delle viti e i cipressi a guardia dei campi, i cieli cangianti che seguono lo scorrere delle ore e delle stagioni. Angoli qualsiasi, senza panorami e vedute celebri, che diventano essi stessi modello attuabile e difendibile di una bellezza diffusa, a portata di mano. Un equilibrio, questo, tra gli elementi tipici del paesaggio toscano che ritroviamo ancora oggi nell'empolese, e che ben si legge in una cartolina di Collodi d'inizio secolo, con la villa dai giochi d'acqua - prelibata destinazione di gite domenicali - tenuta a distanza. La Val di Nievole esprime al meglio il passaggio dalle colline fiorentine a quelle lucchesi, in forza dell'esuberanza di acque e prati, della cultura davvero invidiabile della flora da giardino, e del medesimo culto delle terme che Elisa Baciocchi rivolse rinato in Lucchesia. Al Granduca Leopoldo si deve infatti il centro termale di Montecatini, ricco di testimonianze liberty e déco e che ai nostri occhi resta legato alle forme surreali e postmoderne con cui Fellini rimise al mondo, in *Otto e mezzo*, lo stabilimento di Chianciano. Ma si farebbe torto allo spirito montanaro ch'èppure resta saldo in queste zone a ridurre la Val di Nievole a una passeggiata di elegantoni, come emerge dalle numerose rappresentazioni silvestri di una terra, disseminata di borghi e castelli, che si diede il nome di Svizzera pesciatina. **Luigi Gioli**, nel suo *Riposo delle rondini*, ne ferma un'immagine lunga (come già Sernesi), in cui le verdi colline del pesciatino prospettano sulla piana empolese, coltivata, assolata, percorsa da strade e ferrovie. Un'immagine autunnale, di questo stesso Valdarno Inferiore, ferma con le parole lo scrittore Vincenzo Chianini: "da poco il treno correva sulla dirittura di San Miniato e già era sparito il campanile sanguigno della Collegiata e quello di Sant'Agostino [d'Empoli] dal colore angelico, e Pietramarina [del Montalbano] dalla cima crinita era triste nella lontananza, e le ville sui colli di Spicchio e di Corniola si perdevano nell'orizzonte nebbioso. Nella pianura verdeggiavano i prati autunnali. Fra le file di pioppi, che con le tralcie delle viti sembrava si dessero la mano per danzare, verzicavano appena le prode seminate a grano. Lungo i filari qua e là per tutta la pianura rosseggiavano i salci, che visti alla lontana parevano nuvolette d'aria effimera, destinate ad essere disperse ad ogni palpito di vento. Ma più cresceva la malinconia nel cuore di Carlo quando lungo l'Arno e sulle rive dei fossi appariva il giallo delle alberete, sospirose per essere prossime a spogliarsi d'ogni foglia e a i primi geli imminenti rimaner nude come scheletri". Un sentimento che ancora si può provare quando, da Firenze, si prende il treno verso Pisa, e ci si concede di guardare fuori dal finestrino.

In quest'avventura un posto di assoluto rilievo spetta a Nino Costa: il suo paesaggio senza figure né mestieri è specchio dell'anima, culla del mito, ma anche, diremmo oggi, ecosistema vivente. L'Arno si riserva il piacere di sfociare dopo Pisa, tra dune e pini, con le Apuane a vista: un angolo di mondo di una bellezza fulminante. Costa lo vide per la prima volta nel 1859, durante il viaggio in nave da Civitavecchia a Genova per andare a militare con Re



Ardengo Soffici, *Paesaggio toscano*, 1925.ca, Firenze, Casa Siviero



Collodi. panorama, cartolina viaggiata a inizio XX secolo, Roma, ICCD



Saluti dalla valdinievole. Giardino di Collodi, cartolina viaggiata a inizio XX secolo, Roma, ICCD



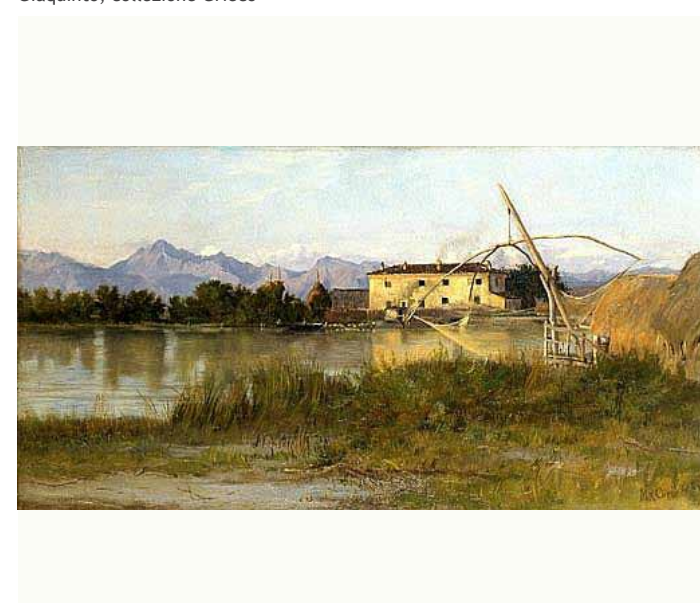
Montecatini. Stabilimento Tettuccio, cartolina viaggiata nel 1963, Roma, ICCD



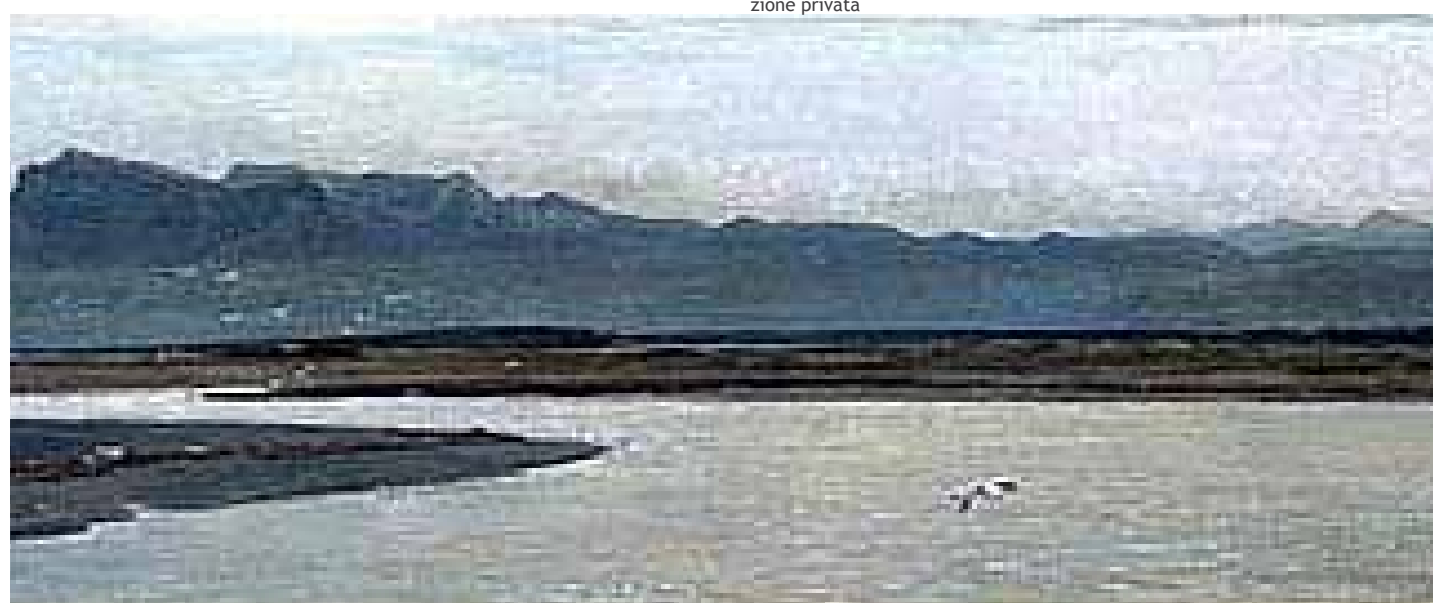
Luigi Gioli, *Il riposo delle rondini*, mercato antiquario



Serafino De Tivoli, *L'Arno a San Rossore*, 1864, Bari, Pinacoteca Provinciale Corrado Giaquinto, collezione Grieco



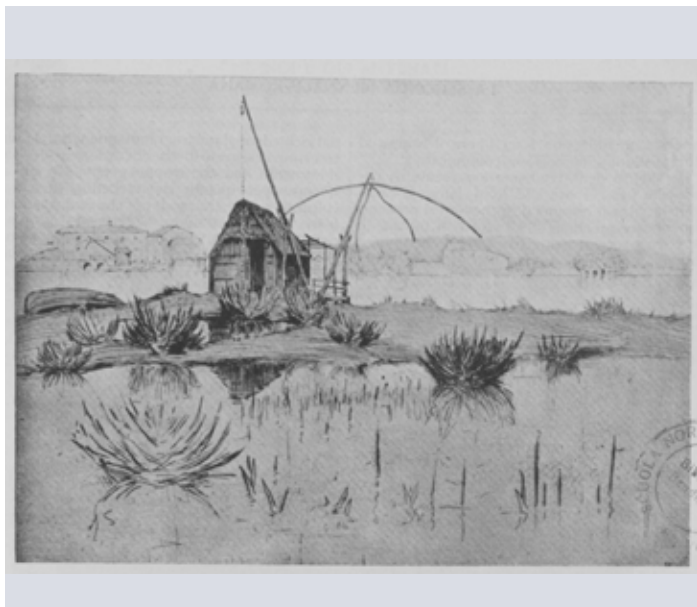
Matthew Ridley Corbet, *Etruscan Scene. The Carrara Mountains*, 1890.ca, collezione privata



Nino Costa, *Tra l'estate e l'autunno. Pisa (o altrimenti detto Mouth of the Arno)*, 1886, Londra, collezione privata

Vittorio contro l’Austria: “questa navigazione doveva avere influenza sulla mia vita e sullo svolgimento dell’arte mia. Perché mi accadde di passar col piroscafo lungo l’estrema costa toscana, a settentrione sul far del giorno. Era un’alba limpidissima, il sole già irradiava dietro i monti; ed a me, che ero sul ponte, per la prima volta apparvero in tutta la maestà della tanta lor bellezza di forma e di colore le superbe Apuane. Queste montagne, più per ogni verso belle di quante mai ne abbia vedute, mi rimasero negli occhi per tutta la durata della campagna; e nell’animo il desiderio impaziente mi rimase di rivederle e di dipingerle”. Lo farà tra il 1870 e il 1875, nel commovente *Paesaggio: risveglio primaverile*, in cui le raffigura viste da San Rossore. Una sensibilità che scarta dalla quiete classica de *L’Arno a San Rossore* che **Serafino De Tivoli** dipinse prima della partenza, nel 1864, per l’Inghilterra.

Già durante il suo primo soggiorno pisano, al Gombo, appena fatta l’unità d’Italia, Costa aveva affinato la sua percezione del paesaggio: “Nella mia prima dimora al Gombo dipinsi il bozzetto del mio grande quadro *Fiume morto*, nel quale figura un tratto di questo gran fosso che [...] scorre fra pini e lecci con tanta lentezza da sembrar, la sua, acqua morta. Fra mezzo gli alberi forma il fondo di questo quadro, violaceo, il monte Pisano”. *Il fiume morto al Gombo di Pisa* (1861.ca) è un quadro carico del sentimento del pittore, che ritorna sul bozzetto per “renderlo più espressivo della malinconica e pur tanto bella desolazione del paesaggio”. Desolazione non gratuita: la spiaggia del Gombo era anche e soprattutto l’ “approdo spaventoso” del corpo di Percy Bysshe Shelley annegato in quel tratto di mare nemmeno quarant’anni prima, l’8 luglio del 1822. Un luogo che, come le pinete litoranee, avrebbe goduto di ampia fortuna visiva anche nel formato popolare della cartolina. Nel 1885, per vivere per sempre di fronte al più bel paesaggio della sua vita, Costa acquista una casa a Boccadarno, dove ospita spesso gli amici della Scuola Etrusca. Tra questi, **Matthew Ridley Corbet**: le montagne di Carrara dominano nella sua *Etruscan Evening on the Arno* (1890.ca), in un momento in cui i retoni di Boccadarno sono ormai diventati oggetto privilegiato d’investigazione pittorica, per le possibilità offerte dall’architettura dei tralicci e delle reti, dagli specchi d’acqua e dalla mutevolezza cromatica di quelle candide montagne assaltate dal sole. All’interno di quella che si può definire la serie delle *Bilance a Boccadarno* (le dipinsero, ad esempio, Francesco Gioli nel 1889, Niccolò Cannicci nel 1895 e Guglielmo Amedeo Lori nel 1913), si distinguono, le incisioni di Luigi Gioli, Presso la foce dell’Arno (1902) e soprattutto di **Emilio Mazzoni Zarini**, *Bocca d’Arno* (1924), con un più accentuato interesse alla rifrangenza dell’acqua, tanto meglio resa sfruttando lo specchio metallico della lastra. Balance e retoni diventano immediatamente soggetti da cartolina, identificativi di una villeggiatura. Olivia Rossetti Agresti ricorda che la tenuta del pittore era in riva al mare, con la pineta che arrivava fino al recinto del giardino, come in effetti si vede in *Paesaggio a Bocca d’Arno* (1883) e in *Bocca d’Arno* (1895.ca). Appena fuori l’uscio di casa Costa avrebbe dipinto *Tra l’estate e l’autunno. Pisa* (1886): il formato orizzontale accentua la percezione allungata e sospesa del paesaggio di dune ondulate a contrasto con



Emilio Mazzoni Zarini, *Bocca d’Arno*, 1924



Aldo Carpi, *Spiaggia a Marina di Pisa*, 1925



Nino Costa, *Leda e il cigno*, 1900, Buenos Aires, collezione privata



Aldo Carpi, *Sera a Marina di Pisa*, 1924



Giuseppe Viviani, *Macerie a Boccadarno e cane*, 1959



Leonardo da Vinci, *Monti Pisani con la Verruca e Vico Pisano*, 1503-04, Codice di Madrid, II, 8r, Madrid, Biblioteca Nazionale



Leonardo da Vinci, *Monti Pisani e la Verruca con punto d’osservazione presso Cascina*, 1503-04, Codice di Madrid, II, 7v, Madrid, Biblioteca Nazionale



Giovanni Fattori, *Maremma*

l'erba e la fauna minuziosamente descritte in primo piano. Lontano, le famose, e immancabili, montagne di Carrara che digradano verso la città. Talmente bello, quel paesaggio, da accogliere degnamente gli amori di Giove, e trasfigurarsi nel mito (*Leda col cigno*, 1900). Tutto lentamente muta quando Boccadarno prende il nome di Marina di Pisa, località di villeggiatura presto frequentata da D'Annunzio con il suo seguito. Gli ormai noti retoni di Boccadarno s'intravedono anche nella *Spiaggia a Marina di Pisa* (1925) di Aldo Carpi, così ariosa e d'ampia visuale pur nella lombarda severità d'impianto che gli è propria. Il cielo il mare la sabbia sono un tutt'uno striato e tenue, abitato da figure gentili, e da un bambino. Al pari dei suoi retoni, anche le cabine non diventano pretesto d'indagine metafisica, e restano in disparte, appena accennate. La rappresentazione del paesaggio è centrata sugli elementi naturali puri, acqua cielo sabbia, e sulla luce sentimentale che deriva da un pomeriggio di fine estate in riva al mare. Sembra sia passato un secolo dalla *Sera a Marina di Pisa* (1924), romantica e naïf da parere un Hayez in cartolina, dove erano i bambini a 'sentire' il paesaggio: il più piccolo vuole essere preso in braccio, strepita al padre, mentre la bambina assicurata alla gonna materna dà le spalle al tramonto ormai passato, alla luna striminzita, e si volta verso il buio che avanza, la pineta scura e il suo silenzio pieno di presenze. Ma con **Giuseppe Viviani** - talmente legato a Marina di Pisa da volere alla morte le sue lastre-matrici gettate in mare, al largo, ingoiate da quel paesaggio che era la sua casa - il mutamento è in atto, e lucidamente annotato. Il 'principe di Boccadarno' a quel tratto di costa dedica molte marine, in cui si riconoscono i bianchi scogli a prisma della foce e non manca di criticare il turismo di massa nascente: in *Cabine al mare* (1950), il pisano campo dei miracoli diventa un soprammobile composito da tavolino, un'icona turistica. Nello stesso anno in cui Pasolini trova "bella Marina, e soprattutto l'Arno, vicino al mare, con dei villini di legno dolcissimi, sulle rive d'un verde delicato", Viviani in *Macerie a Boccadarno e cane* (1959) riporta lucido l'aria da dismissione e da abbandono della zona industriale (nel 1917 la Gallinari, poi Cmasa, aveva cominciato a costruirvi i futuribili idrovolanti): degrado che sarà funzionale alla graduale disaffezione verso quel luogo e alla sua svendita finale. Boccadarno, dove Costa s'inebriava di natura e D'Annunzio di donne (incontrava la Duse nella Casa delle Rondini e la marchesa di Rudini nella villa delle Tempeste), oggi non esiste più: ne resta solo il nome, acquisito dal nuovo colossale porto turistico di Pisa. Nella casa delle Rondini ci saranno alcuni uffici. E dire che per Guido Piovene, che negli anni Cinquanta girò in lungo e in largo l'Italia, il più bel viale d'Italia era quello di platani che seguiva il fiume da Pisa a Boccadarno.

Ancora oggi si vive Pisa in rapporto al corso largo e quieto del fiume, che la divide esattamente a metà (un'anomalia topografica, per Cassola: "non si sapeva quale fosse la parte più importante", diversamente che a Roma o Firenze). Lasciamo da parte l' "universo marmoreo" (Herman Hesse, 1901) del Campo dei Miracoli, dove il professor Grammaticus, rimirando la torre pendente al chiaro di luna, pensò: "Ah, come sono belle, certe volte, le cose



Giovanni Fattori - La pineta del Tombolo

Giovanni Fattori, *La pineta del Tombolo*, 1867, Firenze, collezione Gagliardini



Saluti da San Rossore, cartolina viaggiata a fine sec. XIX



Francesco Gioli, *Le boscaiole di San Rossore*, 1886-87, collezione privata



Nomellini, *Figura a San Rossore*, 1900 ca, collezione privata



Marina di Cecina. Viale della pineta, cartolina viaggiata nel 1916, Roma, ICCD



Carlo Mattioli, *La pioggia nel pineto*, 1983, Reggio Emilia



Nino Costa, *Pineta Odorosa*, 1890

sbagliate!”. I lungarni pisani sono più che un passeggio opzionale: luogo di ritrovo attorno al passaggio obbligato di Ponte di Mezzo, panorama privilegiato per i tramonti ‘sul mare’ e sui colli che aveva disegnato **Leonardo**, scenografia preferita al sagrato di qualsiasi chiesa per la festa di san Ranieri. A Pisa l’Arno sembra già mare, e la città è luminosa, ventosa, chiara come nessun’altra bagnata dallo stesso fiume. Leopardi la preferiva a Firenze, per l’aspetto “così gaio, così ridente che inamora”. Per Piovene “è l’antitesi toscana di Siena, città [...] dalle vie buie, chiuse l’una sull’altra come le scaglie di una pigna”. Pisa è insomma una città “felice, in cui entrano col vento il sapore del mare, il verde e la frescura delle pinete”. Le pinete vicine del parco di Migliarino, San Rossore e Massaciuccoli, nel bel mezzo del quale si piazza il neo porto turistico.

Pinete che, dalla Versilia a Orbetello, domestiche e selvatiche, registrano, dall’inizio del Novecento, una solida fortuna visiva. Considerando le cartoline viaggiare tra l’ultimo decennio del secolo XIX e l’inizio del nuovo, non si può non notare un’impennata nel numero degli scatti dedicati alle varie pinete, legato alla maggior domanda e diffusione di questo genere di immagini. Al contempo, lo sguardo sulla pineta cambia vistosamente.

Le prime, rare, cartoline (ovvero fotografie) sulle pinete litoranee seguono la linea macchiaiola e ‘socialista’: le chiome scure e i tronchi nudi disegnati controcielo, ai piedi il cacciatore, il buttero, il cavallo in corsa, la mandria alla fonte, e il meriggio come collante. Immagini come la *Maremma* (1865.ca) e *Cavalli al Tombolo* (1867) di **Giovanni Fattori** sono il modello per cartoline come quella con il Poligono militare di Cecina viaggiata nel 1901. Un dato paesistico, quello della pineta scura e compatta immersa nel sole, che Fattori sarà capace di sublimare nella presenza scura al di là di un muro smagliante intonato a calce (*Pineta maremmana*, 1865.ca). È difficile non vedere nella cartolina con i *Saluti da San Rossore* la marca della grande tela di **Francesco Gioli** con *Le boscaioli di San Rossore* (1886-87): nella cartolina la didascalia stride con il sentimento della pineta come luogo di fatica e di sfruttamento piuttosto che di passeggio e di bellezza (nel quadrone persino le Apuane si fanno più basse e lontane). La pineta è una massa cupa e impenetrabile sullo sfondo. Altre visioni, intanto, si fanno strada, pur mantenendo lo stacco netto tra le radure assolate e la massa cupa dei pini presente nelle immagini ‘di lavoro’. Come ninfe sognanti nel sole dipinge **Plinio Nomellini** le sue *Figure a San Rossore* (1900.ca): la pineta è magica promessa di estatici piaceri. Alla stessa pineta Nino Costa dedica una visione degna dell’ultimo argenteo Corot in *Un bacio del sole morente alla pineta odorosa* (San Rossore) 1890. Da Costa sappiamo anche che anni prima, nel 1875, l’amico **Frederic Leighton** aveva studiato proprio i pini di San Rossore per l’enorme *Daphnephoria* (1876) di Liverpool: al lord inglese in cerca di un paesaggio classico per la sua processione antica la pineta sul mare dovette sembrare perfetta. Così simile, per la muraglia di pini, alla *Caccia notturna* (1460.ca) di **Paolo Uccello**, donata all’Ashmolean Museum di Oxford assieme ad altri quaranta dipinti italiani da William Fox-Strangways e nel 1850 presentata nella nuova superba sede. Va presa con le pinze la convinzione



Paolo Uccello, *Caccia notturna*, Londra, Ashmolean Museum



Frederic Leighton, *Daphnephoria*, 1876, Liverpool



Guglielmo Amedeo Lori, *Il lago di Massaciuccoli*, 1905, Tortona, Fondazione Cassa di Risparmio

di Federico Zeri di riconoscere nella pineta della Caccia, col suo innumerevole colonnato di fusti, quella del litorale toscano, con “l’ora indicata, oltre gli ultimi alberi a destra, dalla spuma marina della battaglia che biancheggia nell’oscurità notturna”. Ma si può ritenere che, visto in Inghilterra, quel paesaggio acquistato a Firenze fosse percepito come molto toscano. E a Leighton, innamorato della Toscana e ospite per lunghi periodi di Nino Costa, quel pezzo di Toscana in patria non doveva essere indifferente. Ormai, da massa cupa e dolorosa la pineta diventa, nelle cartoline a ridosso della prima decade, selva disabitata e cangiante, magari con didascalie del tipo *Marina di Grosseto. Ombre e luci in pineta o Marina di Massa. Tramonto in pineta*. Lo sguardo diffuso sulla pineta è cambiato. Non sarà stato per Nomellini, certo, né per Costa. E non erano i tempi perché si supportasse con una campagna fotografica la battaglia per la tutela delle pinete in quegli anni viva in parlamento (faccenda che rivela l’intuizione geniale e tutta nostrana del legame tra patrimonio storico-artistico e paesaggio che finirà molti anni dopo tra i principi fondamentali della Repubblica Italiana). È vero che nel 1905 Corrado Ricci riserva alla pineta di Ravenna - la pineta di Nastagio degli Onesti sarà la prima ad essere vincolata - un lungo articolo sulla rivista “Emporium”. Ma lo sguardo incantato che si ricava dalle cartoline d’inizio secolo si deve con ogni probabilità all’opera letteraria ‘di massa’ di D’Annunzio, e alla sua popolarissima figura di amante sotto la pioggia nel pineto. *L’Alcione* è del 1902 ed è costruito tutto sulla combinazione fra l’arco stagionale (dalla primavera all’autunno) e quello topografico (dai colli fiorentini, passando per Marina di Pisa, alla Versilia). La stratificazione dello sguardo sulla pineta di San Rossore non finisce con D’Annunzio: già decadente alcova di piaceri e socialista campo di fatiche, diventa luogo di contrabbando disperato per i protagonisti di *Tombolo, paradiso nero* (1947), un film-inchiesta basato su un articolo di Indro Montanelli (la ‘fama sinistra’ di cui scrive Piovene nel 1956). Per **Carlo Mattioli**, la pineta è un’ombra giapponese. Oggi, in virtù della condivisa consapevolezza dei parchi naturali come patrimoni da tutelare e conoscere, la pineta è percepita all’interno di un ecosistema molto più vasto, che include la costa, le tenute interne, lo skyline imperdibile delle Apuane e tutte le zone umide, dai canali al Fiume Morto al Lago di Massaciuccoli. Un altro luogo cardine, quest’ultimo, per il nostro discorso.

Plinio Nomellini, innamorato di pinete e maremme, dalla natia Livorno andò a vivere su quel lago misterioso e incontaminato che era immediatamente divenuto il lago di Puccini, in forza della capillare diffusione delle sue opere in musica (e in seduzione). Giacomo Puccini, che l’aveva scelto come residenza dal 1891 per sfogarvi la sua passione venatoria, affetto come diceva di essere da ‘torrelaghite acuta’ non si sarebbe mai staccato da quell’Eden meraviglioso di canali navigabili e troglodite capanne di falasco, “con macchie splendide fino al mare, popolate di daini, cignali, lepri, conigli, fagiani, beccacce, merli, fringuelli e passere. Padule immenso. Tramonti lussuosi e straordinari”. Avrebbe affidato a Nomellini, insieme a Ferruccio Pagni e De Servi, la decorazione delle pareti del suo salotto-studio, con le allegorie dell’Alba,



Ferruccio Pagni, *Il Lago di Massaciucoli*, 1900.ca, collezione privata



Carlo Mattioli, *Aigues mortes*, 1978, Reggio Emilia, collezione Gianfranco Rossi

del Tramonto, del Meriggio e della Notte, ma artisti da ogni dove raggiungevano ormai la sua villa, rendendo i dintorni degni di attenzione al pari del suo popolarissimo mentore. Al periodo in cui fu ospite del maestro, risale il *Lago di Massaciucoli*, 1905 di **Guglielmo Amedeo Lori**: registra al tramonto tutti gli elementi del paesaggio (il canneto, la pineta, il sistema degli stagni, le colline e le Apuane), ancora accesi dal sole o già ingoiati dal buio. Le Apuane sfavillano nel riverbero. Analogo uso emotivo dei rossi del tramonto nel lago secondo **Ferruccio Pagni**, in cui la pineta scura si staglia contro il cielo dorato in controluce perfetto da *art nouveau*: trasferitosi a Torre del Lago nel 1889, il livornese vi rimase fino al 1904, quando in seguito a dissapori con Puccini decide di partire per l'Argentina. Nel 1907 da Massaciucoli fuggì di gran lena anche Nomellini, rotto l'incanto del lago dal frastuono e dal fetore delle torbiere: acquistò allora un pezzo di pineta a Fossa dell'Abate (oggi Lido di Camaiore), vi costruì la sua casa, convincendo anche l'amico Galileo

Chini a far lo stesso, e in santa pace riprese a dipingere nella sua pineta popolata di pavoni e delle rare piante esotiche che gli donava l'amico anarchico Giovanni Rossi, esperto di agraria.

La fortuna visiva del lago e delle acque ferme non s'interrompe con le bonifiche del 1934, se oggi, non senza il supporto delle fiction su Puccini, i novelli sposi vi ambientano le loro foto. Negli anni Settanta del secolo scorso **Carlo Mattioli**, che alla Versilia deve campi sfavillanti di papaveri e lavanda, fa dei canali di bonifica un luogo d'indagine pittorica. Nelle *Aigues Mortes* (1978, collezione Gianfranco Rossi) ritrae il padule umido, brulicante e viscoso, in cui si mescolano organico e inorganico. Sulla superficie (del quadro?) galleggia la molle crosta di materia vivente in continua fermentazione, decadenza e trasformazione. Un altro sguardo su un paesaggio antico.

Verso Nord: Versilia e Lucchesia, Garfagnana e Lunigiana

Nel giugno del 1959, Pier Paolo Pasolini ha iniziato da poco il periplo delle coste italiane. Si ferma lì dove si specchiano le Apuane: "I monti della Versilia... ridenti o foschi? Ecco una cosa che non si può mai capire. Un poco folli, di forma, e inchiostrati sempre con tinte da fine del mondo, con quei rosa, quelle vampate secche del marmo che trapelano come per caso. Ma così dolci, mitici. Qui c'è la spiaggia del Cinquale. Un mare di memorie, alimentate soprattutto dal mio amico poeta Bertolucci, che viene a villeggiare qui, coi più squisiti dei letterati. Qui ci fu D'Annunzio. Qui tra il '20 e il '30 Huxley scrisse *Foglie secche*, e Thomas Mann - che faceva fare i bagni nudi ai figlioletti scandalizzando gli italiani - scrisse, indignato, *Mario e il Mago*. Da queste parti veniva anche Rilke, a pensare chissà quali dei suoi sonetti. E ci venne al confino Malaparte. Vi ha vissuto la sua lunga vita Pea. Vi ha dipinto Carrà. E, ripeto, ci vengono ancora i letterati, specie fiorentini: Longhi, Anna Banti, De Robertis, con quel suo occhio ridente con sempre dentro una lacrima, quella sua testa da uccelletto, reduce dall'aver mangiato qualcuna delle sue zuppette di cui solo si nutre, e con un grande amore dentro per la poesia, un amore unico. Ora cammino per la spiaggia del Cinquale, fra tutte queste memorie contro quel po' po' di sfondo dei monti della Versilia; e sapete cosa vedo? Una banda di giovinastri emiliani discesi a pancia in giù a guardare una tedesca, tutti un po' grassi e spennacchiati, con uno che fa l'epilettico per buffoneria. Una compagnia di tedeschi poveri: due giovanotti e due ragazze, biondi come pannocchie. Una famiglia proletaria che ha appena finito di mangiare accanto a una tenda da beduini, ridotta a spazzacucina, con un giovanotto che va a lavare i piatti in mare. Due biciclette scassate appoggiate una all'altra, come due ubriache. Una Lambretta con sopra un paio di scarpe di camoscio verdolino e rosicchiato e i pedalini". Artisti, ricconi, turisti, intellettuali e vitelloni si sono definitivamente appropriati, a queste date, del litorale ombroso di pini e smerlato di marmi, già palestra en plein air per la gioventù littoria e ritrovo della dolce vita.

Il prospetto irrinunciabile delle Apuane sul mare che Pasolini ancora trattiene negli occhi marca sin dagli inizi le rappresentazioni di queste spiagge deserte, sulla scia di **Telemaco Signorini** e di Vincenzo Cabianca. Ma presto, in accordo con la moderna e trasversale moda dei bagni, la caratteristica paesaggistica delle Alpi sul mare lascia il posto alle folle gaudenti dei manifesti e delle riviste: la festosità esente da malinconia dei dipinti di **Moses Levy**, il toscano-tunisino che a Viareggio decise di abitare, permea l'immagine vincente della Versilia. E a suo modo riaffiora nell'occhio di Pasolini, attento a cogliere, di Viareggio, le file dei capanni "accuratamente verniciati, sotto festoni di trionfali bandierine", le tende opache rette dai pali "con eleganza quasi giapponese", e il "delizioso disordine" di "sdraie, panchetti, coperte dai colori degni di Matisse". Parallela alla gioiosa costa della salute e del piacere, la Versilia che per almeno vent'anni fu l'ossessione figurativa di **Carlo Carrà**.



Viareggio, cartolina viaggiata nel 1935, Roma, ICCD



Moses Levy, *Spiaggia e figure a Viareggio*, 1920 collezione privata



Telemaco Signorini, *Spiaggia a Viareggio*, 1860, collezione privata

Proprio al Cinquale il pittore risciaccia la sua idea di paesaggio, “dove l’ordine che regna è composizione di sentimenti primi”. Il suo *Cinquale* (1926), così “carico, minaccioso, deflagrante di colore” seppure saldamente tenuto, è finalmente nuovo: “un simile paese, dove l’emozione più subitanea si converte in visione, e le miccic del colore strisciano furiose sopra le grevi dorsali di una struttura severamente prefissa, non s’incontra alla prima scampagnata” (Roberto Longhi). Per Carrà, la Versilia diventa il luogo congeniale alla ricomposizione composta di intenso sentire: le spiagge deserte coi capanni allineati, le marine fosche, agitate dal libeccio, i moli e le barche minacciati dal maltempo, le case rustiche e silenziose tra gli alberi (*Mattino al mare*, 1927). Il paesaggio, semplificato in forma e luce, amplifica la soggettività dell’autore e al contempo si salda con più forza al reale: restituisce gli stagni a ridosso delle case (*Paesaggio apuano*, 1942), le opere e i giorni della modernità (*La bonifica della Caranna*, 1936), l’umile Versilia in via di sparizione. Una Versilia che oggi si ritrova a stento quando si va al mare fuori stagione, e di primo mattino.

Estimatore dei paesaggi di Fontanesi, anche il lombardo **Arturo Tosi** coglie della Versilia quanto esula dai moti modaioli, con una sensibilità affine a quella di Carrà (si veda *Angolo rustico*, 1927, Padova, collezione privata) ma meno sensuale. Di *Forte dei Marmi* non ritrae la marina né il lungomare. Piuttosto, l’interno defilato, dove la vita rigorosa di chi lavora i campi si svolge lontano dai riflettori, in un cortile di natura e di acqua condiviso con le case vicine (un modello abitativo che ha enorme diffusione oltre l’Appennino, in Emilia). Nessun segno di presenza umana e animale, né del pio lavoro né del cicaleccio femminile amati dagli acquirenti di quadri pittoreschi di appena qualche decennio prima: solo un grande silenzio, abitato da vite nascoste. Prima che divenisse la località alla moda oggi nota, Forte dei Marmi era in effetti “un povero mucchio di case attorno al fortino”, difficile da raggiungere via terra, come precisa Bruno Cicognani nei suoi racconti, e che viveva soprattutto dell’imbarco faticoso degli enormi blocchi di marmo sulle navi.

Ai piedi delle Apuane e nel punto di confluenza delle tre vallate di Gragnana, Torano e Bedizzano, è Carrara il passaggio obbligato per i marmi che dalle cave vengono condotti al mare. In città tutto parla di marmo: dal tessuto edilizio (case-laboratorio e palazzotti borghesi) alla scena urbana (portali, stipiti, pavimentazioni etc.) alla toponomastica (via Carriona). Nella scarsa produzione iconografica, riducibile essenzialmente alle *Vedute delle città di Massa e di Carrara e delle loro ville e dei possedimenti dei principi Cybo*, la città e i dintorni sono riproposti senza notevoli varianti in costante e ineliminabile sistema con i monti, il porto e le cave (uniche a godere di una specifica scritta sulla raffigurazione, come in quella di Torano e di Bedizzano). Nell’Archivio di Stato di Massa si conserva la serie di 18 disegni di **Saverio Salvioni** “in cui si vede ch’egli voleva far conoscere e i luoghi, ed il metodo di cavare e di trasportare i grossi massi di que’ marmi” (Girolamo Tiraboschi, *Notizie biografiche e letterarie*, 1796): rassicuranti Apuane senza scaglie né orridi accolgono un lavoro senza sudore e di classica memoria. Vivo più che mai, il mito di Michelangelo cercatore



Marina di Massa. Bocca di Brugiano, cartolina 1920-30, Roma, ICCD



Carlo Carrà, *La foce del Cinquale*, 1928, Milano, Civica galleria d'arte moderna



Carlo Carrà, *Mattino al mare*, 1927



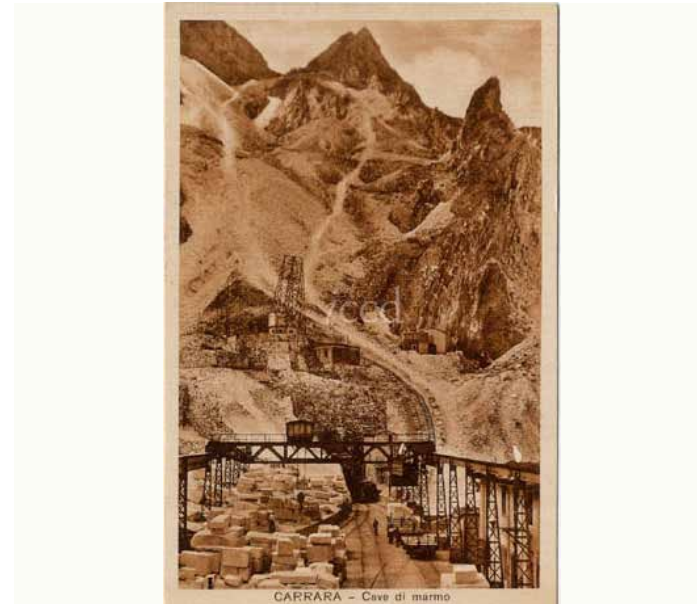
Carlo Carrà, *La bonifica della Caranna*, 1936



Arturo Tosi, *Forte dei Marmi*, 1926 (?)



Saverio Salvioni, *Trasporto del marmo su slitta*, 1810-15, Massa, Archivio di Stato



Carrara. Cave di marmo, cartolina 1920-30, Roma, ICCD



Marina di Pietrasanta. Tonjano. Un bellissimo panorama dei monti, cartolina viaggiata a inizio sec. XX, Roma, ICCD



Vincenzo Cabianca, *Marmi a Carrara Marina*, 1861, collezione privata

solitario e incontentabile della vena perfetta si aggiorna a inizio Novecento nella coscienza dello sfruttamento dei lavoratori, e talvolta della natura: se dalla costa crepitante di luce ci si volgeva indietro, “si restava sbigottiti: ché si vedevano, oltre le gaie colline di Pietrasanta seminate di ville e di paesini, soprastare nude le Alpi dalle cime irte ficcate nell’azzurro fondo e dagli squarci immani nei fianchi scavati e nelle pareti precipitose con le colate bianche e sanguigne dei ravaneti come da ferite vive” (Bruno Cicognani, *Forte dei Marmi*, 1927).

Li ritrova Emilio Cecchi, i marmi “incandescenti” stampati in “un’afa di piombo” contro il mare lungo e “le due gigantesche macchie dei marinai carbonizzati dal sole”, nella predella di **Vincenzo Cabianca**, *Marmi a Carrara Marina* (1861). Sono, questi, gli anni in cui Massa e Carrara si vedono vertiginosamente cambiare: il processo di adeguamento del paesaggio allo sfruttamento industriale del marmo, attraverso la costruzione della ferrovia marmifera e il potenziamento del porto, troverà nella costituzione dell’Apuania fascista soltanto la soluzione finale.

Già nel 1846 Andrea del Medico, uno dei principali proprietari di cave, aveva richiesto e ottenuto la cessione di territorio per la costruzione di una ferrovia destinata al trasporto dei marmi dalle cave al mare. Nel 1851, costruite nuove strade di servizio alle cave, a Marina di Avenza (l’odierna Marina di Carrara) l’ingegnere Guglielmo Walton termina il pontile attrezzato per il carico di marmi (lo ritrarrà **Ardengo Soffici** nel 1928). Nel 1860 s’inaugura la stazione di Avenza sulla linea Pisa-Genova e nel 1866 la costruzione di una diramazione con stazione di testa in località San Martino, che avvia la realizzazione della Marmifera: nel 1876, non senza contrasti, s’inaugura il primo tratto di 10 km di binari a scartamento normale comprendente i tratti di Avenza-Marina, Carrara-Torano con le diramazioni di Miseglia e Piastra. Al termine dei lavori, nel 1890, la Ferrovia Marmifera ha uno sviluppo di 22 km, esclusi i raccordi con le diverse cave e segherie, con pendenze medie del 36 e punte anche del 55 per mille (raggiunge quota m 455 a Ravaccione e 422 a Colonnata); comprende ponti (ad esempio quelli di Monte della Croce e di Vara) e gallerie (le più lunghe quella di Monte Novella m 940 e quella del Torrione m. 1120). Le modifiche al paesaggio prevedono la costruzione tra il 1906 e il 1915 di Viale XX Settembre, che collega Carrara al mare e permette alla nuova classe imprenditoriale legata al commercio internazionale dei marmi di esibire le proprie ville, e la costruzione del lungomare del Littorio (lungo 4 km, largo 30 m di cui 15 destinati a marciapiedi), che unisce Marina di Carrara con Marina di Massa. Si realizza così l’idea ottocentesca del lungomare panoramico senza soluzione di continuità e puntellato di palme (**Moses Levy**, 1932): una forma che ancora oggi condiziona fortemente l’immagine e la fruizione dell’intera costa. Il 28 luglio 1938 viene istituita con decreto legge la Zona industriale apuana in un’area agricola prevalentemente coltivata a ulivo: la trasformazione territoriale più incisiva apportata dal regime, che finì per fondere i tre vecchi comuni di Massa, Carrara e Montignoso in una sola unità amministrativa chiamata Apuania, inclusa la zona industriale (guai a farne un feudo di regime: a Carrara, profondamente anarchica,



Ardengo Soffici, *Ponte caricatore a Forte dei Marmi*, 1928, Prato, Museo Civico



Carlo Carrà, *Marina Forte dei Marmi*, 1952



Moses Levy, *Passeggiata sotto le palme*, 1932, collezione privata



Giovan Battista Santini, *Selva garfagnina*



Ranieri Agostini, *Il Procinto, da Alpi Apuane Versilia e Lunigiana*, dopo il 1880, Museo della Montagna, Torino



Raffaello Sernesi, *Alti pascoli*, collezione privata, Milano



Ranieri Agostini, *Panica della Croce e Panica secca dalla sommità del Procinto, da Alpi Apuane Versilia e Lunigiana*, dopo il 1880, Museo della Montagna, Torino



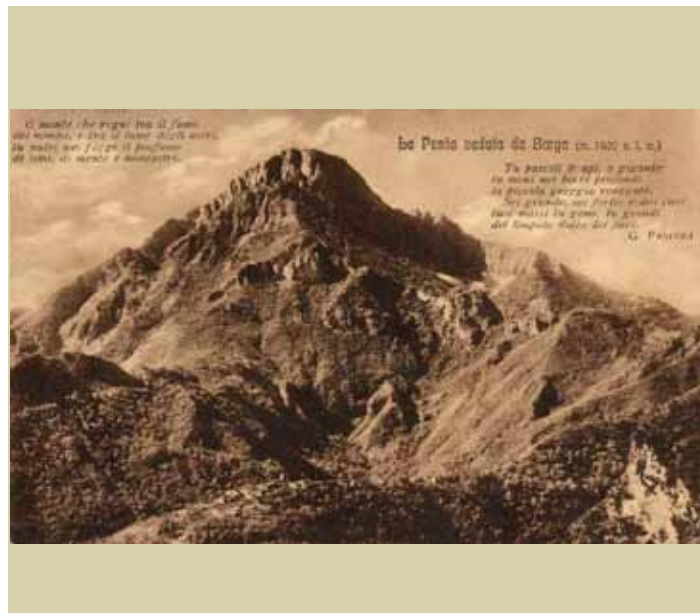
Ranieri Agostini, *La Tambura dalla strada di Gorfigliano, da Alpi Apuane Versilia e Lunigiana*, dopo il 1880, Museo della Montagna, Torino

Mussolini non mise mai piede, e dopo piazza Repubblica la seconda, più antica e più bella, è dedicata a Lucetti che al duce attentò). Carrà, Soffici e Levy assistono, ognuno a suo modo, a queste enormi trasformazioni.

Di stampo ‘gotico’ si direbbe invece l’aura garfagnina. Dal febbraio del 1522 al giugno del 1525, per conto della corte ferrarese che non poteva più permetterselo come semplice cortigiano, Ludovico Ariosto finisce commissario ducale a Castelnuovo di Garfagnana, per portare ordine nella selvatica provincia stremata dalle continue lotte tra lucchesi e fiorentini. Dalla Fortezza che oggi si chiama Rocca Ariostea, osserva a lungo il territorio da presidiare e il paesaggio circostante, dominato dalla “nuda Pania” che lo serra come un giogo, lo atterrisce per i ladroni e gli assassini, e lo sfianca di scalate: “Questa è una fossa, ove abito, profonda, / donde non muovo piè senza salire / del silvoso Apennin la fiera sponda”. Una terra di lupi e briganti, di castelli e romitori, di valli chiuse e di valichi, di streghe e di raffinatezze. Ben più temibile nelle corde di Ariosto che in quelle, moderne e quiete, di **Giovan Battista Santini**.

Come tutte le alte cime, anche le Apuane sono divenute solo di recente meta di passeggiate, esplorazioni e imprese: l’alpinismo è una creatura ottocentesca, e la promozione borghese della montagna che ne deriva nasce - annota Roland Barthes in *Miti d’oggi* - da un “bastardo miscuglio di naturismo e di puritanesimo”, in cui “l’ingratitude del paesaggio, la sua mancanza di ampiezza o di umanità, la sua verticalità, così contraria alla felicità del viaggio, sono motivo del suo interesse”. Per le Apuane una data di qualche peso è il 1865, quando la capitale del Regno d’Italia si trasferisce a Firenze trascinandosi dietro buona parte dell’apparato statale sardo-piemontese, la correlata borghesia erudita e accademica e anche i soci del Club Alpino Italiano da poco fondato. Ha così inizio una più strutturata attenzione, condivisa anche con scienziati e alpinisti europei, a quelle montagne superbe che già godevano del rapporto con Ariosto e Michelangelo, e della curiosità di Spallanzani e Targioni Tozzetti.

Nell’album fotografico *Alpi Apuane Versilia e Lunigiana* di **Ranieri Agostini esploratore fiorentino**, le immagini condensano il ricco sguardo dell’autore: la memoria dei luoghi di Ariosto e Michelangelo, la forma dei dipinti macchiaioli o romantici e quella della fotografia ufficiale, la competenza alpinistica, l’attenzione moderna alle nuove vie aperte dall’industria marmifera. Non manca la foto a *Il Procinto*, il gigantesco torrione staccatosi dalla Nona (alla parete verticale Agostini dedica una foto da manuale alpinistico) che era per Ariosto la dimora del Sospetto. *Né al Monte Altissimo dalla Foce di Sella*, che a dispetto del nome è tra le cime più basse (m 1589) della catena ma divenuto celebre perché Michelangelo ne scelse il marmo statuario, ed è tutt’oggi tra le maggiori cave aperte. *Né alla vetta* (m 1858) che ai tempi di Agostini dava ancora il nome all’intera catena (*Pania della Croce e Pania secca dalla sommità del Procinto*). E non poteva essere altrimenti, così impressa per la mole nella memoria visiva di Dante: il lago ghiacciato della Caina dove sono conficcati i traditori gli sembrava di vetro più che d’acqua, e così duro che nemmeno il Tambura e la Pania, se vi fossero



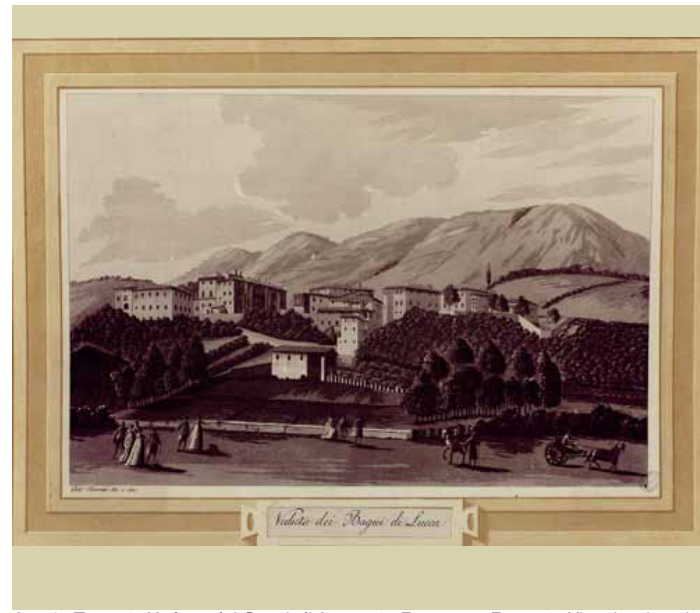
La Pania veduta da Barga, cartolina viaggiata a inizio sec. XX



Lucchio près des Bains de Lucques, dessin de G. Vuillier, d’après une photographie, 1880



Cocciglia près des Bains de Lucques, dessin de G. Vuillier, d’après une photographie, 1880



J. e A. Terreni, *Veduta dei Bagni di Lucca*, in Francesco Fontani, *Viaggio pittorico della Toscana*, Tofani e Compagno, Firenze, 1801-1803



Giovanni Lomi, *Le Apuane*



Memo Vagaggini, *Marina a Bocca di Magra*, collezione privata



Alfredo Meschi, *Primo sole sulle Apuane. Orto di donna*, 1927



Aulla. *Castello della Brunella*, cartolina viaggiata nel 1933, Roma, ICCD

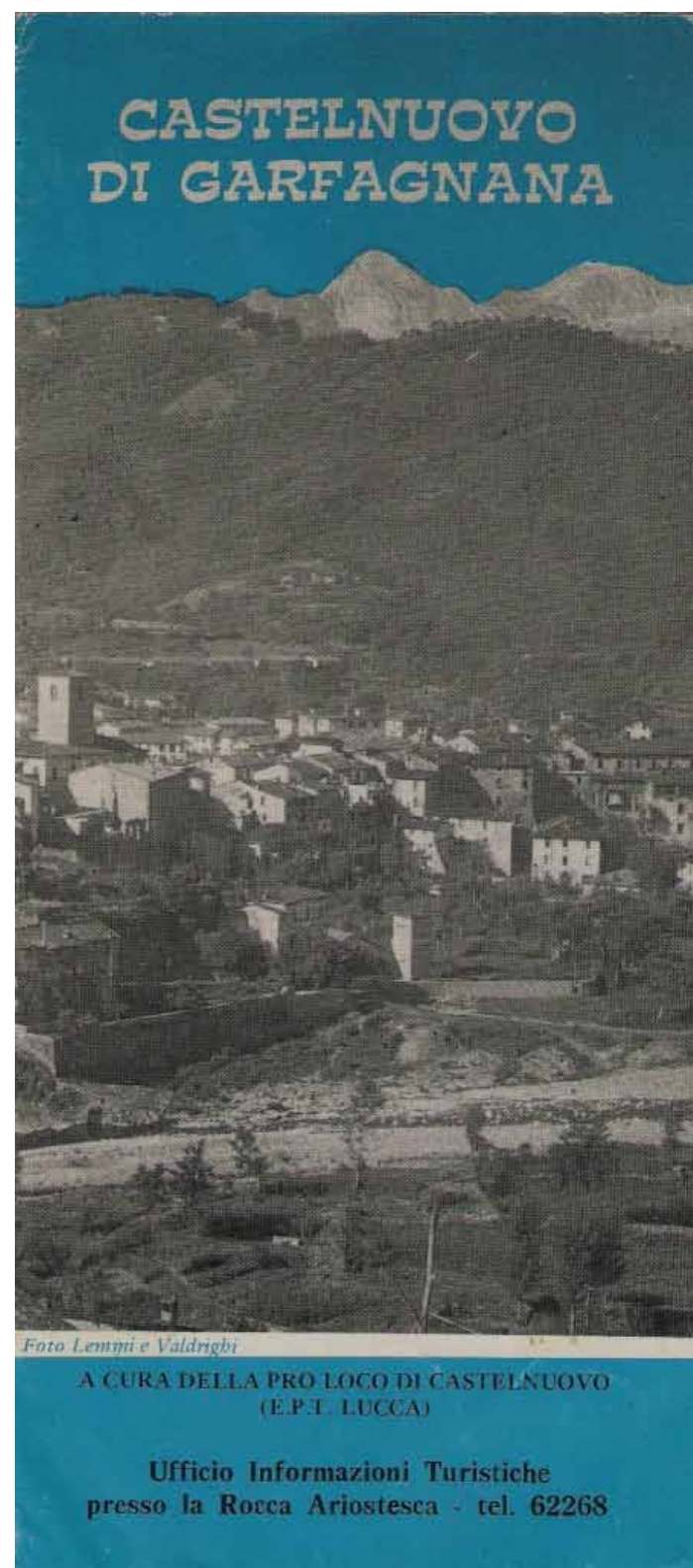


Vedute delle città di Massa e di Carrara e delle loro ville e dei possedimenti dei principi Cybo: Moneta, inizio sec. XVII, Massa, Archivio di Stato

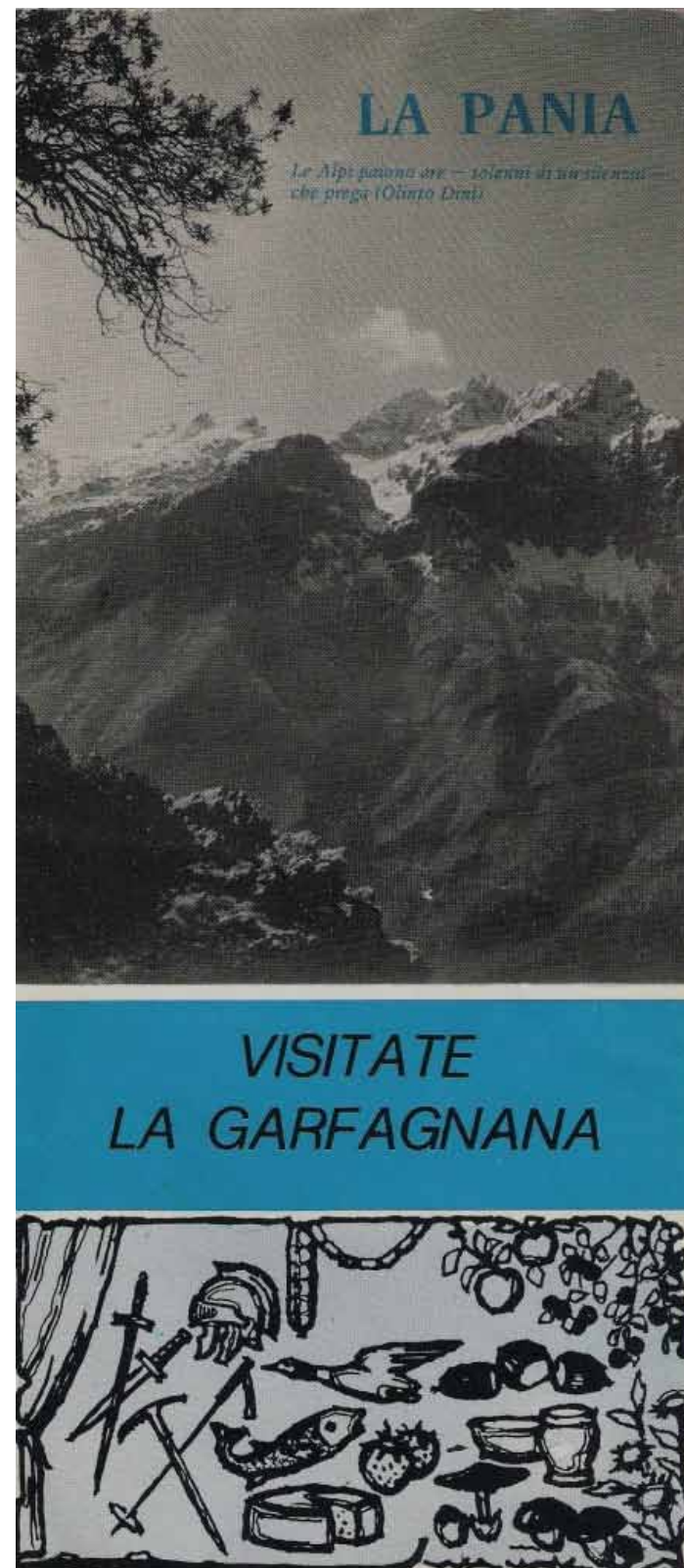
caduti sopra, ne avrebbero scalfito il bordo. La fotografia con *La Tambura dalla strada di Gorfigliano* è impostata come i dipinti di **Sernesi** a San Marcello Pistoiese, con la pastorella sull'alpe e il terso disegno delle cime; quella di *Pizz'Acuto nella Valle di Forno* funge da ritratto ufficiale, delle imprese compiute o da compiere: tutti in borghese, e non manca il cappello al nostro romantico eroe in posa che si staglia a guardare l'infinito nella *Cresta del Garnerone dalla Foce di Giovo*. Protese all'immediata attualità le foto con la *Penna di Sumbra veduta dalla strada del Cipollajo* e *Arni e l'Alto di Sella*: la strada del Cipollajo fu costruita nel 1880 in sostituzione dell'ormai rovinata Via Vandelli per collegare il versante marittimo delle Apuane con la Garfagnana, in particolare con la Valle di Arni che vide così l'avvio dello sfruttamento delle cave Henraux, quelle del versante Nord del monte Altissimo e quelle del grandioso monte Pelato, che oggi si vede divorato dalle cave. Nel film *Al lupo, al lupo* (1992), lo scultore in fuga dai figli ragiona della morte proprio in fronte a una montagna sventrata, alle pendici di un'immensa valanga bianca. Inutile dire che invece per 007 gli americani si serviranno delle Apuane come di un qualsiasi set buono a far curve.

Qualche anno prima dell'album di Ranieri Agostini, ovvero nel febbraio del 1876, Douglas William Freshfield, alpinista celebre per la prima assoluta della Presanella (nel 1864, a soli 19 anni), presentò oltremarica le Apuane in un lungo articolo, pubblicato sul numero 51 dell'*Alpine Journal*, la più prestigiosa rivista del settore. Freshfield narrava la salita alla Pania della Croce ("come il magnifico campanile di Giotto serve di segnale alla città di Firenze, così questa montagna di marmo si distingue da tutta la val d'Arno"), compiuta nel maggio del 1875 in compagnia del fidato Devouassoud di Chamonix. Prima di affrontare la parete, carico dei versi di poeti e di memorie, Freshfield si guarda attorno: "si vedevano i fianchi del monte Forato, un massiccio di roccia che prende il suo nome da un'apertura in forma di finestroni arcato, che si scorge perfettamente dalla costa. [...] In siti quasi inaccessibili, sulle creste dei più alti speroni si scorgevano villaggi posti come tanti segnali bianchi in faccia al mare". Poi, dalla cima, lo sguardo riconosce Firenze, Pistoia, Livorno, "Volterra colle sue mura etrusche", Lucca, "un punto rossastro in mezzo ai suoi giardini di olivi", "i monumenti di marmo di Pisa, brillanti come bianchi cristalli al fulgore del sole", fino a Capraia e La Spezia. Infine, l'alpinista anglosassone rivela la sua origine: "Un vero cielo d'Italia limpido ed azzurro sovrastava questa scena, ed i raggi di uno splendido sole penetravano in tutti gli angoli remoti delle montagne, con giuochi di luce e di ombre impossibili a descriversi. Il panorama non aveva nessuna rassomiglianza con quello delle Alpi coperte di neve, ma a parere nostro si ravvicinava piuttosto alla veduta del mare e della terra, che si gode dalla sommità dello Snowdon, colla differenza delle forme, dei colori e delle storiche associazioni che si trovano in Italia a paragone del clima nordico del nostro paese, il Galles".

Come i racconti degli esploratori, anche la fotografia ebbe un ruolo enorme nella conoscenza di Apuane e dintorni inclusi e nella diffusione della loro immagine. Anche al di fuori dell'Italia. Incisioni come queste che ritraggono Lucchio e Cocciglia, "près des Bains de Lucques", sono



Pro-Loco di Castelnuovo di Garfagnana, depliant, 1958



tratte da fotografie, e si riconducono alla fama che Bagni di Lucca, rinomata stazione termale, aveva rafforzato durante il governo di Elisa Baciocchi, attirando, tra il 1818 e il 1820, Percy Bysshe Shelley e famiglia. Il poeta, di cui si sarebbe ritrovato il corpo annegato sulla spiaggia di Viareggio, amava risalire il torrente Lima, farsi il bagno sotto i castagni, e a San Pellegrino in Alpe studiava le nuvole che qui "diversamente dal resto d'Italia" si vedono "diminuire verso sera, lasciando solo quelle sottili trame di vapore tipiche dei cieli inglesi, e greggi di nuvole lanose e lente, che svaniscono tutte prima del tramonto". Passione tutta inglese, questa per le nuvole, condivisa con Mary Shelley, incantata anche lei dalla "nascita dei temporali passeggeri che spesso incupiscono il meriggio, scoppiano verso sera e svaniscono in un gregge di nuvole delicate". Nelle incisioni tratte da fotografie è maggiormente rispettato il carattere selvatico del paesaggio, seppur ingentilito da incursioni ad hoc come le donne alla fonte. Paesaggio che, ammorbidito persino da un improbabile cipresso, faticheremmo a riconoscere nell'incisione con la neoclassica veduta di Bagni di Lucca inserita nell'edizione del "Viaggio pittorico della Toscana" di Francesco Fontani del 1803.

La moda della villeggiatura e delle terme, a inizio Ottocento, e la pratica dell'alpinismo, a fine secolo, smantellano a poco a poco la percezione terribile che delle Panie avevano Ariosto e i suoi contemporanei, ricetto degli streggi, che di notte riempivano orridi e dirupi, e dei selvatici uomini di neve, che salivano a rifornirsi di ghiaccio. Le vede infiammate di sole Giovanni Pascoli, che tra Barga e Castelvecchio fece il nido. Tra un concerto polifonico di cinciallegre allodole e pettirossi, ne fissa in un'alba qualunque la cromatica repentina visione prima che "scorso il suo minuto, ridiventa azzurro e grave": "Su la nebbia che fuma dal sonoro/ Serchio, leva la Pania alto la fronte/ nel sereno: un aguzzo blocco d'oro,/ su cui piovano petali di rose/ appassite". Se infiammate come le Dolomiti sono anche le Panie di Giovanni Lomi, e livide quelle di Alfredo Meschi, con cui Ragghianti 'sentiva' la natura, serrate ai versi dei poeti sono le Panie da turismo: il depliant della Pro Loco di Castelnuovo di Garfagnana, in particolare, oltre ai versi di Olinto Dini le serra, bianchissime, al grafico turchese. Nella Toscana cui Vasari assegnava il primato del disegno, le Apuane restano innanzitutto una linea pulita e severa contro il cielo. Una marca riconoscibile da ogni dove.

Quello che è oggi il Parco delle Alpi Apuane comprende non solo il versante marino di queste cime amatissime, ma anche le conche interne, in diverso modo selvagge rispetto alla costa, o almeno a come la costa era rimasta e percepita fino all'inizio del secolo scorso. La 'gotica' Garfagnana, che segue il bacino del Lima e del Serchio, vive con le Apuane in strettissima simbiosi, mentre la Lunigiana, l'estrema lingua settentrionale della regione che segue il bacino della Magra, guarda anche oltre, da una parte all'Appennino tosco-emiliano, dall'altra allo sbocco sul mare. Questo dell'antica Luni è un vero paesaggio di frontiera, e non solo una conca chiusa tra le creste aspre delle Apuane e le dolci cime appenniniche, in continuo e reciproco sguardo tra Toscana, Liguria ed

Emilia. Oggi i resti della mitica colonia romana dei marmi sono in territorio ligure, così come lo sbocco della Magra che **Memo Vagaggini** fissò in una quiete tutta maremmana. La Lunigiana trova la sua forma nella colossale via Francigena, che i longobardi s’inventarono per raggiungere da Pavia i domini meridionali evitando i bizantini: una gola tra i monti guardata a vista da infiniti castelli, preziosa come un lasciapassare in tempo di guerra, un passaggio obbligato non solo per i pellegrini che da Canterbury aspiravano a Roma ma anche per le merci e le diplomazie. Nel 1247 Federico II avrebbe chiamato efficacemente Pontremoli “unica chiave e porta” dal Nord al Sud della penisola. Più di cento castelli marcano il paesaggio, e le terre murate i crinali, mentre i passi della Cisa, di Lagastrello e del Cerreto costituiscono ancora oggi le sole varianti al passaggio di fondovalle. I castelli sono le presenze fisse delle cartoline storiche: il castello della Brunella ad Aulla, piuttosto che quello della Verrucola a Fivizzano (detta per la sua eleganza la ‘Firenze di Lunigiana’) o quello illustre dei Malaspina a Fosdinovo, sigillato dalla citazione dantesca. Di Pontremoli, ad esempio, non ci si esime dal cogliere la torre di Castruccio sullo sfondo dei monti, unendo in una sola immagine le due forme caratterizzanti del paesaggio: il castello e l’Appennino.

Non è invece così onnipresente - come risulta per la Garfagnana, la Versilia e Boccadarno - il profilo inconfondibile delle bianche Apuane. Di Altagnana resta una cartolina con il ravaneto in vista, ma è più diffusa la forma rasserenante della radura appenninica, come ad esempio nella veduta di Pontremoli viaggiata nel 1915. E anche quando entrano nel campo figurato, le Apuane non s’impongono immediatamente come parete aspra e impervia di roccia tagliente e preziosa, piuttosto come contrazione simbolica del luogo geografico di estrazione. Nella scarsa produzione iconografica dedicata alla Lunigiana, riducibile essenzialmente alle *Vedute delle città di Massa e di Carrara e delle loro ville e dei possedimenti dei principi Cybo*, la città del marmo e i dintorni sono riproposti senza notevoli varianti in costante e ineliminabile sistema con i monti, il porto e le cave: i borghi di Colonnata e di Gragnana e di Moneta, in particolare, non esibiscono alcuna cima puntuta vicina né strapiombi di sorta. Il monte è una linea all’orizzonte. In compenso, però, si legge bene la struttura urbana della terra murata, con la porta d’entrata e d’uscita, e l’imponenza del castello nel paesaggio.

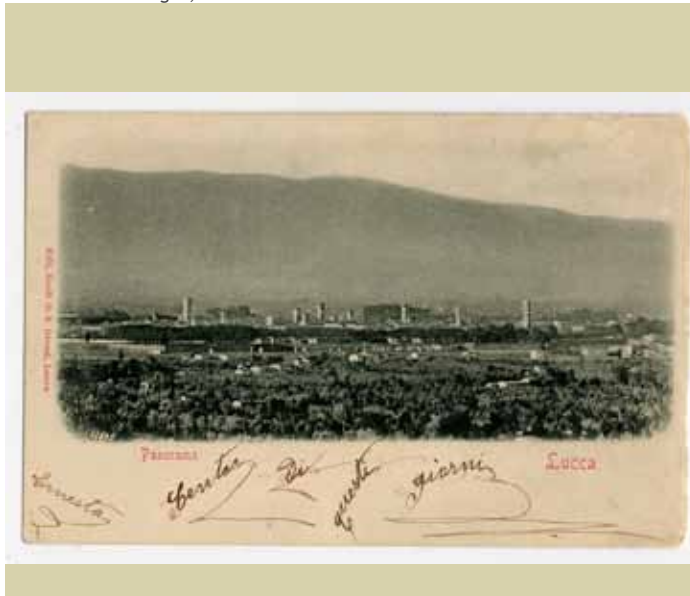
Si è visto come nell’album fotografico *Alpi Apuane Versilia e Lunigiana* di **Ranieri Agostini esploratore fiorentino**, le immagini condensano il ricco sguardo dell’autore: la memoria dei luoghi di Ariosto e Michelangelo, la forma dei dipinti macchiaioli o romantici e quella della fotografia ufficiale, la competenza alpinistica, l’attenzione moderna alle nuove vie aperte dall’industria marmifera. Alla Lunigiana, cui giunge da Minucciano, che sigilla boscosa in una veduta da lontano, pertengono le fotografie che l’esploratore-fotografo dedica alle grotte di Equi (ovvero alla Buca, nota fin dal Settecento) e al cosiddetto ‘solco’, il canyon stretto e profondo che permette ancora oggi di osservare i fenomeni geologici della valle glaciale del Pizzo d’Uccello. L’immaginario della Lunigiana, con le sue statue-stele e incisioni rupestri, è dunque affidato



Ranieri Agostini, *Minucciano*, da *Alpi Apuane Versilia e Lunigiana*, dopo il 1880, Museo della Montagna, Torino



Ranieri Agostini, *Solco d'Equi*, da *Alpi Apuane Versilia e Lunigiana*, dopo il 1880, Museo della Montagna, Torino



Lucca, cartolina viaggiata nel 1899, Roma, ICCD



Odoardo Borrani, *Passeggiata in giardino*, 1866.ca



Lucca. *Le mura*, cartolina viaggiata nel 1911, Roma, ICCD



Chiatri (Lucca). *Villa del Maestro Puccini*, cartolina viaggiata nel 1900, Roma, ICCD



Lucca. *Giardino Bottini*, cartolina viaggiata nel 1910, Roma, ICCD



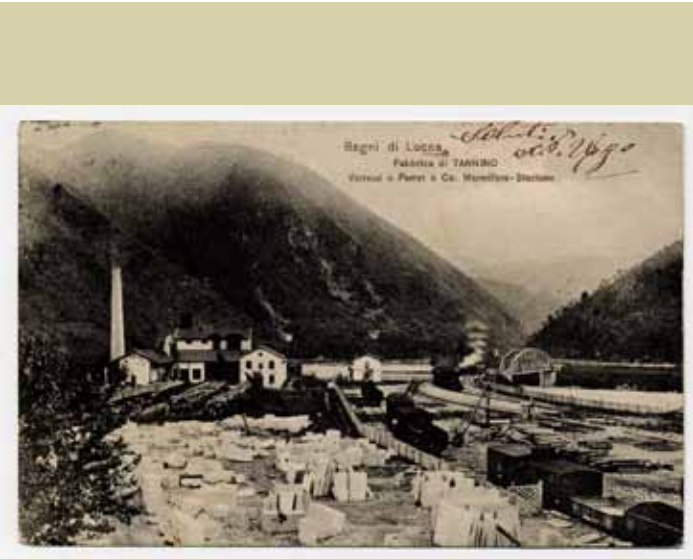
Lucca. *Palazzo Controni oggi Pfanner. Giardino*, cartolina viaggiata nel 1934, Roma, ICCD

maggiormente alla perlustrazione fisica dei luoghi che alla rielaborazione figurata di questi in forma di paesaggi dipinti.

Con licenza di abbreviazione, si potrebbe dire che la Garfagnana e la Lunigiana stanno a orridi e castelli come la Versilia e la Lucchesia a dune e ville. Tra le spiagge dorate e le Apuane, la Lucchesia vuole proporsi ancora oggi come un angolo di campagna elegante, ricca di ville e di giardini opulenti: giardini talmente protagonisti da sfondare i portoni, entrare nelle dimore, divenire affreschi e terrazzi. La ricchezza dei mercanti di seta e dei banchieri di Lucca, rifugiatisi in collina a mercati contratti, a partire dal secondo Cinquecento si manifesta in magnificenza architettonica e topiaria: la villa in collina sfoggia limonaie e rarità botaniche, teatri di verzura e fontane, grotte e scenografiche facciate (Odoardo Borrani deve averci passeggiato piacevolmente, in giardini del genere...). Fino all'età neoclassica, le ville improntano con stile la piana di Lucca e diventano luogo di rappresentanza prima della Repubblica e poi del Ducato. La volontà di accentuare, esibire e godere i panorami dei dintorni trova espressione formale nella trasformazione del circuito delle mura di Lucca in passeggio elegante, e pubblico: un colpo di genio urbanistico cui si lega la memoria duratura di Elisa Baciocchi, la Semiramide del Serchio. La veduta di Lucca da lontano fissa, con la chiarezza percettiva di un disegno, la forma della città chiusa dall' "arborato cerchio" dei viali che incantava D'Annunzio. Forma che rimane percepibile tuttora: "Lucca è l'unica città italiana interamente chiusa, come dentro un anello, da un alto bastione eretto tra il Cinque e il Seicento, che la nasconde a chi giunge dal piano. Uno stupendo viale alberato percorre il bastione; e dai suoi vari punti si può contemplare, all'esterno, o la dolce piana lucchese, o lo sfondo dei monti. Guardando invece nell'interno, si vede la città raccolta quasi dentro un catino, e si discernono uno a uno chiese, palazzi e torri; fino alla torre dei Guinigi che, come richiamandosi alla natura circostante, porta sulla cima un ciuffo di grandi elci selvaggi. Fa pensare anche, l'interno della città visto dal giro dei bastioni, a una specie di banca, in cui fu risparmiata nei secoli di splendore, convertita in chiese e palazzi, la ricchezza raccolta dai lucchesi con i tessuti serici, l'esercizio bancario e i traffici mercantili". Di questa città che ha saputo trasformare le mura difensive in passeggio panoramico, non potevano non divenire celebri i giardini, una sorta di riproposizione tascabile della magnificenza e lussuria floreale delle ville collinari. Ovviamente, ville e giardini, un compendio paesaggistico e un soggetto da cartolina: la villa di Puccini a Chiatri, vicino Massarosa, tra campagne terrazzate, cipressi e monti, che il maestro comprò dopo i successi di Manon Lescaut e di Bohème stregato dal panorama mozzafiato: "Di lassù si scorge un incanto: la costa, da Livorno a Spezia; l'Arno e il Serchio; la Corsica, in tempo chiaro, le isole di Gorgona e Capraia, ed anche la macchia di San Rossore, Migliarino e la macchia lucchese dei Borboni"; la villa Altieri appena fuori città; la villa Paladini a Massa Pisana, dove il biografo di Puccini coltivava la sua passione per la caccia ai tordi; la villa Orsetti a Monte San Quirico, con tanto di esotiche



Bagni di Lucca. La panchina, cartolina viaggiata nel 1924, Roma, ICCD



Bagni di Lucca. Fabbrica di Tannino Varraud & Co. Marmifera Stazione, cartolina viaggiata nel 1905, Roma, ICCD



Ponte a Moriano. Veduta delle fabbriche e ville, cartolina viaggiata nel 1905, Roma, ICCD



Lorenzo Viani, Lavoratori del marmo, 1933-36, Viareggio, GAMC



Lorenzo Viani, La peste a Lucca, 1913-15, collezione privata

agavi in primo piano. Tra i giardini di città, emerge il giardino Bottini, che specifica persino nel nome la villa di appartenenza: memore di Raffaello alla Farnesina, la Villa Buonvisi 'al giardino' fu scelta come residenza da Elisa Baciocchi; il giardino con limoni in vaso e fontane del palazzo Controni ora Pfanner, passato da residenza di mercanti di seta a sede della prima birreria, vanta la mano di Filippo Juvarra. Scriveva ancora Guido Piovene nel 1956: "Chi pensa alla Lucchesia vede venirgli incontro la vasta plaga che si stende tra i monti e il mare, dove gli orti e i coltivi si spingono sino alle note spiagge turistiche di Viareggio e Forte dei Marmi: di una dolcezza umanizzata, di una fecondità placida, paragonabili soltanto, tra le zone costiere, a quelle tra Sorrento e Napoli. È questa la parte più dolce della Toscana". In effetti, della Lucchesia si hanno immagini dolci. Dolci sono le note letterarie dedicate da Mario Tobino alle colline "morbide di verde [che] è come respirassero", in cui ritorna l'immagine della campagna toscana come mossa quiete di colline: "vi è tutta una

mossa da una all'altra, la più piccola trapassa nella vicina, questa in quella a un lato; un salire e scendere" in cui non si vedono case e si intravede appena una villa. Dolci sono per lo più anche i ricordi di viaggio, privi del gotico terrore dei boschi e delle cime di cui si fregia la Garfagnana. La fotografia (lo si è visto poco prima, a proposito delle incisioni, tratte da fotografie, che ritraggono Lucchio e Cocciglia "près des Bains de Lucques") ebbe un ruolo enorme nella conoscenza dei dintorni di Lucca, delle valli della Lima e del Serchio fino alle selve garfagnine. Anche al di fuori dell'Italia. Si è visto come, nelle incisioni tratte da fotografie, sia maggiormente rispettato il carattere selvatico del paesaggio rispetto, ad esempio, alla neoclassica veduta di Bagni di Lucca di Francesco Fontani del 1803. Il corpus delle cartoline su Bagni di Lucca e dintorni ci consente di entrare nel vivo della rappresentazione del luogo fornita su misura del destinatario: Bagni di Lucca è ora sede dei Bagni caldi e dell'Albergo Moderno, ora della fabbrica di Tannino collegata dalla Ferrovia Marmifera, ora della Villa e del

cimitero inglese, ora della cascina tra placidi buoi o del Balzo della Vergine, ora, a Montefegatesi, della memoria di Dante e Garibaldi; diventa la romantica ed evaporata visione da una panchina, la possente rivelazione del nuovo ponte di ferro (che rivaleggia con il mito figurativo del ben più antico e misterioso ponte del diavolo), il bel paesaggio toscano ingentilito dai cipressi o la pittoresca fontana attorniata di donne.

Mai come in Lucchesia, si potrebbe quasi dire, il paesaggio è cangiante a seconda dello sguardo di chi vi si accosta. **Lorenzo Viani**, pittore e scrittore sensibile all’espressionismo europeo, aveva infatti tutta un’altra immagine della pacifica bassa valle del Serchio: da quella valle “le cime delle Pizzorne sembravano quelle del Calvario, e i tordi grigi sfalcavano dagli uliveti cinerei di Mutigliano, e le selve rintronavano delle schioppettate dei cacciatori di frodo”. In quella valle, persino le ville diventavano funebri, come la villa Rossi di Montelera, a quei tempi residenza ducale dei Borboni per i quali lavorava il padre del pittore: difesa dai venti marini da “una quinta di funebri cipressi”, circondata da grandi querce centenarie e prunache silvestri che “intrecciavano gigantesche corone di morte”, la villa di notte, quando era tutta illuminata, gli “pareva un grande catafalco in messo a dei candeli neri” (L. Viani, *Il figlio del pastore*, 1930). Di questa funerea rilettura, sensibile ai vinti e alle istanze anarchiche, resta traccia nella grande tela con i *Lavoratori del marmo* (1933-36) esposta nella Galleria d’Arte moderna e contemporanea di Viareggio. Talmente visionario, il suo sguardo, da stravolgere persino la forma acquisita della città dall’arboreo cerchio, trasfigurata in arida muraglia nel monumentale telero con *La peste di Lucca* (1913-15).

Verso Sud: la costa da Livorno a Orbetello

“La costa toscana ha una parte aspra, la meridionale, ed una settentrionale più dolce. Livorno è in mezzo tra le due. Le rive scogliose, il mare che spuma ai colpi del maestrale e le tamerici agitate, sono le immagini della costa meridionale, la più frastagliata e lunga. Listando la Maremma, essa è come una spia della qualità selvaggia di questa terra che all’interno è stata ingentilita dalle bonifiche”. Lo affermava nel 1956 Guido Piovene, righe che possiamo leggere osservando l’incisione di **Zannacchini**. Capovolgendone i termini, lo rese nel 1928 in pittura Gino Romiti. Nel suo *Sole d’agosto (Montenero)* non si vede il grande porto febbrile di Livorno, né la città: tutto è campagna coltivata, raggiante di luce. Senza però la dolcezza fiorentina: abbacinata dal sole e dal mare, battuta dai venti e dai silenzi, questa campagna risente della vicina costa selvaggia, a quella bellezza indomita prelude, e ne assorbe potenza e colori. Anche oggi è perfettamente avvertibile il trapasso dall’ampia, quieta, foce dell’Arno a Marina di Pisa, alle sassose e risicate discese a mare della costa a sud di Livorno. Quasi non si direbbe tutto avvenga nel raggio di pochi chilometri: prima i viali di pini, i retoni indolenti, i tramonti larghi, poi le torri come avvoltoi, i venti continui, le curve mozzafiato, quelle stesse che il giovane Gassman ne *Il sorpasso* di Dino Risi (1962) prendeva di gran corsa, come nemmeno la vita, fino allo schianto di Calafuria.

E infatti tutta un’altra storia, e un’altra luce, in rapporto al languore in chiaro di Pisa, città bianca di marmi, e al sopore decadente di **Francesco Gioli**, si vive virando verso Calafuria, Quercianella, Castiglioncello. I macchiaioli ne fecero campo d’indagine di una vita intera, e ancora oggi la nostra percezione di quel paesaggio deriva dalle masse luminose e dai colori vividi e dai formati lunghi usati da quei pittori morti squattrinati. Deriva dalle ‘frittate di luce’ di **Telemaco Signorini**: *Pascoli a Castiglioncello*, dipinto nell’agosto 1861 durante il primo soggiorno da Diego Martelli, fu detto dai critici “una frittata, ripiena di vacche in gelatina” per la pressoché unica preminenza del giallo abbagliante, che tutto mangia e sparglia (senza che però si sfaldi la tenuta neoquattrocentesca delle case Martelli sul filo dell’orizzonte). Deriva dalla marina intensa come smalto “in un cerchio di arse tamerici, d’erbe saline e bianchi massi, porosi come le ossa che calcinano al solleone”, ne *La punta del Romito veduta da Castiglioncello* ma anche nella lunghissima e sottile *Veduta di Castiglioncello* di **Giuseppe Abbati**. Deriva dal mondo “folgorato di allegrezza” che Emilio Cecchi ritrovava in tutte queste vedute quando il sole ‘schiarisce’ cose e persone. Ma deriva anche dalle dune malmenate dai venti e dalle tamerici semidivelte da **Fattori** riportate nelle sue libecciate, dalle colline verdi del Gabbro, punteggiate di cipressi e pagliai in cui **Silvestro Lega** voleva lenire lutti e dolori, dalla solitudine ariosa e dagli spazi immensi che questa parte di Toscana a lungo garantì ai suoi innamorati. E non si può non concordare con quanto affermò, nel 1913, Oscar Ghiglia, a proposito della pittura di Fattori, di cui preferiva la produzione selvatica a quella di soldati e patrioti per la quale era più noto: “Il meglio della sua



Giovanni Zannacchini, *Uomo e tamerice*, 1928



Giovanni Fattori, *La torre del Marzocco a Livorno*, 1875



Francesco Gioli, *L'ora che volge il desio (presso Castiglioncello)*



Giovanni Fattori, *Fascinaia a Castiglioncello*, 1875.ca



Giovanni Fattori, *Buriana in mare*, 1865-66

opera è il risultato delle sue impressioni della Maremma, dei dintorni di Livorno, di quella campagna toscana che egli preferiva per istinto, sentendosi più libero e puro e più vicino all'essenza delle cose nella semplice e selvatica solitudine della natura". Persino nella celebre tavoletta dove ritrae Settimia, la moglie malata, a prendere aria buona sulla rotonda allora molto rinomata a Livorno poiché molto vicina al mare, Fattori non perde di vista il paesaggio reale: lenta meditata analisi delle ombre e delle luci, il terrazzo in ombra e poi la striscia luminosa, il mare turchino, la verdeggiante Punta del Romito. In questa composizione perfetta di intarsi cromatici il paesaggio reale prelude all'astratto.

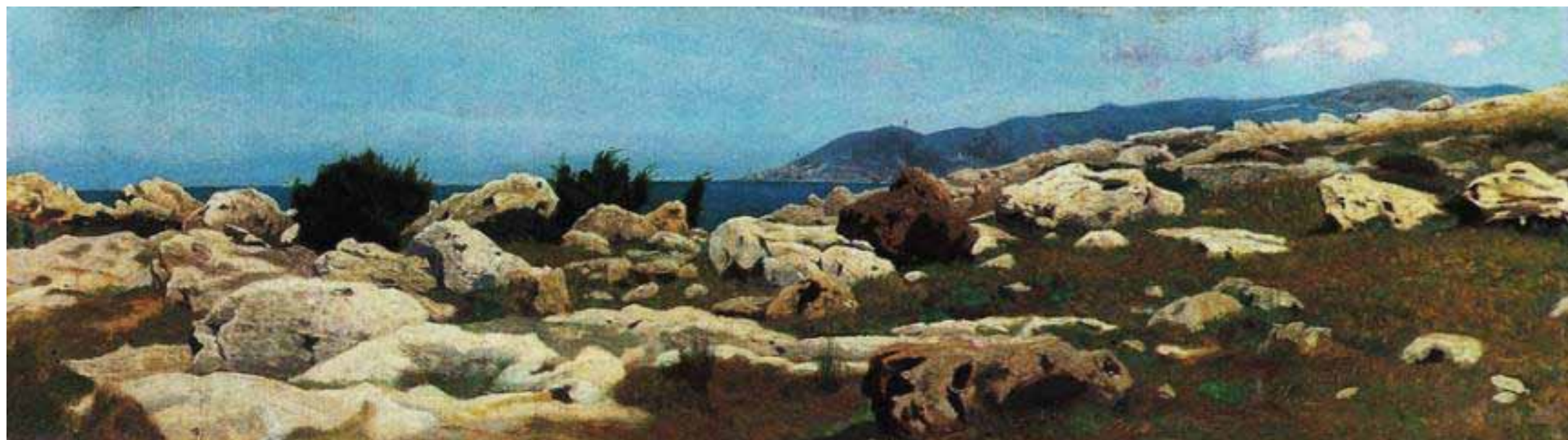
In una poesia che è di casa tra gli *alberi-libro* del Parco della Sterpaia, Cesare Pavese descrive il moto ondivago delle bagnanti di Maremma, tra l'attrazione per l'acqua con le ombre che "sul fondo [...] nel buio/sono enormi e si vedono muovere incerte" e la paura per le alghe "sepolte/sotto le onde, che afferrano le gambe e le spalle", la protezione della pineta dove "ogni foglia trasale" e la seduzione della sabbia aperta, dove si siedono a contemplare "il mare disteso/come un prato al crepuscolo". Il paesaggio vissuto dal poeta caratterizza la costa della Val di Cornia tra Piombino e San Vincenzo, e poi a sud verso Follonica, dove il mare s'infiltra nella macchia di pini, querce secolari, ginepro e lentisco che ancora oggi è viva nel Parco di Punta Falcone, sede di stabili colonie di cormorani; in quello di Rimigliano, dove abbondano lecci e le riconoscibili chiome a ombrello dei pini domestici; e soprattutto nel Parco della Sterpaia. L'area di quest'ultimo comprende, insieme alla costa che va da Torre Mozza alla foce del Cornia, un lembo di foresta umida litoranea, sottratta alle lottizzazioni abusive, che è un rarissimo esempio degli originali boschi tipici delle coste maremmane: vi si trovano esemplari secolari di querce e frassini, e forme arboree piuttosto che arbustive di fillirea, lentisco e viburno. È un gioiello naturale, non modificato dall'uomo, analogo a quello dipinto da Plinio Nomellini in *Le querce sul mare* (1928): il pittore non ritrae le ordinate pinete litoranee piantate in serie, al termine delle bonifiche granducali, per proteggere e al contempo favorire le colture retrostanti, quanto le secolari querce selvatiche a ridosso del mare, segno di un paesaggio antico e illustre, in cui rovine e natura potevano convivere in un'arcadia nuova.

In effetti, come l'azione politica tra tutela e bonifica, così anche la percezione nei secoli della Maremma oscilla tra mistero e condanna, fascino e soppressione, timore dantesco ("Non han sì aspri sterpi né sì folti / quelle fiere selvagge che 'n odio hanno / tra Cecina e Corneto i luoghi colti", *Inferno*, XIII, vv. 7-9) e regola.

Beppe Guzzi si sofferma sull'azione regolamentatrice che, con forti e castelli, dagli Aldobrandeschi fino agli Appiani finì per sovrapporre una struttura fortificata, urbana, abitata alla selvaggia 'Marittima' (così era chiamata dai Romani questa regione): in questa *Marittima* (1934), che potrebbe essere una contrazione di Piombino, con la torre degli Appiani, il promontorio, le barche arenate, si avverte il risvolto urbanistico di quella bonifica illuminista che tra Sette e Ottocento interessò l'intera Maremma Pisana. **Vincenzo Cabianca** ne riporta con nitida precisione la



Giuseppe Abbati, *Veduta di Castiglioncello*, 1863-68, Firenze, Galleria d'Arte Moderna, Palazzo Pitti



Raffaello Sernesi, *La punta del Romito veduta da Castiglioncello*, 1864.ca, Milano, collezione privata



Telemaco Signorini, *Pascoli a Castiglioncello*, 1861, collezione Piero Dini

portata razionale nel suo *Canale della maremma toscana* (1862): una lode per figura degli ottimi granduchi che trasformarono le distese di paludi in reticoli di canali. In virtù della fuga prospettica accelerata dal filare di giovani pioppi, il canale ha l'imponenza serena di un fiume ben regimentato e dal lungo corso. Il cielo chiaro trapassato di nubi sottili e voli d'uccelli rafforza la dolce quiete di una natura finalmente domestica. Pittore dei butteri e dei bufali spurgatori di canali, della mal'aria, della fatica umana, in *Cavalli in maremma* (1890.ca?) **Giuseppe Raggio** sposta il sentimento dal giudizio morale al fascino: la vegetazione bassa e incolta, i tronchi ritorti dal vento, le umide e rigogliose distese di pascolo, i cieli carichi di acque anch'essi e trasparenti, gli animali allo stato brado immersi in una natura non dominata dall'uomo. Quasi un'arcadia, selvaggia e primigenia, in cui per l'uomo non c'è posto. **Luigi Gioli**, invece, in *Paesaggio maremmano* (1910) mostra il cacciatore a cavallo a proprio agio nella selva, a testa alta, come chi ben conosce il luogo e la fitta boscaglia non può turbare. Anche in questa siglata immagine di **Luigi Servolini**, *L'incanto della palude*, dove la tecnica xilografica accentua la contrazione simbolica dello stato d'animo, la Maremma non è occasione di denuncia: paludosa, umida, colta al crepuscolo, quando le ombre si allungano e si disfano nel buio che incombe, e il cielo e le acque si specchiano nello scuro, diventa un luogo d'incanto, misterioso, in cui entrare in punta di piedi come in una chiesa. Il sentimento decadente impregna l'immagine, e trova nella caratteristica paesaggistica primaria della Maremma - l'indefinibilità dei limiti - il luogo adatto all'espressione dell'incanto, tra attrazione e ripulsa. La palude s'intravede appena, coperta dalla boscaglia, e si vorrebbe aprire un varco tra i rami per guardarla per intero. È la Maremma selvatica, quella degli stagni non pettinati, dei canali non regimentati, delle terre irredente. Un'immersione espressionistica (in linea con l'ultimo Monet che fu sprone a Morlotti) nella palude vista a distanza ravvicinata e vissuta come sconfinamento di acque e vegetazione, si ha con il *Padule* (1960) di **Evrio Cicalini**. Il pascolo arbustivo di bassa pianura, che si apre nell'immediato retroterra delle pinete litoranee (s'intravede il mare), è infine ritratto da Niccolò Cannicci nel suo *Paesaggio*.

A differenza delle molteplici vedute di Castiglioncello, esigue sono le rappresentazioni dipinte (poiché invece abbondano in cartolina) degli altri golfi verso il sud: una di queste è dedicata da **Luigi Gioli** a *Il golfo di Populonia* (1895-1900), in cui si riconosce quello che oggi chiamiamo più diffusamente golfo di Baratti, con il promontorio etrusco stagliato sullo sfondo, la piana di stagni e acque (oggi bonificata) che degrada verso la pineta costiera, il mare calmo. Nessuna romantica libeccata, nessuna concessione alle tamerici semidivelte dal vento: con piglio quasi astratto il pittore compone con studioso incastro piani vasti e lunghi orizzonti, e restituisce l'ampiezza di visuale - lato mare e lato terra - di questo lembo estremo della Costa degli Etruschi ormai proteso all'Elba.

L'isola, madre etrusca del ferro, fu ancora per **Plinio Nomellini** 'scintillante' rifugio: nel 1926 a Marina di Campo il 'poeta del sole' (così lo chiamò Grazia Deledda) acquistò un terreno e mise su casa, per dipingere a lungo



Silvestro Lega, *Paesaggio del Gabbro*, 1889-90



Raffaello Sernesi, *Pagliai a Castiglioncello*, 1866, collezione privata



Giovanni Fattori, *Acquaiole livornesi*, 1865, collezione privata



Giovanni Fattori, *Tramonto sul mare*, 1900



Odoardo Borrani, *Marina di Castiglioncello*, collezione privata



Vincenzo Cabianca, *Canale della Maremma toscana*, 1862, collezione privata



Giovanni Fattori, *La rotonda dei bagni Palmieri*, 1866



Plinio Nomellini, *Le querce sul mare*, 1928

la marina bianca sfolgorante nella luce, il golfo disabitato, la vegetazione rigogliosa da Eden mediterraneo. Di quest'angolo di mondo in via di sparizione il suo *Mattino all'Elba* è la trasfigurazione sentimentale. Nel 1926 è all'Elba anche Paul Klee, che dirà: "l'ambiente mi penetra con tanta dolcezza che mi sento in più e in più sicuro", raccoglierà fogliami per il suo erbario e sintetizzerà Portoferraio in una *Città tra due colline* luminosa e sorgente dall'azzurro come una gemma. Aldous Huxley in visita all'Elba nel 1924 sente il paesaggio all'unisono con quanto avrebbero diversamente reso in immagine Nomellini e Klee, ma in più avvertito del nuovo che avanza: "Il cielo era la tavolozza del Tiepolo. Una nuvola di fumo saliva nel blu, bianca contro il sole e poi più scura, quasi grigia, attraverso il colore delle pieghe ombrose di un abito da sposa. In primo piano, sulla destra sorgeva un'alta casa rosa, che splendeva come un geranio, nella luce del sole. C'era materia per una Madonna con un codazzo di angeli e di santi; o per una scena di storia troiana; o una crocifissione o uno dei piccoli amori di Giove tonante. Il suolo era mediterraneo, un pezzetto di riviera completamente circondato dall'acqua. In una parola, l'Elba. Le colline si tuffavano in una baia che faceva una curva elegante, piena di mare luminoso, azzurro intenso. Sul promontorio, ad una estremità della baia, Portoferraio era una cascata di stucco dipinto. Ai suoi piedi un porticciolo irto di alberi di nave. Un odore di pesce e il ricordo di Napoleone regnavano nell'aria... Nero contro il cielo, nero contro le colline glauco-dorate, che si riflettevano tristemente nell'acqua azzurra scintillante... Rimanemmo a lungo a guardare il fumo che si levava dalle ciminiere e saliva nell'aria ferma". Nel dicembre 1900 era stato eretto l'altoforno della Società Elbana (l'odierna ILVA), e cominciava l'ardua convivenza tra natura e industria.

L'Elba non è l'unico bacino minerario di questa valle generosa, che così descrisse Giovanni Targioni Tozzetti nella sua *Relazione d'alcuni viaggi in Toscana*: "[...] in questa valle vi è sorprendente il fenomeno della riunione di tante bellezze naturali, quali sono i tanti vapori, l'abbondanza dell'acido borico, la quantità immensa di mofete, di acque termali, di filoni metallici, di vetrioli, di zolfo, di ligniti, di marmi". Bellezze naturali di cui fregiarsi tanto da finir diffuse in cartolina (*Monterotondo Marittimo, Stabilimento boracifero*, 1937). L'entroterra è pregno della memoria delle fatiche di minatori, cavatori, carbonai: nel parco di San Silvestro sono percorribili le gallerie minerarie, nel parco di Montioni le cave d'allume, nel parco di Poggio Neri (vicino a Sassetta, dove si trova la 'via del carbone'), dominato da lecci e castagni, è leggibile la vita dei carbonai. Il tipico paesaggio di questa campagna toscana immerso nella quiete assoluta e vaporante di una giornata estiva, con i suoi ordinati casolari fra i campi coltivati, gli olivi d'argento, qualche cipresso discreto, il pagliaio confuso nell'oro diffuso delle colline, è colto con delicatezza da Nino Costa in *Casolari toscani* (1860-64): lo sguardo corre lontano su un paesaggio vibrante, non ancora congelato nello stereotipo rurale di tanta propaganda fascista, che vedremo dispiegarsi nelle limitrofe campagne della maremma meridionale.



Beppe Guzzi, Marittima, 1934



Giuseppe Raggio, Cavalli in Maremma, 1890?



Giovanni Fattori, Pause in maremma, 1875



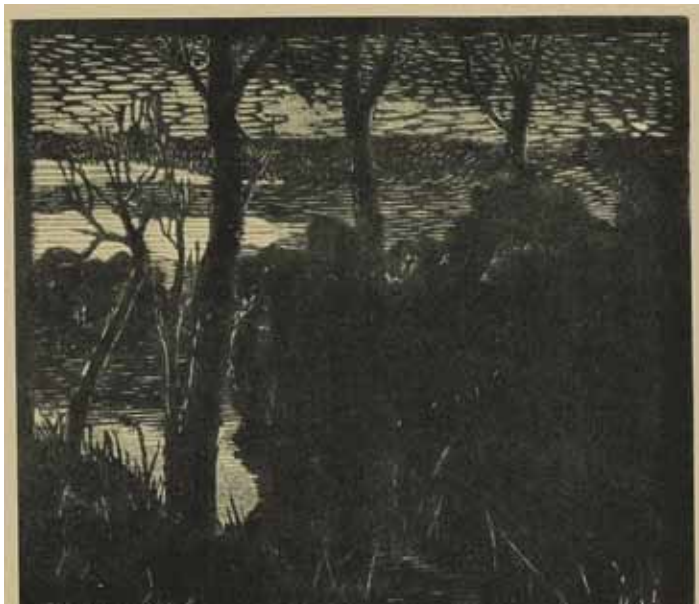
Luigi Gioli, Paesaggio maremmano, 1910



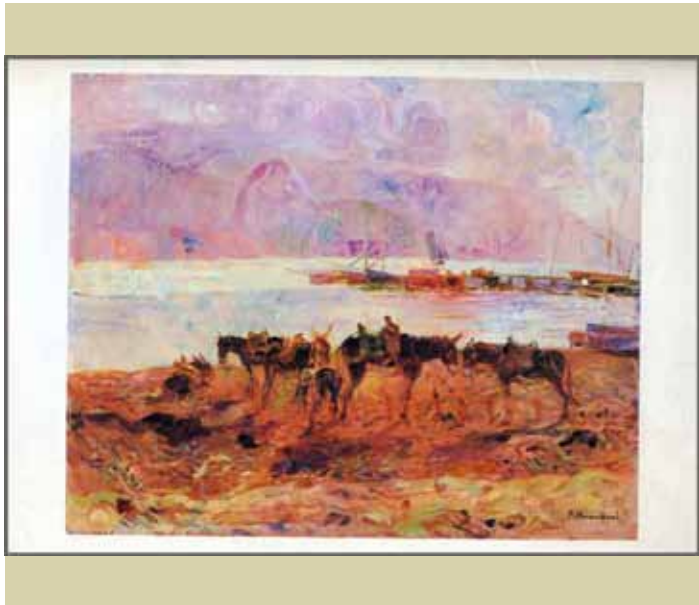
Evrio Cicalini, In padule, 1960



Paul Klee, Fortezza sulla scogliera, 1927



Luigi Servolini, L'incanto della palude, inizio sec. XX



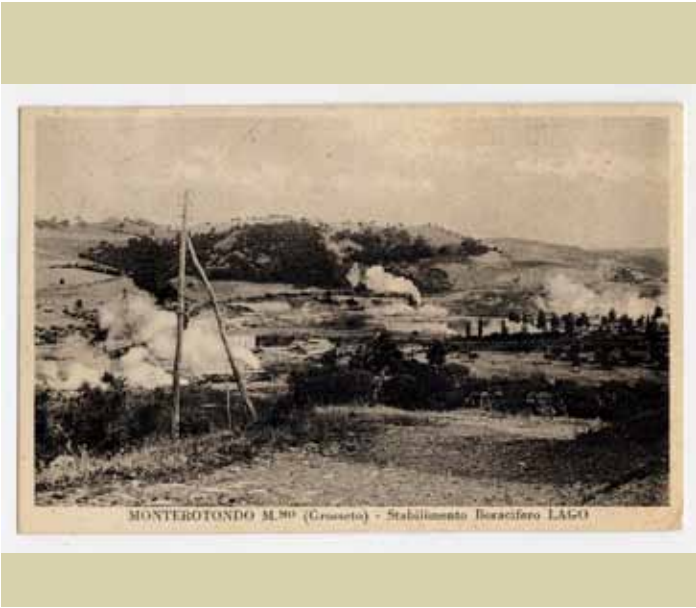
Plinio Nomellini, Marina di Campo



Luigi Gioli, Il golfo di Populonia, 1895-1900

Vedremo, inoltrandoci nella Maremma grossetana, il legame indissolubile che le città interne avevano con la costa umida, fortificata e selvatica: legame che appartiene anche alle città costiere della bassa maremma, quella - fregiata di tufi e resti etruschi - che ormai confina con il Lazio. Piero Camporesi, che studiò come la costa italiana e il mare fossero amati ben prima delle stagioni balneari di fine Ottocento, si sofferma sulla percezione di queste terre tra forti e maremme nel Cinquecento: i ‘luoghi di Thoscana appresso la marina’, la *Hetruria littoralis* di Leandro Alberti, terre per lo più incolte fra laghi, stagni, colline di impetuosa macchia mediterranea, potevano apparire di ‘buona qualità’ per il gradevole incontro del ‘salvatico col domestico’, per l’alternarsi piacevole del monte e del piano, di acque dolci e di acque salate, ambiente ideale per godere ‘gli utili e onesti piaceri’ della caccia e della pesca (la concezione delle maremme come riserva di caccia e pesca privata costituirà l’opposizione alla bonifica granducale come perequazione del territorio). Uno spazio alternativo nel quale insediarsi secondo i cicli stagionali, oltre che il sito perfetto per la costruzione di nuove fiorenti città. Soprattutto fortificate (si propone, quale esempio della politica fortificatrice della Repubblica Senese in maremma, un celebre frammento di tavola trecentesca, senza volervi riconoscere il forte di Talamone quanto piuttosto la forma ideale di una città-avamposto sul mare). In una lettera-memorale indirizzata a Gabriele Cesano nel 1544, Claudio Tolomei loda i dintorni dell’Argentario: “[...] stendesi poi la campagna oltre al lago [lo stagno di Orbetello] in larghissimo spazio di fruttifero paese e da man destra e da man sinistra con molte buone castella, con pianure, colli, valli, selve, prati, acque e tutte l’altre cose desiderabili per sovvenimento d’una città, ove al presente non manca sol se non la frequenza de gli habitatori”. Insomma, la marina traeva ricchezza dall’immediato entroterra. Di questa bassa maremma, **Memo Vagaggini** ferma immagini quiete, prese alla bocca dell’Albegna o a ridosso delle grandi pinete del parco degli Etruschi.

Molti anni dopo le memorie degli architetti senesi assoldati per fortificare e sfruttare le maremme, ritroviamo la medesima percezione di alterità ricomposta di questo paesaggio stretto tra i tufi e il mare. Ad esempio, quando Corrado Alvaro si ferma all’Argentario e coglie l’identità della popolazione costiera, costituita prevalentemente dai discendenti di pescatori e marittimi campani, laziali e liguri, dedita alla pesca e a coltivi risicati su mirabili terrazzamenti, da quella interna, profondamente agricola. Scrive Alvaro: “Con un così bel nome, ricco, sonoro e lucente, l’Argentaro! Sul magro promontorio che dove c’è un muricciolo o un poco d’acqua matura buono l’arancio, cento miglia a settentrione di Roma, che dove si può si pianta un orto, una vigna; stretto ma folto, faticoso e duro ma pulito, sempre in lotta ma tutti gli anni pieno di nuovi figli come un mai smesso atto di fede nel domani, la vita è piena di gente che passa, che viaggia, che va peregrinando in cerca del guadagno della giornata. Se fosse in una qualunque altra nazione, sarebbe spopolato, disperato, brullo e selvaggio. Poiché è in Italia, e in Toscana, e in Maremma, d’anno in anno strappa qualcosa alla natura” (C. Alvaro, *Itinerario italiano*, 1933). Le cartoline in uso



Monterotondo Marittimo. Stabilimento boracifero, 1937, Roma, ICCD



Memo Vagaggini, Maremma, collezione privata



Talamone. Scogliera, cartolina viaggiata nel 1954, Roma, ICCD



Nino Costa, Casolari toscani, 1860-64, collezione privata



Isola del Giglio (Porto). Panorama, cartolina viaggiata nel 1954, Roma, ICCD



Antonio Ruggeri, Sovana città, da Città e castelli del senese, sec. XVII, Firenze, Biblioteca Nazionale



Antonio Ruggeri, Sorano, da Città e castelli del senese, sec. XVII, Firenze, Biblioteca Nazionale



Antonio Ruggeri, Pitigliano, da Città e castelli del senese, sec. XVII, Firenze, Biblioteca Nazionale

Giotto Dainelli, *Sorano*, Roma, Società Geografica ItalianaGuido Biffoli, *Pitigliano*, 1969, Archivio Fotografico Toscano, Prato

a metà Novecento mostrano ancora Talamone e l'Isola del Giglio selvagge e austere come doveva averle sperimentate Alvaro. Con il dopoguerra, l'Argentario smette gli abiti dimessi della comunità di pescatori e insegue la moda balneare ma, complice la tutela di tutta l'area, dalla pineta del Tombolo alle lingue di sabbia che creano la laguna, possiamo ancora oggi tentare di mutare da Pasolini lo sguardo che ebbe su questi luoghi: "Per un bel pezzo le coste toscane sono dominate da quella che doveva essere la tomba di Ciano, in cima a una montagna secca di sole: ora ridotta a una specie di bunker, probabilmente pieno di feci. Poi comincia la Maremma, la storia stinge, si attenua, ha un vuoto. Dopo Cecina (questa bella spiaggia popolare, dove, se io usassi villeggiare, villeggerei), comincia una serie di coste pure. Il culmine è Porto Santo Stefano, che non ha più riferimenti col tempo e con lo spazio. E l'Argentario. Pure pennellate, macchie luminose, che hanno forma di terra e mare, e una specie di sonno vivo" (giugno 1959). Di queste luci, ma serali, lascia un segno Antonio Sbrana, cogliendo la costa nella sonnolenza di un

crepuscolo fuori stagione.

Eppure, a rimanere sulla costa, finiamo per perdere uno degli spettacoli più suggestivi che quest'estremo lembo di Toscana ci offre: i ripiani tufacei, con le loro orgogliose città turrite costruite a strapiombo, i fianchi trafitti di finestre e grotte come occhi spiritati, la sensazione di un imminente sbriciolamento sospesa nell'aria come una quieta minaccia. Un paesaggio surreale, ch'èppure non riconosceremmo nei riquadri compiti di Francesco Fontani: Sovana è presa dalla Rocca Aldobrandesca, escludendo del tutto le pareti di roccia e sottolineandone il carattere di area archeologica da passeggiata; di Sorano s'intravede la struttura tufacea, ma immersa in dolci declivi che del tutto ne stemperano la 'terribilità'; unica, Pitigliano si staglia al di sopra della linea d'orizzonte, ma senza che l'autore, immune evidentemente da gotici intenti, ne accentuasse il moto verticale. Il confronto con i riquadri che alle medesime località aveva dedicato, più di un secolo avanti, **Antonio Ruggeri**, è eloquente, concentrati come sono sulla struttura del paesaggio. I ripiani di tufo sono analizzati nelle diverse conformazioni, ora a strati sovrapposti (Sovana) ora scivolose (Sorano) ora scolpite nella roccia (Pitigliano). Tutte inserite nel più vasto paesaggio, brullo ai piedi, collinare sullo sfondo, su queste strutture mirabili, guardate con l'occhio della meraviglia naturalistica, si stagliano le architetture dell'uomo, ricami arditi lì dove meno ce li si aspetta. In una fotografia da Trentennio di **Giotto Dainelli**, il podestà fascista di Firenze, l'attenzione si sposta sulle pendici coltivate di Sorano, mentre **Guido Biffoli**, in gita a Pitigliano nel 1969, ragiona sulla relazione tra le grotte inferiori e il paese costruito, quasi due facce della medesima medaglia. Ma ormai siamo alle porte del Lazio...

Tra le maremme e l'Amiata: le Crete e la Val d'Orcia

La Toscana interna, compresa tra Siena, Grosseto, l'Amiata e le Colline Metallifere, è un organismo "pulsante": da una parte chiuso dalle fortezze che in età moderna difendevano il Granducato, dall'altra aperto al mare, e del mare anzi profondamente bisognoso. Vale la pena rileggere le opinioni di Pietro Cataneo, l'ingegnere militare senese che aveva lavorato alle fortificazioni di Capalbio, Orbetello, Porto Santo Stefano, Porto Ercole. Nel 1554 scriveva che persino le maremme potevano essere fruttuosamente frequentate nella stagione giusta dagli abitanti di città fredde: "Firenze... che partecipa più del freddo che del caldo, può abitar il verno la città di Pisa e molt'altre terre del ristretto della sua calda, fertile e vaga maremma". Una possibilità concessa anche alla sua amata città, in quella che possiamo senza remore definire la più compita e competente descrizione del paesaggio senese fino alla costa: "Alla città nostra di Siena, che, essendo posta in collina d'aria fresca, sanissima per la state, et avendo nel suo dominio così vaga, grande e fertil maremma, e d'aria temperatissima per il verno, possono i suoi cittadini ridursi ad abitare la vernata in diversi luoghi di quella, così infra terra come vicino a mare, come nella città di Grosseto, nella città di Massa, e per molte castella come Monteano, Montemerano, Batignano, Pereta, Magliano, Capalbio, Castiglioni; et in altri diversi luoghi, tutti fertilissimi: i quali avendo belle e fruttifere pianure, con laghi e diverse fiumare con amenissime e leggiadre colline, copiosissime di vigne, olivi, e di qual si voglia buona pianta, et arbore domestico, e partecipando per tutto così le pianure come le colline del selvatico come del domestico, e le sue selve in molti luoghi, oltre ai lecci, le quercie, et altri arbori ghiandiferi, son piene di laui, mortelle, ramerii, et in tal luogo di aranci, carube, e palme con abbondanza grande di pascoli e vene d'acque vive. Dove per la molta sorte d'uccelli e salvaticine che continuamente in gran copia vi si veggono, si può per via di cacciagione, uccellagioni, pescagioni, così di mare come di laghi e più fiumare, darsi quelli utili et onesti piaceri che in qual si voglia parte del mondo, essendo dotata questa maremma di Siena d'ogni buona qualità" (Pietro Cataneo, *Dell'architettura* (1554), in *Pietro Cataneo, Giacomo Barozzi da Vignola, Trattati. Con l'aggiunta degli scritti di architettura di Alvise Cornaro, Francesco Giorgi, Claudio Tolomei, Giangiorgio Trissino, Giorgio Vasari*, Milano 1985, pp. 191-192). La "partecipazione del selvatico come del domestico" e il rapporto con l'interno caratterizzano in modo particolare la maremma grossetana, tanto più che chi in maremma abitava, o lavorava, non poteva fare a meno di avere sempre davanti agli occhi - e ben lontane - la sponda collinare, e la salubrità, come si legge nel traghettoamento maremmano di **Memo Vagaggini**. Non c'è maremma senza collina, direbbe **Fattori** studiando la Banditella.

In questo senso, è difficile, e anche controproducente, dividere in scomparti crete, colline e maremme, e diviene invece molto interessante esplorare il paesaggio dalla costa verso, ad esempio, Grosseto. **Renato Fucini** ci consegna uno squarcio possente di questo movimento

Memo Vagaggini, *Traghetto in maremma*, 1939Giovanni Fattori, *Alla Banditella*, 1865.ca, collezione privataRenato Fucini, *Strada maremmana*, 1855 (?)

trasversale, dalla costa all'interno e viceversa, che non era affatto sconosciuto ai lavoratori delle maremme: livido, il quadro, quanto le anime spossate di intere generazioni di contadini e butteri. Una partecipazione sentimentale che scomparire dalle più recenti immagini, tese a sottolineare, invece, il pulito ritorno all'ordine di un paesaggio un tempo edenico e selvaggio: per **Guido Biffoli**, la maremma è terra di bonifica, restituita al lavoro dell'uomo e al profitto, nel solco di quanto si era visto decenni prima con **Guido Ferroni**. *Colonica toscana* è un esempio tipico dell'immaginario agrario del Ventennio, quando le campagne erano il set privilegiato della propaganda: il paesaggio creato, regolato, comandato dall'uomo era un'allegoria delle conquiste in terra d'Africa, e la stessa azione di bonifica una sorta di educazione alla guerra: strappare terre alle paludi improduttive con le armi messe a disposizione dallo stato era nient'altro che una forma di conquista. Non di solo restauro territoriale si trattava, di solo prosciugamento di paludi, inalveamento di fiumi e creazione di canali di scolo, ma anche di costruzione di ponti e strade e caseggiati per i contadini (la creazione cioè di borgate rurali con chiesa, ufficio e casa del fascio): insomma, era in fieri la mappatura del territorio, la sua conquista resa visibile. Se i fotografi dell'Istituto LUCE (fino all'Ente Maremma del secondo dopoguerra) indugiarono sulla distesa infinita dei campi coltivati non era per sentimentale piacere del cuore ma per rendere evidente l'ampiezza di intervento della politica risanatrice.

Non stupisce allora che la forma vincente della maremma addomesticata includesse anche i borghi di mezza collina, presentati ancora nelle cartoline del dopoguerra come già faceva negli anni Trenta **Alberto Salietti**, ovvero in perfetto ordine, muniti di cipressi e sani fino al midollo. Lontanissima da queste immagini la maremma che **Giovanni Fattori** aveva dipinto per tutta la vita, dove la quiete assoluta di quei luoghi desolati, dimenticati da Dio e dagli uomini, aveva una forma classica, covata nel rispetto di quei monti boscosi, di quelle paludi buone per la caccia e di quelle marine schiaffeggiate dal vento che venivano mantenuti distanti dall'artificio anche edile dell'uomo. Strano destino, quello delle composizioni di Fattori, che finiranno adattate anche in paesaggi che il pittore livornese non si premurò di inseguire, come nel trasbordo che fa **Bruno Novarese** della coppia di buoi dalla maremma a Cafaggiolo. Ma che avranno anche una fortuna 'popolare' da non disdegnare, tanto che nello stesso torno d'anni le cartoline di Punt'Ala oscillavano tra il fascino della maremma selvaggia, fatta di agavi bruciate a strapiombo nel blu, e la presentazione (non troppo patinata) di una spiaggia deserta e ben comoda.

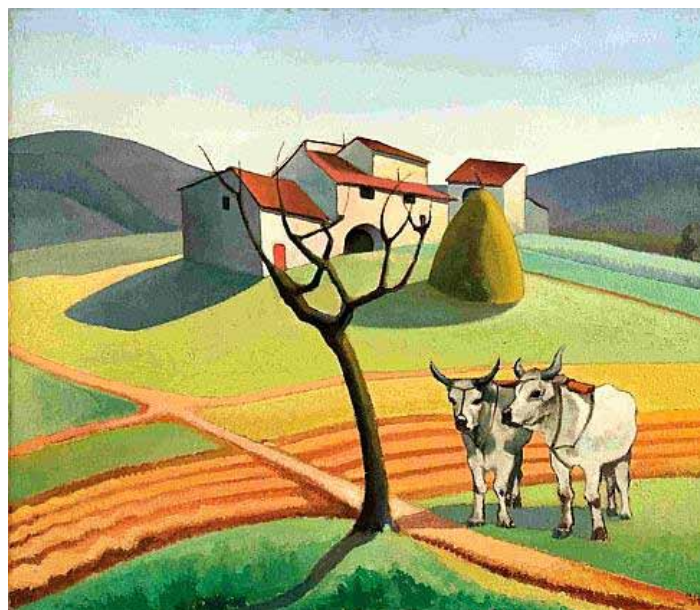
La maremma fortificata è insomma un paesaggio colto, storico, modificato dall'uomo, al pari delle celebri colline fiorentine punteggiate di bianche ville. Le fortezze si snocciolavano come grani di un rosario a distanza regolare, mappando il territorio e al contempo entrando a far parte di esso, in stretta collaborazione con quanto già deciso e attuato dalla natura. Lo ricaviamo, oltre che dalla marina qui proposta di **Memo Vagaggini**, dalla lettera davvero eloquente che l'architetto militare Bonaiuto Lorini scriveva nel 1609 a Cosimo I: "Sì che pare che la natura e l'arte abbiano di pari amore gareggiato per difenderlo [lo Stato



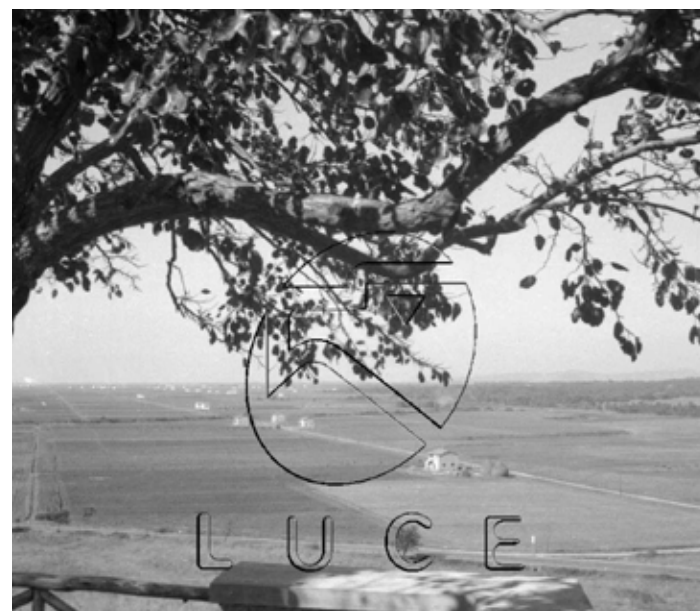
Guido Biffoli, *Maremma*, s.d., Archivio Fotografico Toscano, Prato



Guido Biffoli, *Maremma*, 1960, Archivio Fotografico Toscano, Prato



Guido Ferroni, *Colonica toscana*, 1920-21, collezione privata



Ente maremma 1953-1954 Roma, Istituto Luce



Montiano Toscano (Grosseto), cartolina viaggiata nel 1953, Roma, ICCD



Alberto Salietti, *La vendemmia*, Forlì, Pinacoteca Civica Melozzo degli Ambrogi, collezione Verzocchi



Giovanni Fattori, *Maremma toscana*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria d'arte moderna



Bruno Novarese, *Cafaggiolo*, Archivio Fotografico Toscano, Prato



Punta Ala. Isola Lo Sparviero. *Panorama*, cartolina viaggiata nel 1963, Roma, ICCD

mediceo] e assicurarli quanto è da Dio stato alla sua cura e alla sua prudenza raccomandato; perché la natura l'ha da una parte d'altissimi monti, e dall'altra di larghissimi mari cinta; e con l'arte poi vi sono fabricate tante e così gagliarde fortezze, l'una all'altra vicina, e sì ben munite e presidiate, che in poco tempo, quando il nemico con potentissime sue forze v'entrasse, gli mancherebbero le vettovaglie e il modo di conservarsi" (da *Le fortificazioni di Bonaiuto Lorini nobile fiorentino. Nuovamente stampate, corrette & ampliate di tutto quello che mancava per la compita perfezione. Con l'aggiunta del sesto libro*, Venezia, Francesco Rampazetto 1609, p. 252). Durante l'età moderna, la Toscana provvide a rinchiudersi a riccio per proteggere se stessa e il leggendario tesoro mediceo. Sotto Ferdinando II, "prencipe molto cupo", la regione per antonomasia aperta a tutte le arti e a tutti i commerci appariva ormai a Gregorio Leti e ai suoi contemporanei uno "Stato di ferro": "Da molti anni il suo Stato vien chiamato di ferro, perché da tre parti è circondato di mura inespugnabili, fabricate dalla natura, cioè di montagne asprissime, e dall'altra parte ch'è verso Siena di gran numero di fortezze, che quasi si guardano l'una con l'altra, con bonissimo ordine e disposizione" (*Dialoghi storici o vero compendio storico dell'Italia, e dello stato presente de' Prencipi e Repubbliche italiane. Diviso in vari dialoghi. Dell'Accademico Incongnito*, Roma, Francesco Moneta 1665, II, pp. 235-236). Le fortezze maremmane erano dunque viste come un alter ego delle Apuane e della cresta appenninica: una grandiosa natura artificiale.

Nell'autunno del 1938 il professore Alessandro Marcucci stende, per conto del Ministero che intendeva avviare l'istituzione di scuole rurali, un rapporto sullo stato della Val d'Orcia: "[...] guadagnata l'ultima salita, fra due fittissime ali di allineati cipressi, eccoci ad una gigantesca balconata. Da questo poggio, ampio, solenne, signorile come una villa romana, denominato La Foce, ecco aprirsi un gran largo, uno squarcio imponente tra due alte dighe di colline; di fronte il Monte Amiata, a sinistra, in lontananza, lo sbarramento di Radicofani, che separa il Lazio dalla Toscana e dalle cui pendici scende nella valle ampia l'Orcia, fiumiciattolo prepotente e presuntuoso, che dà il nome a tutta la vallata. Le colline che formano le pareti della larga valle, sono gli accidiosi calanchi senesi, grigi, rugosi, scoscesi, flagellati dalle acque, senza vegetazione, senza vita: un umidore insidioso di fango dall'ottobre all'aprile, un torpore soffocante nella calura d'estate. La prima volta che m'affacciai sulla Val d'Orcia era fine autunno, e quando la percorsi sulle novissime strade tracciate da una bonifica allora iniziata, quei luoghi salutati al primo apparire e di lontano con gioia, mi parvero un girone d'inferno: come se un immane incendio vi avesse tutto distrutto e calcinato, lasciandovi per maledizione un terreno di viscida creta a cui mai filo d'erba dovesse nascere, né essere umano potesse accamparsi". Pare commentare queste righe la serie delle vedute panoramiche lungo la via che collega San Quirico d'Orcia a Siena commissionata qualche anno avanti dallo stesso governo, in data 1930-31, ai fotografi dell'Istituto Luce. Una landa desolata, dimenticata da Dio e dagli uomini,



Punt'Ala, cartolina viaggiata nel 1964, Roma, ICCD



Memo Vagaggini, Marina di Castiglione della Pescaia, collezione privata



Bruno Novarese, Ente maremma, Archivio Fotografico della città di Prato



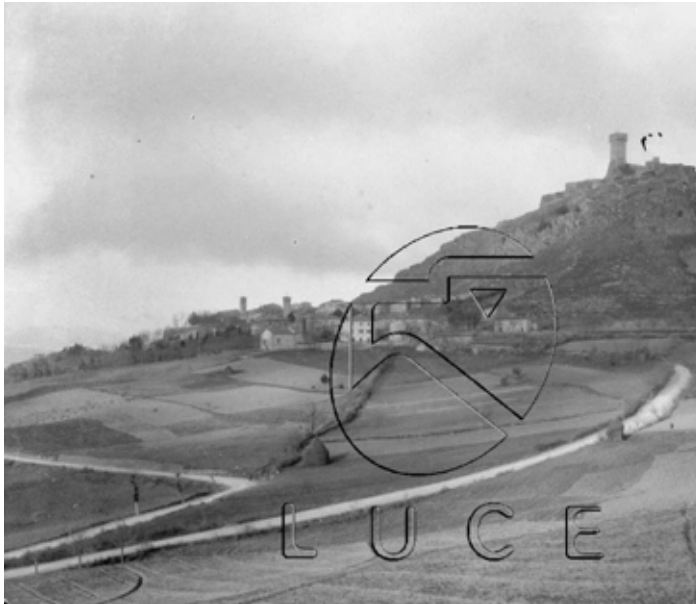
Memo Vagaggini, Maremma



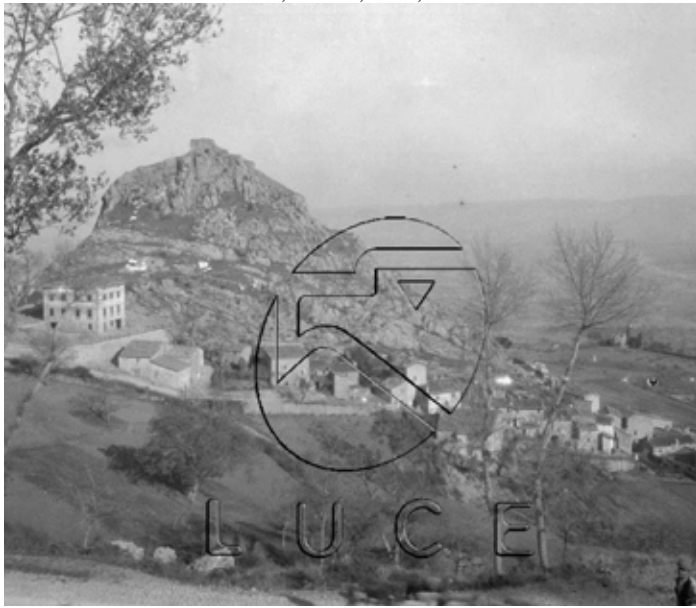
Istituto Luce, Vedute lungo la via che collega S. Quirico d'Orcia a Siena, 1930-31, Roma, Istituto Luce



Istituto Luce, Panorama del vasto territorio alle pendici del monte Amiata dominato, all'orizzonte, dal colle su cui si erge la fortezza di Radicofani, 1930-31, Roma, Istituto Luce



Istituto Luce, Veduta del borgo storico che si distende ai piedi della rupe con la fortezza medievale di Radicofani, 1930-31, Roma, Istituto Luce



Istituto Luce, Campiglia d'Orcia, 1930-31, Roma, Istituto Luce



Joseph Pennell, Veduta di Montalcino, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe

che nel giro di cinquant'anni, grazie alla mutata sensibilità diffusa (si potrebbe dire, a una sorta di esistenzialismo digerito), ha visto capovolta la ripulsa in fascino, fino a diventare nel 2004 patrimonio mondiale dell'umanità per l'Unesco. Non è mutato il paesaggio, ma lo sguardo che vi si pone: dalle descrizioni passate ricaviamo infatti acute note di demerito in cui senza fatica riusciamo a cogliere elementi per noi attraenti. Ad esempio, a Federico Barbarossa occorre un "lungo e faticoso cavalcare" per arrivare a San Quirico; per il borgognone Charles de Brosse, viaggiatore curioso e illuminato, il paesaggio era composto "non già da montagne, ma da cimiteri di rocce". E a Charles Dickens la valle di Sant'Antimo ricordava la "campagna sterile, pietrosa e selvaggia" della Cornovaglia. Consapevoli della carica di astrazione simbolica propria della pittura medievale senese e di più prosaiche esigenze narrative, possiamo persino collocare in quest'angolo di Toscana i paesaggi asciutti e ostili del **Sassetta** o di **Apollonio di Giovanni**: paesaggi che, ammiccando anche alle caratteristiche eremitiche dei sassi casentinesi, venivano composti per ambientarvi al meglio Tebaidi, Fughe in Egitto e Trionfi della Morte.

In effetti, nonostante il miele che si vuole sciogliere a profusione su colli e borghi, e la trasfigurazione nella luce di rocche e castelli propria di romantici pittori stranieri (ad esempio, la *Veduta di Montalcino* di **Joseph Pennell**), la valle conserva il suo carattere selvatico: le fortezze e i borghi arroccati ricordano di essere nati per difesa, e le strade antiche (la Cassia e poi la Francigena) di essere luoghi di passaggio, di incontro ma anche di agguato. A San Quirico d'Orcia, ad esempio, cittadina d'origine etrusca sulla Francigena, s'incontrarono nel 1154 Federico Barbarossa e i messi pontifici di Adriano IV. Dai fondi dell'Archivio LUCE si ricavano le immagini di San Quirico con la Torre Chigi, prima che fosse abbattuta dall'esercito tedesco in ritirata, e il tratto di mura medievali del borgo con la torre del Cassero, oggi scomparsa. Proprio alla Francigena deve poi la sua potenza Radicofani, che svetta su una rupe a quasi 900 metri d'altezza da cui si ammira il vasto panorama che corre dall'Appennino al lago di Bolsena e al Trasimeno, e che divenne snodo importante di collegamento ai tempi dell'ultimo re dei Longobardi, Desiderio: lo sapeva bene il ghibellino Ghino di Tacco, che progettava una nuova fortezza tra Asinalunga (oggi Sinalunga) e Guardavalle per impossessarsi di Radicofani e farne il proprio covo (il fiero ribelle di Dante e astuto carceriere di Boccaccio è presentato nelle guide anglosassoni odierne il Robin Hood della Val d'Orcia). Una selvatica e austera desolazione, quella di "questa terra grigia lisciata dal vento nei suoi dossi/ nella sua galoppata verso il mare/ nella sua ressa d'armento sotto i gioghi/ e i contrafforti dell'interno" (Mario Luzi, *Dalla torre*), che ha resistito alle modifiche del tempo, e che oggi ci affascina al pari di quanto, secoli fa, faceva distogliere lo sguardo. Enea Silvio Piccolomini, in vedetta dal giardino pensile del suo palazzo di Pienza, ci offre una panoramica invidiabile dei territori circostanti, a pieno raggio salvo che a sud: "La vista di chi guarda dalle stanze più alte ad occidente si estende oltre Montalcino e Siena fino alle alpi pistoiesi. L'occhio di chi si affaccia a tramontana è allietato da una varia distesa di colli e dal verde incantevole delle selve che si estendono per cinque



Beato Angelico, *Tebaida*, 1418, Firenze, Uffizi, particolare



Apollonio di Giovanni, *Trionfo della morte*, inizio sec. XV, Siena, Pinacoteca Nazionale, particolare



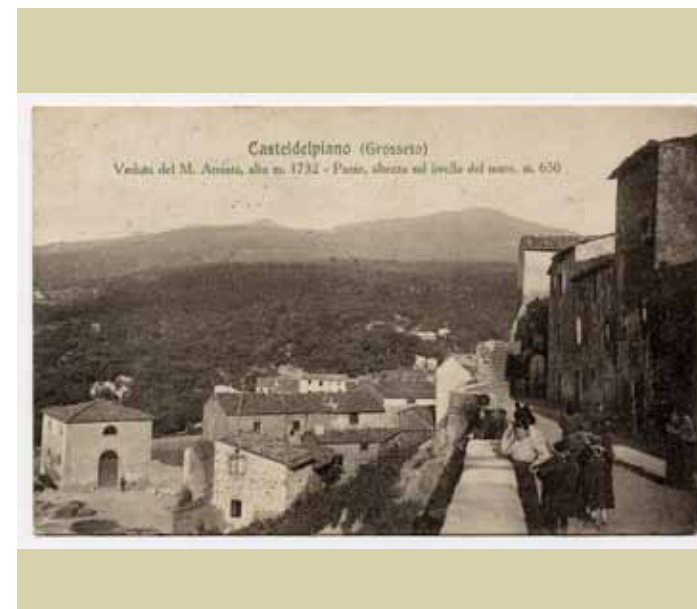
Stefano di Giovanni detto il Sassetta, *Fuga in Egitto*, 1445.ca, Roma, Pinacoteca Vaticana, particolare



Guido Biffoli, *Gallico. Crete*, Archivio Fotografico della città di Prato



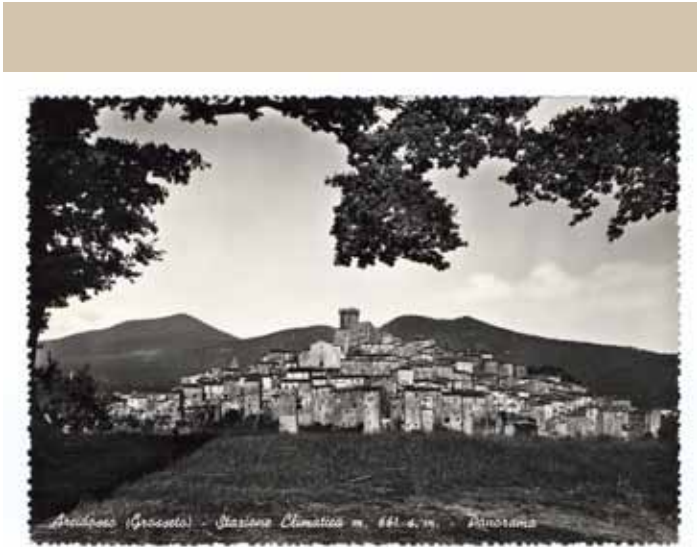
Memo Vagaggini, *Santa Fiora*, 1927, collezione privata



Casteldel piano (Grosseto). Veduta del monte Amiata, alto m. 1732. Paese, altezza sul livello del mare m. 650, cartolina viaggiata nel 1915, Roma, ICCD

miglia. Osservando con più attenzione si arriva a scorgere l'Appennino e Cortona, situata su un alto colle non lontano dal lago Trasimeno. Ma la vallata del fiume Chiana, che giace lì in mezzo rimane nascosta perché troppo in basso. La vista ad oriente è meno ampia, spingendosi fino a Montepulciano in potere dei Fiorentini, che è perpetuo timore per i Senesi giungendo fino ai monti che dividono la regione della Chiana dalla Val d'Orcia".

Di Santa Fiora, paese di minatori sul monte Amiata, disse Ernesto Balducci: "Mi sono spesso domandato che ne sarebbe stato di me se fossi nato in una città chiassosa e illuminata, in una tranquilla famiglia borghese. Ma sono nato nel silenzio di un paese medioevale, sulle pendici di un vulcano spento e in una cornice umana dove era difficile discernere il confine tra la realtà e la fiaba. Sono cresciuto avvolto in un silenzio che mi dava spavento e mi avvezza ai contatti col mistero". Ritroviamo questo silenzio immenso nei dipinti che **Memo Vagaggini** dedica a quello che era anche il suo paese: nella pace del meriggio, senza rumori, senza intrusi, senza ombre all'orizzonte. Il punto di vista è alto sulla celebre peschiera, che però è colta in parte, e nemmeno sulla ribalta, a evitare le attrattive turistiche. Deciso, invece, è nelle cartoline in uso da fine Ottocento il profilo dell'Amiata sullo sfondo: il vulcano spento che al paese dava cibo lavoro e morte, il *mons aspectu gratissimus* caro al papa Piccolomini fondatore di Pienza, si vuole diventi, da covo di carbonai e minatori (lo sfruttamento mercurifero sarà intenso soprattutto tra le due guerre), meta di villeggianti, come esplicita la ricorrente dicitura "stazione climatica". Quale che fosse la sua fruizione, l'Amiata era da sempre una presenza familiare, e ineludibile. Mario Luzi, che del territorio a sud di Siena era cultore sensibile, diceva del vulcano: "Visto da Siena, il monte Amiata è una solenne e delicata forma cinerina che affonda nei vuoti e ventosi spazi che circondano la città. [...] di mezzo c'è l'immensa e irreal vallata dell'Orcia con le sue crete dissodate, i vasti seminati, le terre a riposo nel movimento continuo delle poggiate che occupano e aprono il cielo: mentre il colore della terra è di un grigio livido bruciato così rarefatto che la luce non assorbita vi si dilata sopra in vibrazioni violacee che si perdono oltre gli ultimi profili delle lontananze e accrescono il senso di vastità e di solitudine. [...] Ma il monte Amiata è un regno assai più terrestre: il suo cono altissimo denso di faggi e giù giù di castagni si dilata in pendici dolci e anfrattuose che nel loro movimento danno luogo a conche e valloncelli [...]; si espande a mezzogiorno in più aridi contrafforti prospicienti la Maremma. [...] Dove l'orizzonte è più aperto e la vista si perde nelle celesti latitudini del Senese, o sull'altro versante nel desolato correre degli speroni a perdita d'occhio verso la Maremma, tra i quali serpeggiano dei magri torrenti, l'Albegna e la Fiora, l'imminenza di tanto spazio induce nell'animo qualche malinconia". Il classicismo posato e quieto degli scorci di **Vagaggini** - come ad esempio in *Torrente (paesaggio dell'Amiata)* o in *Sull'Amiata* - rifugge come peste la possanza del monte e in generale degli speroni rocciosi, che invece, accanto alle case in abbandono, interessano una trentina d'anni dopo il fotografo **Guido Biffoli**.



Arcidosso (Grosseto). Stazione climatica m. 661 s.m. Panorama, cartolina viaggiata nel 1953, Roma, ICCD



Memo Vagaggini, *Torrente (Paesaggio dell'Amiata)*, 1940, collezione privata



Memo Vagaggini, *Sull'Amiata*, 1938, collezione privata



Guido Biffoli, *Roccalbegna*, s.d., Archivio Fotografico Toscano, Prato



Panorama di Castell'Azzara, lato nord ovest, cartolina viaggiata nel 1924, Roma, ICCD



Daniel Spoerri, *L'ombelico del mondo detto anche Il recinto degli Unicorni*, Seggiano, 1993

Luzi ci ricorda che senza i dintorni vasti e desolati l'Amiata scuro di boschi, che in inverno galleggia sulle nebbie, non avrebbe lo stesso impatto visivo sul paesaggio e su chi lo abita: in questa relazione col vuoto il monte trova un fascino che gli è difficile negare. Il panorama, in campo lunghissimo, dei fotografi LUCE restituisce proprio la campagna alle pendici del monte con l'abitato storico di Piancastagnaio all'orizzonte e un albero in primo piano a far da puntello compositivo. Oggi questa parte di Toscana, verdissima (al panorama in cartolina d'epoca di Castell'Azzara non disturba il confronto con lo stato attuale) e frequentata dagli amanti di sci, sembra partecipare di un contagio gradevole, quello dei giardini d'artista. Senza stare a scomodare il parco di Collodi in Lucca o la Fattoria di Celle vicino Pistoia, è nei paraggi che in effetti si trovano il Giardino dei Tarocchi di Niki di Saint Phalle, a Capalbio, o il più antico Parco dei Mostri a Bomarzo, verso Viterbo. A Seggiano, vicino Castel del Piano, da qualche anno **Daniel Spoerri** dissemina sculture moderne in 16 ettari di territorio amiatino, in stretta relazione con gli elementi naturali e talvolta con il paesaggio, come nel caso di *L'ombelico del mondo* e di *Il visitatore*. Aggiunti alle sorgenti di acqua calda, dono del vulcano, tra cui Saturnia, Petriolo e Bagni San Filippo, i giardini d'artista rendono magico questo territorio un tempo legato a sole fatica ed emarginazione. Anche il cinema non ne è rimasto indifferente: la vasca all'aria aperta in mezzo al paese di Bagno Vignoni è un luogo cardine in "Nostalghia" di Andrej Tarkovskij.



Esther Seidel, *Il visitatore*, Seggiano, 2000

Criteri metodologici e bibliografia ragionata

Le immagini riferite al territorio regionale analizzate in questa sede sono state scelte secondo i seguenti criteri crono-tipologici:

- cronologia: è stata considerata la produzione figurativa compresa tra il Trecento e l'età contemporanea (da Simone Martini a Carlo Mattioli). La scultura compare nella forma particolare della *land art* (ad esempio, Mauro Staccioli e Daniel Spoerri). Si è voluto accostare a quelle famose (ad esempio, il *Guidoriccio da Fogliano* attribuito a Simone Martini) immagini meno note, purché rispondessero entrambe allo scopo prefisso di raccontare il paesaggio toscano per immagini attraverso i secoli. In particolare, di raccontare come questo paesaggio fosse guardato e cambiato nel tempo.
- tipologia: la produzione figurativa analizzata include pittura (su tavola, tela e muro), incisioni, fotografie, cartoline, stampe commerciali.

Si è tentato di raccontare il paesaggio toscano nelle varie sfaccettature ancora oggi riconoscibili attraverso gli ultimi sette secoli: non è stato sempre possibile (a differenza dei dintorni fiorentini, infatti, non tutti i paesaggi toscani hanno goduto di parimenti immediata e antica fortuna: la Maremma resta una riscoperta per lo più ottocentesca). Quando il discorso non è stato dipanato attraverso l'intero arco cronologico prefissato, si è dunque privilegiata la fase temporale della riscoperta di un paesaggio 'inedito', come ad esempio quello oggi amatisismo delle crete e delle maremme. All'interno della vasta produzione figurativa di cui il paesaggio toscano si vanta, sono state selezionate quelle immagini che o confermassero la fortuna e caparbieta di uno stereotipo (la collina puntellata di cipressi), o esprimessero al meglio la soggettività dello sguardo posato dall'autore su un determinato angolo di paesaggio, o allargassero la percezione consolidata di un paesaggio-tipo, o consentissero di decodificare al meglio la ragione politica/sociale/culturale che sottostava alla specifica resa formale di un paesaggio anche conosciuto (ad esempio, la campagna coltivata in età comunale o in età fascista), o ancora consentissero di registrare il mutamento anche brusco subito dal paesaggio in tempi recenti (ad esempio, a Boccadarno). Per ogni paesaggio considerato, inoltre, si è voluto mantenere lo sguardo attento al contesto in cui gli elementi caratteristici, e riconoscibili, si inseriscono: senza scindere, dunque, la casa colonica dalla terra e dalle selve poco distanti, nel grossetano, o i retoni e i pini e gli stagni dalle Apuane che accompagnano la foce dell'Arno. La selezione delle immagini, agita per rispondenza ai criteri sopra elencati, è stata quindi accostata alle 'voci' di chi quegli stessi paesaggi ha descritto in forma scritta.

Oltre allo studio diretto di collezioni pubbliche e private di pittura di paesaggio, si è fatto ricorso alle seguenti risorse on line, verificando in un secondo tempo la selezione effettuata per via digitale sui materiali concreti: Fototeca della rivista "Emporium", Scuola Normale Superiore, Pisa; Fondo Ferri Candilera presso l'Archivio Fotografico

dell'ICCD, Roma; Fototeca dell'Istituto Luce, Roma; Archivio Fotografico della città di Prato, Prato; Archivio Fotografico della Società Geografica Italiana, Roma; Archivio Fotografico del CAI, Museo della Montagna, Torino; Archivio Antonio Cederna, Roma; Archivio Fotografico Alinari, Firenze; il portale "Grand Tour. Il viaggio in Toscana dei viaggiatori Inglesi e Francesi dalla fine del XVII secolo agli inizi del XIX secolo" della biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

La bibliografia proposta è limitata ai saggi d'interesse generale sul tema del paesaggio tra conoscenza e tutela; sull'utilizzo delle arti figurative come fonti storiche; sul rapporto tra pittura e fotografia; sulla visione tra percezione e rappresentazione; sulla specificità della cartolina tra fonte storica e messaggio visivo. Ognuno di questi testi rimanda a più approfondita bibliografia. La selezione dei testi che qui si propone mi pare utile ad avvicinarsi alle fonti figurative consapevoli di alcune 'avvertenze del mestiere' (la permanenza dello stereotipo e la creazione di nuovi modelli; il contesto culturale di produzione tra gusto, funzionalità, cronaca spicciola e propaganda; le meccaniche di inclusione e assenza di determinati siti e/o monumenti; il rapporto complesso fra paesaggio reale, immagine che se ne privilegia e immagine a cui il reale si vuol far somigliare che indirizza, fra Otto e Novecento, modifiche anche molto forti sul territorio). Si è invece evitato di segnalare per ogni artista citato in corso d'opera i testi consultati, poiché questi (cataloghi di mostre, carteggi, saggi) si potranno agevolmente trarre dall'indagine per soggetto o titolo effettuabile sui cataloghi on line di varie biblioteche. Si è parimenti evitato di riportare il corpus, per la Toscana davvero immenso, delle guide storiche, dei resoconti di viaggio, dei romanzi e degli epistolari di quanti -scrittori, viaggiatori, studiosi, artisti- si sono immersi nel paesaggio toscano, salvo citarne brevemente la fonte nel testo.

Bibliografia ragionata

Alpers Svetlana, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Bollati Boringhieri, Torino 2011 [1 ed. 1984]
Baldeschi Paolo, *Paesaggio e territorio*, Le lettere, Firenze 2011
Barthes Roland, *Il messaggio fotografico (1961) e Retorica dell'immagine (1964)*, in *L'ovvio e l'ottuso*. Saggi critici III, Einaudi, Torino 1985
Bassani Giorgio, *Italia da salvare. Scritti civili e battaglie ambientali*, Einaudi, Torino 2005
Benjamin Walter, *Piccola storia della fotografia (1931)*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1966
Bevilacqua Piero, *Il paesaggio italiano nelle fotografie dell'istituto Luce*, Editori Riuniti, Roma 2004
Bevilacqua Piero, Manlio Rossi Doria, a cura di, *Le bonifiche in Italia dal '700 ad oggi*, Laterza, Bari 1984
Bonelli Conenna Lucia, Brilli Attilio, Cantelli Giuseppe, a cura di, *Il paesaggio toscano. Storia e rappresentazione*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2004
Borgese Leonardo, *L'Italia rovinata dagli italiani*, Rizzoli, Milano 2005

Camporesi Piero, *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*, Garzanti, Milano 1992
Cavaliere Raffaella, *Evocazioni Letterarie in Casentino*, per la sezione "Paesaggi Letterari" in www.guipa.it, ottobre 2009
Cederna Antonio, *I vandali in casa. Cinquant'anni dopo*, a cura di Erban Francesco, Laterza, Roma Bari 2007
Conti Alessandro, *I dintorni di Firenze: arte, storia, paesaggio*, La casa Usher, Firenze 1983
Corsani Gabriele, *Misure e limiti del paesaggio fiorentino (XV secolo)*, in "Progettare sui limiti", Firenze University Press, 4, n. 6 - luglio/dicembre 2006
Cresti Carlo, *La fotografia finalizzata al turismo in Toscana negli anni Venti e Trenta del Novecento*, in Idem, a cura di, *Fotografia e architettura*, Pontecorboli, Firenze 2004
Damiani Giovanna, Vervat Muriel, *Con la matita e col pennello. Giovanni Fattori. Indagini e restauri*, Pagliai, Firenze 2009
De Vecchi Pierluigi, Vergani Graziano Alfredo, *La natura e il paesaggio nella pittura italiana*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2002
De Vecchi Cristina, *La rappresentazione del paesaggio. Funzione documentaria e riproducibilità tecnica*, CUEM, Milano 2000
Dini Francesca, Sisi Carlo, a cura di, *I macchiaioli a Castiglioncello. 1. Giuseppe Abbati 1836-1868*, Allemandi, Torino 2001
Dubini Renzo, *Geografie dello sguardo. Visione e paesaggio in età moderna*, Einaudi, Torino 1994
Eckhard Alois, *1926. Paul Klee, pittore tedesco all'Elba*, San Piero all'Elba 2012
Fabbricotti Mazzei Maria Teresa, *Album di memorie*, Giunti, Firenze 1989
Falzoni Mauro, *1861: i macchiaioli a San Marcello Pistoiese, conversazione del 29 luglio 2011*, S.Marcello Pistoiese 2011
Fonnesu Iolanda, Rombai Leonardo, *Letteratura e paesaggio in Toscana. Da Pratesi a Cassola*, Centro editoriale toscano, Firenze 2004
Gisotti Maria Rita, *L'invenzione del paesaggio toscano*, Polistampa, Firenze 2008
Gombrich Ernst, *La teoria rinascimentale dell'arte e la nascita del paesaggio* in *Natura e forma*, Einaudi, Torino 1973
Gombrich Ernst, *L'uso delle immagini. Studi sulla funzione sociale dell'arte e sulla comunicazione visiva*, Leonardo arte, Milano 1999
Gombrich Ernst, *Arte, percezione e realtà. Come pensiamo le immagini*, Einaudi, Torino 2002
Luzi Mario, *Toscana Mater*, Interlinea, Novara 2004
Maritano Cristina, *Paesaggi scritti e paesaggi rappresentati*, in Castelnovo Enrico, Fossati Paolo, Sergi Giuseppe, a cura di, *Arti e storia nel Medioevo, I, Tempi. Spazi. Istituzioni*, Einaudi, Torino 2002
Piovene Guido, *Viaggio in Italia*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2007 [1 ed. 1993]
Romano Giovanni, *Studi sul paesaggio. Storia e immagini*, Torino, Einaudi 1991 [1 ed. 1978]
Saltini Antonio, Sframeli Maria, *L'agricoltura e il paesaggio italiano nella pittura dal Trecento all'Ottocento*, Octavo, Firenze 1995
Sereni Emilio, *Storia del paesaggio agrario italiano*,

Laterza, Roma 2012 [1 ed. 1961]
Settis Salvatore, *Paesaggio costituzione cemento. La battaglia per l'ambiente contro il degrado civile*, Torino, Einaudi 2012.
Sisi Carlo, a cura di, *Paesaggi pretesti dell'anima. Visioni e interpretazioni della natura nell'arte italiana dell'Ottocento*, Skira, Milano 2004
Stoichita Victor, *L'invenzione del quadro*, Il Saggiatore, Milano 1998
Sturani Enrico, Cartoline. *L'arte alla prova della cartolina*, Barbieri, Manduria 2010
Sturani Enrico, Paola Callegari, a cura di, *L'Italia in posa: cento anni di cartoline illustrate*, Electa, Napoli 1997
Tosco Carlo, Petrarca. *Paesaggi, città, architetture*, Quodlibet, Macerata 2011
Tosco Carlo, *Il paesaggio storico. Le fonti e i metodi di ricerca tra medioevo ed età moderna*, Laterza, Roma 2009
Tosco Carlo, *Il paesaggio come storia*, Il mulino, Bologna 2007
Touring Club Italiano, *Il paesaggio italiano del Novecento. Le grandi trasformazioni del territorio nei cento anni del Touring Club Italiano*, Touring Club Italiano, Milano 1994
Zeri Federico, *La percezione visiva dell'Italia e degli Italiani*, Einaudi, Torino 1989
Zorzi Renzo, *Il paesaggio. Dalla percezione alla rappresentazione*, Marsilio, Venezia 1999