



provincia **NOVECENTO**
ARTE A EMPOLI 1925-1960

Mandragora

provincia **NOVECENTO**

ARTE A EMPOLI 1925-1960

Mandragora



Due studenti dell'Istituto d'Arte di Porta Romana, 1925 circa, fotografia. Firenze, Liceo Artistico Porta Romana e Sesto Fiorentino.

MARCO CAMPIGLI

Il rosa e la calce. Pittori a Empoli, 1925-1945

Infine mi rivelò un segreto: tutte le strade, anche quelle che avevamo percorso fin lì e che a me era sembrato ci allontanassero indefinitamente, partivano dalla città e alla città ritornavano, senza alcuna possibilità di sfuggirle, per un destino che a Giulia pareva spesso triste e la indispettiva e la addolorava, ma sempre la riempiva di stupore.

Romano Bilenchi, *La strada*

Tengo un piccolo dipinto di Mario Maestrelli di fronte agli occhi mentre scrivo queste pagine (cat. xyz). Un *Autoritratto*, dono di Franco che sa bene quanto sia legato alla storia di quel pittore fin da quando, ormai quasi trent'anni fa, fu lui ad accompagnarmi da Umberto Marianelli. Da quella visita speravo di ricavare qualche notizia sfuggita alla narrazione che circolava allora sulla stanzina di via Tripoli, a Empoli, in fondo all'orto della casa dei Maestrelli, cioè sul luogo che era stato un ritrovo di giovani artisti alla fine del terzo decennio del Novecento. Lo ricordo come un incontro piacevole: un tardo pomeriggio d'estate, le finestre ancora schermate per proteggere dal caldo l'interno dell'abitazione, quindi una penombra riposante, quasi soporifera, non fosse stato per la trepidazione con la quale aspettavo il racconto del dottore. Per chi non lo sapesse, perché giovane o perché non empolese, il mio ospite era infatti un noto dottore, un professionista stimato e impegnato, che aveva soprattutto una vera passione per ogni forma di poesia, coltivata componendo versi, scrivendo racconti, ma anche dipingendo, lui che da giovane era stato allievo di Nello Alessandrini.¹ Era proprio a quegli anni che volevo che i suoi ricordi tornassero, quando era poco più di un ragazzo e, a stare a uno scritto di Dilvo Lotti del 1964, anch'egli risultava fra quanti avevano frequentato la stanzina nell'orto del Maestrelli.² Ma quel racconto non ebbe mai inizio. Per quanti sforzi cercassi di fare per portare la conversazione verso gli argomenti che mi premevano – cioè su Mario e sull'amico di sempre, Virgilio Carmignani, su cosa facessero in quella stanzina, chi era solito frequentarla, cosa si dipingeva, di cosa si poteva parlare, oppure sul suo maestro Alessandrini, o su Dante Vincelle, artisti di una generazione precedente di cui sapevo poco, molto diversi tra loro ma entrambi esempi a cui guardavano i giovani che frequentavano la stanzina –, su questi argomenti i ricordi del dottore non sembravano proprio volersi accendere.

Mario Maestrelli, *Autoritratto in cappa gialla*, particolare del cat. V.17, 1940-1942 circa. Empoli, Galleria d'Arte Moderna e della Resistenza.

Mi regalò la ristampa di *Noi vinti*, il suo libro più noto, che era uscito nel 1960 e che era un diario della sua esperienza di guerra. La nuova edizione (1989), in formato "atlantico", conteneva altri suoi scritti, racconti e poesie, la riproduzione di disegni e dipinti, quasi tutti recenti, ma anche testimonianze critiche che riguardavano il suo lavoro di poeta e di artista. Tra queste, una lunga nota biografica scritta da Domenico Rea nella quale potevo leggere:

[Tra i pittori empolesi] soprattutto lo entusiasmava Mario Maestrelli. Era un muratore solitario e silenzioso; disegnavo e faceva piccoli affreschi su mattonelle nelle pause del lavoro. La notte pitturava in una piccola stanza in fondo all'orto di casa sua. Marianelli vi andava ogni sera, lo osservava lavorare in silenzio e posava spesso per lui.³

Dunque, ancora la «piccola stanza in fondo all'orto», ma questa volta veniva aggiunta un'informazione in più: il carattere notturno di quel luogo («Marianelli vi andava ogni sera»), sospeso in una quiete appartata, in una specie di altrove silenzioso rispetto al mondo diurno del lavoro.

Era nato proprio intorno all'immagine di quel luogo il mio interesse per Mario e per Virgilio. La prima volta che ne avevo letto era stato in un fascicolo del «Bullettino Storico Empolese» del 1984 che avevo trovato in casa e che conteneva un saggio di Miranda Fiorini dedicato a Maestrelli.⁴ Fui molto colpito da quelle pagine. Credo si trattasse della rielaborazione delle ricerche compiute per la sua tesi di laurea, discussa a Firenze con Alessandro Parronchi, ma da esse non traspariva nessuno sforzo, nessuna delle incertezze che si trovano spesso in lavori di quel tipo. Erano pagine nelle quali la narrazione della vita di Mario sembrava scorrere come per inerzia naturale, con la semplicità, il candore, la riduzione dei mezzi espressivi che costituivano lo strumento più consono per affrontare quella vicenda, che è come dire, per raccontare le sue opere. Fu per me una sorta di folgorazione, il saggio della Fiorini e la scoperta della storia e delle opere di Mario, un afflato di poesia inaspettata, scabra e tenera, tanto più emozionante appena scoprii che buona parte di quella vicenda era trascorsa a pochi passi dalla casa nella quale avevano vissuto prima i miei nonni, poi i miei genitori.

Ettore, il padre di Mario era un muratore; con lui lavorava il figlio maggiore, Egidio, e con lui avrebbe lavorato anche il nostro artista. Per assecondare la passione di quest'ultimo, la piccola stanza in fondo all'orto, già usata come rimessa degli attrezzi, era diventata uno spazio che gli era stato messo a disposizione per la propria vocazione d'artista, fra sacchi di cemento, arnesi, secchi, ogni genere di scarti di cantiere che sarebbe stato un peccato gettare. Un primo susulto emotivo: il padre muratore, trasferitosi a Empoli da Fontanella, padre di quattro figli, che concede al più giovane di loro, a Mario, uno spazio dove coltivare il proprio talento, una «stanza [quasi] tutta per sé»; e nello stesso modo aveva fatto con l'altro figlio, Azzo, «estroso e amante della musica», a cui aveva concesso, per quanto ne sappiamo, almeno quello spazio mentale e

creativo che lo aveva portato a seguire le lezioni di violino di Fanfulla Lari.⁵ Aspettative, speranze, affetto; il sogno di una vita diversa per i propri figli; forse la stessa aspirazione verso qualcosa che i genitori non avevano potuto vivere; comunque una dose di sacrificio, di annullamento, di generosità. Naturalmente della madre, di Maria Bagnoli, conosciamo solamente il nome, così come per quella di Virgilio che si chiamava Giustina Ristori, ed era casalinga.⁶

Siamo intorno al 1925. In quell'anno Mario, classe 1910, si iscrisse al Corso Operaio, sezione Decorazione Murale, dell'Istituto d'Arte di Porta Romana a Firenze,⁷ dove già si trovavano Virgilio e Cafiero Tuti, dove ogni tanto faceva la sua apparizione Luigi Boni,⁸ e dove, poco dopo, si iscriveranno anche Amleto Rossi, Ghino Baragatti, Loris Fucini, Sineo Gemignani, Renato Alessandrini, Enzo Faraoni e Gino Terreni. Dalla seconda metà degli anni venti, oltre alla stanzina dell'orto del Maestrelli, sarà questo l'altro luogo a cui dovremo fare riferimento per seguire la crescita dei nostri artisti, che da due diventeranno un gruppo a cui dovremo presto aggiungere anche chi non frequenterà l'Istituto di Porta Romana, come Piero Sedoni e Pietro Tognetti.

Nel 1925, però, c'erano soltanto due ragazzi, l'inaspettata disponibilità di una stanzina, e un piccolo spazio aperto, un po' orto, un po' deposito, un po' giardino, in cui Mario e Virgilio potevano aprire i loro cavalletti quando la stagione lo permetteva. Come fecero in quella che ci immaginiamo essere stata una mattina di fine primavera, forse uno e due anni dopo, le camicie bianche con le maniche arrotolate, Mario, più magrolino, che indossa un gilet, fra tavoli improvvisati, una vegetazione rigogliosa e confusa da orto, incorniciata qua e là dallo spuntare di fragili alberelli da frutta ancora bisognosi del sostegno delle canne di bambù. A restituirci questa atmosfera spensierata sono tre fotografie pubblicate, in un formato troppo piccolo, all'inizio del saggio della Fiorini (figg. a p. xyz): tre immagini miracolose di un luogo e di un tempo che probabilmente le erano state date da Virgilio quando raccontava alla giovane studiosa della sua adolescenza trascorsa insieme a Mario, e che sono destinate a condizionare ogni evocazione mentale e figurativa che possiamo avere intorno a quello spazio dietro la casa dei Maestrelli.

Il secondo sussulto emotivo è provocato da ciò che ancora si può osservare in quelle fotografie, ovvero una macchia grigia che ci racconta il cielo di via Tripoli e le case che si intravedono dietro il muretto che separava i piccoli spazi verdi delle abitazioni. In una di esse, in via xx Settembre, abitava Virgilio con i genitori e i fratelli. A scorrere le testimonianze e la bibliografia sugli inizi dei nostri artisti è difficile accorgersi come anche questa casa abbia rappresentato per loro un consueto luogo di ritrovo. Un rapido accenno lo troviamo ancora in un passaggio dello scritto di Lotti del 1964: «Alla domenica sera il cenacolo [di via Tripoli] teneva le sue sedute in casa del Carmignani»; a cui fanno seguito, nel medesimo scritto, le parole dello stesso Virgilio che ricordava come «quasi tutte le domeniche veniva qualche nostro amico per posare e per avere il ritratto».⁹ Infine, con un trasporto maggiore, in un appunto della fine di febbraio 1977, è

1. Virgilio Carmignani, *Nel tinello di casa*, 1938, matita su carta. Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, [inv.?).



ancora l'artista empolese a evocare i pomeriggi in cui, «quando c'era la mamma, quando c'era Maria e babbo, la domenica venivano tutti. C'era Pasqualino, veniva Gustavo, Dino, Quirino, Mario, Angiolino».¹⁰ Ci piace pensare che quelle atmosfere siano evocate in un carboncino (fig. 1) in cui, attorno a un grande tavolo, attendono le vite spente di massaie con la veste da casa e il grembiule a quadri, le pantofole sformate, i capelli raccolti, corpi abbandonati nello spazio di un tinello; al centro, ritratta di spalle, una figura maschile che indossa il cappello e di cui non si vede il volto, mentre altre digradano verso lo sfondo, facendosi via via più abbozzate fino a diventare sagome evanescenti, perse in una profondità appena allusa nel margine destro, ma come intente in qualcosa che non ci è dato sapere, e che, per noi, potranno facilmente diventare le ombre delle presenze di Pasqualino e di «Gustavo, Dino, Quirino, Mario, Angiolino», presenze nella casa e nei ricordi di Virgilio.

Due case e una scuola. Un quartiere che si stava avviando a diventare una zona residenziale di una cittadina di provincia e un istituto che, in quegli anni, si stava imponendo in campo nazionale grazie a una fortunata formula didattica, una scuola all'avanguardia in una Firenze ancora vivace e propositiva nel panorama artistico nazionale. Ancora una fotografia che trovo pubblicata in un volume dedicato all'Istituto di Porta Romana (fig. a p. 6), con la didascalia «Giovanissimi allievi di Decorazione Pittorica al lavoro (fine anni Venti – inizi anni Trenta)».¹¹ Due ragazzi, giacchetta, pantaloni corti e scarpe da uomo, uno biondo che si vede di spalle, e uno moro, più magrolino, capelli scuri e tratti decisi, còlto in precario equilibrio su uno scaleo; entrambi stanno tracciando linee di contorno su una parete da decorare all'interno della scuola di Porta Romana: vorremmo non avere dubbi a riconoscere Mario e Virgilio, ma se anche non

fossero loro poco importa, per noi è comunque l'immagine indelebile di ciò che poteva essere la loro vita nel primissimo periodo in cui arrivarono a Firenze.

Almeno per Mario possiamo pensare siano stati gli anni più felici, quelli dal 1925 al 1929. Gli anni del treno, dei nuovi amici, dell'immersione in quello che sarà apparso un mondo dalle mille possibilità, per lui e per ognuno dei giovani studenti provenienti dalla provincia e così carichi di ingenuità e di aspettative. Per Mario, soprattutto: quattro anni per convincersi di poter diventare qualcosa di diverso da quello che il suo contesto familiare gli faceva credere di essere. Non che la scuola fomentasse illusioni poiché essa, come si leggeva in un giornale dell'epoca,

non ha altra ambizione che quella di creare dei buoni maestri d'arte, dei decoratori pieni di gusto, degli intagliatori, dei ceramisti, dei vasai, degli sbalzatori: arti che hanno le loro bellezze, che hanno in Italia una tradizione gloriosa. [...] Qualcuno scopre la vocazione ed esce pittore o scultore [...]. Gli altri diventano degli eccellenti artigiani, degli artefici completi, dei maestri d'arte magnifici, degli ottimi insegnanti.¹²

Dal 1919 aveva preso avvio il processo che porterà alla trasformazione della Scuola professionale per le Arti Decorative di Santa Croce nel Regio Istituto d'Arte che sarà ospitato nelle ex scuderie reali di Porta Romana. Fu un processo piuttosto lungo, conclusosi solamente l'anno prima dell'arrivo di Mario. Nel nuovo istituto si aspirava a ricreare il modello didattico della tradizionale bottega artigiana, in cui un rapporto speciale legava maestro e allievi, attraverso la frequentazione assidua, il lavoro comune, l'utilizzo di spazi condivisi. Accorciare quanto più possibile la distanza tra le arti applicate e le arti maggiori era uno degli obiettivi che si cercava di raggiungere, nella convinzione che ciò potesse agire anche come strumento di promozione professionale e di emancipazione sociale.¹³ Erano gli anni giusti per i nostri ragazzi e loro erano i fruitori ideali di un tale istituto. Con felice intuizione nel 1963, presso il Circolo Arti Figurative di Empoli, fu intitolata al treno S.G. 4917 una piccola e preziosa esposizione, introdotta da un fulminante scritto di Dilvo Lotti:

L'S.G. 4917 è rimasto nella nostra memoria come un'antica figura familiare, ormai favolosa, forse l'immagine più felice di quegli anni di Scuola, di lavoro, di scoperte, di speranze straordinarie per tutti. [...] Musica jazz [sic] e sports (la nostra nazionale vinceva sempre) e pittura, arte e burle generose o feroci; le forche e il cinema, le giustificazioni firmate in treno e padri che non erano tali; i futuri Don Giovanni che calavano in città, ed i lunghi, utili, formativi anni della Scuola, delle Gallerie, della Biblioteca, della vita. Porta Romana, Piazza San Marco ed il "Frontespizio", vivevano uno dei periodi più felici, di 'punta', della cultura fiorentina di questo mezzo secolo.¹⁴

2. Ardengo Soffici, *Pera e bicchiere di vino*, 1920. Firenze, collezione privata.

3. Mino Maccari, *Natura morta*, 1926, olio su cartone. Firenze, Gallerie degli Uffizi - Palazzo Pitti Galleria d'Arte Moderna.

Nato nel 1914 a San Miniato e studente di Porta Romana dal 1931, Lotti evocava il mondo degli anni intorno al 1935. Crediamo, però, non fosse molto diversa l'atmosfera che su quel treno si respirava dieci anni prima, quando forse non era ancora arrivata la musica jazz, la Nazionale di calcio non infilava un successo dopo l'altro, e a «Frontespizio» si dovrà sostituire «Solaria». Analogo, però, doveva essere l'entusiasmo con il quale gli adolescenti che il treno raccoglieva dalla provincia si spostavano verso Firenze, verso le novità che si respiravano in città, non importa se poi fossero di "punta" o meno; per loro era comunque l'occasione di vivere situazioni che fino a quel momento avevano solamente potuto immaginare: la fuga dal reticolo di strade dei loro quartieri e dai problemi delle loro famiglie, una libertà inaspettata offerta dalla scuola, che voleva dire provare a pensare da artista, incantarsi, entrare in un sistema emotivo completamente diverso da quello da cui provenivano e «chi era giovane allora poteva sentire, e senti in effetti se giovane fu, aprirsi una facile promessa di lavoro, e come un respiro diffuso di civiltà figurativa». ¹⁵ E poi, nei giorni in cui era possibile, ritrovarsi a dipingere tra via Tripoli e via xx Settembre, o a discutere e commentare le cose viste e quelle di cui si raccoglievano sparse notizie, gli incontri, le giornate piene trascorse a Firenze.

Il primo dei nostri ragazzi a frequentare l'Istituto di Porta Romana fu Cafiero Tuti. Nato nel 1907, si iscrisse nel 1923 diplomandosi tre anni più tardi. Dopo aver seguito il Corso biennale di Magistero presso lo stesso istituto, ottenne l'abilitazione all'insegnamento nel 1928. Anche Dante, suo padre, come il padre di Mario e come quello di Virgilio, veniva dal mondo operaio cittadino pur essendo qualificato come maestro vetraio; della madre, al solito, non abbiamo altra informazione se non il nome, quello di Raimonda Masoni, ma ci rimane la memoria di un volto bello e pensieroso, in un ritratto realizzato dal figlio ventenne. ¹⁶ Le opere che conosciamo si scalano, per lo più, dalla fine del terzo decennio: scene di vita di paese, qualche paesaggio, soprattutto *Nature morte*, a partire dal 1928 (cat. xyz), con pochi oggetti disposti su un ripiano addossato a una parete in modo da scandire ritmi silenziosi di volumi, di ombre, di accordi cromatici. Opere, quest'ultime, che sembrano ancora voler aderire alla nuova stagione creativa che Ardengo Soffici aveva avviato appena tornato dalla guerra, a quel «ritorno alla ricchezza pulita delle forme più semplici», con «un significato di amoroso ripasso della primitiva lezione di pittura» ben evidenziato in una serie di nature morte dipinte intorno al 1920 (fig. 2) ed esposte alla prima mostra monografica dell'artista che si tenne a Firenze presso la Casa Horne proprio in quell'anno. ¹⁷

È difficile pensare Cafiero tredicenne tra i visitatori della mostra, ma quei dipinti di Soffici saranno pubblicati più volte negli anni seguenti, su «Valori plastici» e su «Dedalo»; e, in fondo, quella del giovane empoiese non dovremo intenderla come un'adesione tardiva a modelli figurativi di dieci anni prima se, in una *Natura morta* del 1926 (fig. 3), anche Mino Maccari sembra rendere omaggio ancora a quelle opere di Soffici. ¹⁸ Non abbiamo molte informazioni sul pittore



empolese per gli anni in cui frequentò l'Istituto di Porta Romana, se non la memoria del solito Dilvo Lotti che ricorda lo studente dotato di un talento prodigioso e i cui saggi di affresco si conservavano, ancora nei primi anni sessanta, sulle pareti delle aule della scuola, «improntati ad un recuperato spirito toscano volto sino da allora all'incontro bilicato tra Giotto e la rivolta in atto di Soffici, Rosai e Maccari».¹⁹ Ed è proprio qui che andranno collocati i suoi inizi, attorno a questo nocciolo denso di menti creative, esempi di vivacità, di energia, di insofferenza, sempre pronti a reinventarsi e a discutere, sempre spinti da una vena creativa che poteva apparire inesauribile; insomma, maestri di cui non potevi non subire il fascino quando hai vent'anni e addirittura ricevi da loro incoraggianti attestati di stima che porteranno Cafiero a collaborare proprio a «Il Selvaggio» di Maccari, poi a «L'Universale», rivista fiorentina fondata e diretta da Roberto Ricci.²⁰

Come un maestro, ma di tutt'altra natura, poteva apparire anche Giorgio Morandi agli occhi di Cafiero. Sul retro di un piccolo dipinto (cat. xyz) si legge un appunto, del 1959, in cui è Virgilio ad attestare di «aver visto dipingere il presente paesaggio a Tuti Cafiero nell'anno 1927». È lo stesso anno in cui Morandi, durante l'estate, realizza ben sette tele e cinque acqueforti con paesaggi di Grizzana, la maggior parte di quest'ultime pubblicate su «Il Selvaggio» (cat. xyz).²¹ Dall'anno successivo anche Cafiero comincerà a collaborare alla rivista di Maccari e, infatti, quel piccolo scorcio di paese, insieme a un altro di collezione Tempesti, è come se rivelassero l'impressione profonda suscitata in lui dalle acqueforti del pittore bolognese, per i tratti di pennello rapidi e fitti che è come se volessero ripercorrere gli stessi miracolosi sbattimenti di luce che, nei fogli di Morandi, sono il frutto di un foltissimo reticolo di incisioni pazienti, liriche, silenziose; e poi, a volere ancora girare attorno a quella presenza poetica, ci sono i sottili giochi tonali, il chiarore di una luce meridiana, la scelta dimessa dello scorcio.

Per Cafiero, l'inizio della collaborazione a «Il Selvaggio» con disegni e incisioni coincise con la conclusione dell'esperienza formativa dell'Istituto di Porta Romana e con l'apertura, prestissimo, della strada dell'insegnamento: nel 1930 a Cascina, la cattedra di Disegno Ornato alla Scuola d'Arte del Legno, quindi a Volterra, lo stesso insegnamento alla Scuola per l'Alabastro, finché, nel 1932, ottenne la cattedra di Decorazione all'Accademia di Belle Arti di Ravenna.²²

Anche per Virgilio, e soprattutto per Mario, quelli della scuola saranno stati anni vissuti intensamente, ma di una intensità differente rispetto al volo che aveva subito preso la vita di Cafiero. Se anche per loro non mancarono gli incontri, le amicizie, le frequentazioni, dai pochi dipinti che possiamo collocare in questi anni riesce difficile ricostruire un'adesione a opere o artisti così serrata come è invece stato possibile fare per il loro compagno appena più anziano. Dai ricordi di Virgilio, raccolti da Silvano Salvadori, emerge il debito nei confronti del maestro comune, il lucchese Giuseppe Lunardi (*cat. xyz e xyz*): «com'era prudente nella sua asciutta verecondia il Lunardi! Ci ha costruito senza che ce ne accorgessimo e ciascuno è diventato quel che doveva diventare; non ha forzato nessuno verso un unico binario e Del Rigo è rimasto Del Rigo».²³ E parole analoghe ha usato anche Alessandro Parronchi in un testo del 1987 per descrivere gli effetti di quel magistero su Renzo Grazzini i cui dipinti giovanili, «tra il '28 e il '32, [...] sono prove di un'apertura mentale, di uno sguardo circolante sul mondo liberamente».²⁴ Un guardarsi attorno che crediamo riflettesse una delle anime dell'insegnamento dell'Istituto: fornire gli strumenti necessari; insistere sulle tecniche e sull'esercizio; e poi, da maestro, fare un passo indietro e lasciar crescere «quella vita tutta accolta, nei bocci o nella fioritura di promesse che poi avrebbero fruttificato o si sarebbero disperse», secondo la lettura partecipe che Carlo Del Bravo offriva di Bruno Innocenti, l'artista che poteva incarnare più di tutti lo spirito dell'Istituto, per essere stato prima allievo di Libero Andreotti, nella Sezione di Scultura, quindi suo assistente e poi docente dal 1933 (*cat. xyz*).²⁵ Pensieri che si allargavano per osmosi accomunando quanti frequentavano l'Istituto, studenti e insegnanti; certo, secondo una consapevolezza e un trasporto diversi per ognuno, ma con un'analoga disposizione verso una creatività libera, intermittente, senza imposizioni, autonoma nelle forme e nelle ispirazioni.

Come abbiamo visto per Cafiero, anche i pochi dipinti che abbiamo di Mario e di Virgilio della seconda metà degli anni venti sono paesaggi, nature morte, ritratti. Inoltre, sappiamo che Mario in questo periodo si dedicava a lavori di scultura, con l'argilla e con il gesso, di cui quasi niente si è però conservato.²⁶ Viste una accanto all'altra, sono opere che riflettono bene il clima di libertà figurativa della scuola, tentativi di seguire strade diverse cercando un proprio modo di dipingere e cercando di dare forma a un proprio mondo poetico. Al punto che fatichiamo un po' a leggerle d'un fiato con il rapporto molto stretto che in questi anni legava Mario e Virgilio, con il lavoro comune nella stanzina, le gite in bicicletta per trovare lo scorcio giusto da dipingere, o con le ore trascorse insieme a scuola, magari anche con la compagnia di Cafiero, certamente di

4. Otello Chiti, *Ritratto di Mario Maestrelli*, 1928. Ubicazione sconosciuta.



altri pittori figli della provincia, come Otello Chiti, da Poggibonsi (cat. xyz e fig. 4).²⁷ Nonostante la frequentazione quasi quotidiana, è come se ognuno avesse già imboccato la sua strada, per Virgilio (cat. xyz), una fatta di pennellate rapide e dense, con i toni che si accordano alla terra scoperta di una collina, i colori che si accendono, le ombre che assecondano la luce inclinata del pomeriggio o si assottigliano per quella squillante delle mattine d'estate: un talento per la pittura, il suo, quello di un giovane artista che stava misurando i propri mezzi espressivi e che otteneva risposte entusiasmanti, in linea con lo spirito della scuola e con i tanti stimoli che venivano da essa. E invece, nelle opere di Mario (cat. xyz), la pittura è come se si sciogliesse, tenue, liquida, inconsistente, in un fuori fuoco continuo, come frutto di visioni senza certezze, indefinite, fragili, casuali; è «la sua grazia di dipingere» che «filtra dalle dita come per una continua effervescenza del sangue»²⁸ e, per questo, è quasi priva di riferimenti, priva di costruzioni, priva di aggettivi. È penoso pensare all'idea di due strade che stavano avviandosi su percorsi divergenti e, infatti, faremo meglio a credere che si tratti di una costruzione soltanto nostra: per tutta la seconda metà del terzo decennio, cioè per il tempo della frequentazione della scuola, il loro sembra essere stato un rapporto che si era mantenuto saldo e intenso, legato da un'amicizia

fatta di generosità, di comuni passioni, di una sincera ammirazione l'uno per il talento dell'altro. Altre saranno le cause che porteranno, di lì a poco, a un allentamento fatale di questo legame.

Abbiamo detto come in questo periodo il gruppo della stanzina si fosse ingrandito, coinvolgendo anche altri artisti empolesi, studenti a Porta Romana o provenienti da altre esperienze di formazione, come Piero Sedoni, che aveva frequentato il Liceo artistico di Firenze. È ancora in Lotti che troviamo i riferimenti preziosi per ricostruire questo consesso («questa stanzina in fondo all'orto di via Tripoli per vari anni diventò il cuore segreto dei giovani più dotati e attenti di Empoli»),²⁹ per esperienza diretta e perché, al tempo del suo saggio, era ancora in grado di raccogliere le testimonianze di chi ne aveva fatto parte. Anche se non lo scrive in maniera chiara, dal suo racconto sembra di capire che intorno alla "stanzina" si potrebbero distinguere fasi diverse, almeno tre, a voler schematizzare. La prima, che chiamerei "delle primavere dei tardi anni venti", in omaggio alle fotografie che abbiamo visto, è quella che coincide con la frequentazione dell'Istituto di Porta Romana da parte di Virgilio e di Mario: come abbiamo detto, erano gli anni felici, quelli delle amicizie, degli incontri, delle passioni che bruciano, quelli in cui tutto sembrava ancora possibile. Si sperimentavano tecniche, soggetti, dimensioni, non soltanto per trovare una propria strada, quanto per l'urgenza di buttar fuori il magma creativo che ribolliva in ognuno di loro. Lunghe discussioni avranno poi ulteriormente vivacizzato il clima, sugli esempi fiorentini e non solo, quelli che si poteva più o meno frequentare tramite la scuola e quelli che erano allora sulla bocca di tutti e che si potevano conoscere in vario modo, anche sfogliando le riviste, Ennio Pozzi, Achille Lega, Gianni Vagnetti e, tramite lui, Armando Spadini;³⁰ e poi discussioni sulla pittura del secolo precedente, sui Macchiaioli o sui romantici inglesi, senza dimenticare gli amatissimi artisti del Quattrocento toscano, Masaccio e Piero della Francesca in testa. A mettere insieme le sollecitazioni allo studio della tradizione che giungevano dalla scuola e il luogo in cui si trovavano a lavorare, che era pur sempre la rimessa di una piccola impresa edile, è facile capire le ragioni della fortuna dell'affresco, considerata la tecnica per loro più naturale, come ricorda ancora Carmignani: «si modellava e si cominciò a fare degli affreschi. Tutti i lavori di allora non so dove sono andati a finire».³¹ Le pareti della stanzina venivano riempite in ogni spazio disponibile, e Mario amava dipingere su lacerti di muro irregolari di cui doveva apprezzare la scabrosità, o su mattonelle, su laterizi, avanzi di cantiere che poteva trovare sparsi ovunque. Mia nonna mi raccontava di un affresco con un gigantesco vaso di fiori che ti accoglieva appena salivi le scale per arrivare alla soffitta della casa dove abitava Virgilio con la famiglia, in via xx Settembre, e di come le pareti di quell'ambiente fossero anch'esse dipinte fin dove era possibile.

Vorremmo avere più notizie sugli inizi degli altri compagni di strada. A parte Gemignani, per tutti gli altri quasi non esistono pubblicazioni di cui potersi servire per cercare di ripercorrere le loro vicende artistiche, che quindi risulteranno ricostruzioni sommarie e lacunose, soprattutto

per quanto riguarda questi anni giovanili. La fonte più utile è ancora una volta lo scritto di Dilvo Lotti del 1964, lettura senza dubbio preziosa e, a suo modo, coinvolgente e appassionante, ma lettura che finisce per essere parziale, persino un po' confusa, perché condotta soprattutto sul filo dei ricordi e delle esperienze vissute dallo stesso autore. Insomma, dove sono le loro opere di questo periodo? Come dipingevano? E qual è stato il loro contributo, se mai ce ne fu uno, al piccolo mondo poetico della stanzina? Ghino Baragatti, per esempio, anch'egli, come Mario, nato nel 1909; e anch'egli con una formazione all'Istituto di Porta Romana. Il padre Fioravante lavorava nelle ferrovie; della madre, il nome, quello di Corinna Sabatini. Troppo poco per gli anni della sua formazione e per ricucire amicizie, influenze, frequentazioni; poche anche le opere giovanili a cui possiamo fare riferimento per farci un'idea appena più solida dei suoi inizi trattandosi, soprattutto, di opere databili già dentro gli anni trenta come la piccola *Natura morta* (cat. xyz) e la *Donna alla fontana* (cat. xyz), entrambe presenti in mostra, o come il *Paesaggio toscano* del 1934 che fu esposto a quella di Empoli intitolata al *Treno S.G. 4917*. Se quest'ultimo denuncia la vicinanza alle atmosfere rarefatte e desolate dei paesaggi di Achille Lega – già collaboratore de «Il Selvaggio» e a cui venne dedicata una mostra proprio nel 1934, anno della sua morte –, nelle altre sono chiari i debiti figurativi verso Soffici, con la frequentazione più o meno accertata di Poggio a Caiano: nella poca letteratura che lo riguarda, infatti, è questa l'unica informazione ripetuta quasi da tutti, senza poi altro aggiungere, e come se non ci fosse niente di bizzarro che un giovane pittore, il "pittore-meccanico" come lo definiva Gemignani, arrivasse a frequentare una personalità come quella di Soffici.³² Che un legame tra i due ci sia stato lo confermano da una parte uno scritto di Gianni Vagnetti del 1936 e, dall'altra, il ricordo di una gita proprio a Poggio a Caiano nella quale Virgilio aveva accompagnato Miranda Fiorini «per chiedere alla moglie [di Soffici] se conservasse qualcosa di Maestrelli, dei tempi della frequentazione di Ghino Baragatti».³³ Soprattutto lo confermano i pochi dipinti giovanili che abbiamo ricordato sopra e altri che abbiamo trovato pubblicati e che, però, dovrebbero essere dei tardi anni trenta:³⁴ in quest'ultimi si osserva un'umanità silenziosa (fig. 5), severe atmosfere paesane, e una pittura che s'intuisce fatta di «fluide paste cromatiche in cui anche la materia pulsa e si accende di una vita spirituale»,³⁵ secondo soluzioni, cioè, che ben si inseriscono nel clima che ruotava intorno a Soffici tra terzo e quarto decennio del secolo. Non possiamo non pensare, allora, che anche Ghino fosse tra quei giovani provenienti dalla provincia, soprattutto da Prato e da Pistoia, i quali, nello stesso periodo, non avevano avuto difficoltà a entrare in relazione con Soffici; e quando Antonio Maraini descrive la casa di quest'ultimo a Poggio a Caiano osserva, accanto a «qualche disegno o schizzo dalla firma famosa, [...] altre tavolette e fogli di discepoli ancora oscuri», come Quinto Martini (cat. xyz), Oscar Gallo e Leonetto Tintori.³⁶ Per l'artista di Poggio è il momento della personale alla Biennale di Venezia (1926), di *Periplo dell'arte* (1928), della teorizzazione del "Realismo sintetico", della collaborazione a «Il Selvaggio»; è il momen-



5. Ghino Baragatti, *Donna con scialle*, 1939. Ubicazione sconosciuta.

to di dipinti come *La toilette del bambino* (1923; Roma, Galleria d'Arte Moderna), *Ragazza recante una mezzina d'acqua* (1925; Torino, già collezione Gualino), a cui seguirà la stagione degli affreschi come *Contadina* (1932; Milano, Museo del Novecento) e *Processione* (1933; [cat. xyz](#));³⁷ è il momento in cui l'attività di teorico militante, con il radicalismo vivace delle idee e le frequentazioni internazionali, lo rendeva una personalità di indubbio fascino, soprattutto agli occhi di giovani che vivevano in provincia e che si affacciavano al mondo dell'arte dalle botteghe artigiane dei loro padri, dai campi coltivati dalle loro famiglie, dall'atmosfera disadorna dei loro paesi. Come ha ben messo in luce Lucia Minunno fu un dare e un avere: a fronte della stimolante frequentazione di una tale personalità, nelle opere di quei giovani Soffici riconosceva «l'espressione pura del popolo», la «schiettezza che si appoggia sulla realtà della natura [... e] sulla poesia delle cose»;³⁸ nelle loro opere e nel loro carattere, allo stesso modo semplici, schietti, sinceri, era come se le sue idee trovassero una sorta di fragrante materializzazione.

Niente di più sulla gioventù sofficiana di Baragatti. Ma ancor meno riusciamo a sapere sugli altri, su Fucini, Rossi, Tognetti, artisti che aspettano una ricognizione storica, soprattutto per quanto riguarda gli anni giovanili, quelli cioè della comune frequentazione della stanzina. Qualche notizia in più su Piero Sedoni si ricava invece dall'agile volume dedicatogli dai figli qualche anno fa.³⁹ Nato nel 1908, è lì che apprendiamo della sua condizione economica più agiata, figlio di Antonio, un perito agrario, e di Clara Brogi il cui padre era un mercante di qua-

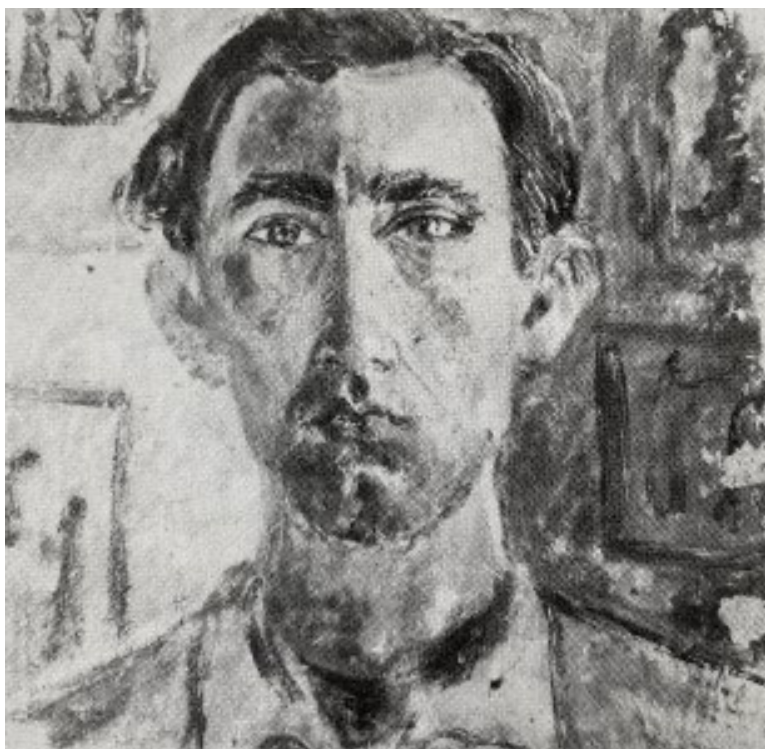
dri. Il relativo benessere familiare gli permise di frequentare il Liceo artistico a Firenze in cui avrà come compagni e come amici, tra gli altri, Pietro Annigoni, Lucio Venna, Gastone Breddo, Oscar Gallo. Ancora dai ricordi del figlio Antonio (come il nonno) veniamo a sapere del suo amore per il canto, per l'opera lirica e per il teatro che lo vedrà impegnato come scenografo nel corso degli anni trenta, ottenendo anche delle buone recensioni. I dipinti che conosciamo di questo periodo sono soprattutto paesaggi di formato modesto (cat. xyz), campi ai margini di abitazioni rurali, strade bianche, talvolta il fiume e le ciminiere che si vedono in lontananza, immagine canonica di una cittadina operosa nella quale quasi mai appaiono presenze umane. La pittura è di una pasta luminosa, morbida, talvolta velata, senza tormenti, senza accidenti; una pittura che forse risentiva anch'essa del mondo che usciva e che rientrava da Poggio a Caiano ma – giusta la lettura affettuosa del solito Dilvo Lotti – per Sedoni diventò presto semplicità di ispirazione, pazienza compositiva, incontri mattutini.⁴⁰

Le poche notizie che abbiamo degli altri pittori empolesi risalgono principalmente alla seconda metà degli anni trenta, quando hanno inizio, anche per loro, le partecipazioni alle esposizioni nazionali. Più avanti avremo modo di tornare sull'argomento, ma adesso vorremmo riprendere il filo di una narrazione ancora legata alle vicende che ruotano attorno alla stanzina. La prima fase, dunque, potrebbe concludersi idealmente con il terzo decennio. Nel 1929 Maestrelli, terminato il Corso Operaio a Porta Romana, tornò a fare il muratore.⁴¹ Abbiamo visto come Tuti aveva iniziato, dall'anno dopo, la carriera di insegnante che lo porterà, nel 1932, a ottenere una cattedra a Ravenna e ad allentare, inevitabilmente, i legami con Empoli. Nel frattempo, anche per Carmignani si concludeva il Corso magistrale all'Istituto e, il biennio 1933-1934, lo avrebbe visto impegnato con il servizio militare. Degli altri non sappiamo. I ragazzi erano diventati uomini. L'entusiasmo, le scoperte, l'urgenza delle sperimentazioni, ma anche il tempo infinito dei giorni di gioventù, tutto ciò stava cominciando a venir meno. L'impressione che per il gruppo fosse iniziata una nuova fase si fonda proprio su queste constatazioni, cioè sulla perdita di una quotidianità di rapporti, con i nuovi ritmi che imponeva il lavoro, i viaggi in treno che prendevano a diradarsi, le famiglie che cominciavano a chiedere qualcosa in cambio. Sarà una fase di mezzo, in cui entrò in crisi il mondo della scuola che per forza si contrasse, ma sarà una fase segnata da scelte che diventò sempre più urgente fare, dettate dalla direzione che stavano prendendo le loro vite.

Mario iniziò a lavorare con il padre. Quella carezza che lo aveva scaldato cinque anni prima, la possibilità di andare a scuola con Virgilio, di evadere dalla famiglia, dalla polvere dei cantieri, dalla monotonia del quartiere, da una vita già scritta, quella carezza, insomma, cominciò a rivelare tutte le sue asprezze. Il consenso del padre era forse condizionato dalla promessa di Mario di tornare a dare una mano in famiglia, una volta finita la scuola. Per lui, non c'erano alternative possibili e crediamo che, in fondo, anche l'aria di Porta Romana non sia mai arrivata a

scalfire la sua attitudine all'isolamento, la sua difficoltà a comunicare, la sua rinuncia a cercare relazioni figurative con gli altri: «non visitava le mostre, non si curava di quanto succedesse in pittura in quel periodo e, se si esclude il nome di qualche pittore toscano, non credo avesse sentito parlare di avanguardie [...] e preferiva rivolgersi al mondo e alla vita soltanto con tutta la generosa carica della sua umanità».⁴² È come se dietro queste parole di Miranda Fiorini si avvertisse, costante, la presenza di Virgilio, cioè di colui che lo conosceva meglio di tutti: era la scelta di Mario, quasi obbligata per quello che avrà vissuto come un debito nei confronti del padre, affrontato però alla sua maniera, chiudendosi in sé stesso e accettando di vivere secondo i vincoli familiari, che voleva dire anche assecondare, senza drammi, la solitudine della sua natura. Credo che non abbia mai pensato, nemmeno per un momento, che quella di pittore potesse diventare la sua professione; però credo anche che, per questi anni iniziali del quarto decennio, abbia cercato di tenersi aggrappato al mondo della stanzina, ex compagni di scuola e non. In fondo, l'entusiasmo degli altri era ancora vivo e carico di promesse, per loro qualcosa si stava muovendo: Tuti oscillava tra l'ambiente delle riviste più battagliere e l'insegnamento, Baragatti iniziava probabilmente la frequentazione di Soffici, e forse, nel corso delle sue sortite a Poggio a Caiano, riusciva a tirarsi dietro anche Loris Fucini, almeno a giudicare dal loro legame negli anni immediatamente successivi; anche dal poco che sappiamo degli altri, di Amleto Rossi, di Pietro Tognetti, soprattutto in rapporto a quella che sarà più tardi la loro attività espositiva, possiamo pensare che l'ambiente empoiese potesse essere allora ben vivo e dinamico. Tuttavia, l'immagine di Mario che cerca dentro sé stesso le forze per rimanere agganciato a questo mondo è quella che mi appare più efficace per evocare questa seconda fase della stanzina, una fase nella quale gli entusiasmi di tutti finirono per nascondere, forse anche ai suoi occhi, la piccola crepa che si era aperta.

È difficile collocare secondo un ordine cronologico i dipinti che di lui ci rimangono anche perché dei 132 censiti dalla Fiorini in quella sorta di catalogo che si trova alla fine del saggio che abbiamo più volte citato, meno di un terzo sono quelli da lei riprodotti in artigianali fotografie in bianco e nero; e inoltre, pur essendo annotati per ogni dipinto la tecnica, le misure e la data supposta, la mancanza della collocazione fa sì che della maggior parte di essi non sia stato possibile avere una visione diretta. Secondo la studiosa, Mario cominciò a dipingere la serie degli *Autoritratti* proprio nei primi anni trenta. Alle pagine 66-67 ne riproduce quattro che genericamente colloca, crediamo avvalendosi del solito aiuto di Carmignani, in anni precedenti il 1934. Sono dipinti su tela, su mattonella, affreschi; opere che spiazzano per la difficoltà a indicare un qualsiasi debito figurativo; una pittura franta, liquida, fatta di scalfitture, di abrasioni, con l'intonaco che si trasforma in una luce scabra e granulosa, mentre i colpi di colore arrivano, senza preavvisi e senza regole, a macchiare un volto che sembra già irrimediabilmente consumato di malinconia. In uno di essi (fig. 6) – bellissimo, gli occhi profilati di nero come quelli delle figure



6. Mario Maestrelli, *Autoritratto*, 1930 circa. Ubicazione sconosciuta.

7. Mario Maestrelli, *Autoritratto*, 1932circa. Ubicazione sconosciuta (già Impruneta, collezione Faraoni).



di affreschi trecenteschi – lo sguardo di Mario ha un'intensità che sembra trapassare le pareti piene di dipinti che si vedono nello sfondo: non sono altro che le pareti della stanzina, cioè il mondo della sua intimità poetica che lo circonda e a cui risponde un volto assorto e lontano, come di chi non sembra essere intimamente presente, come se il suo guardarsi allo specchio rimbalzasse una dilatazione improvvisa rispetto a tutto ciò che è angusto, le pareti, i dipinti, lui stesso, la sua vita. In un altro (fig. 7), che crediamo di poco successivo, le larve di dipinti che si intuiscono dietro a Mario ci raccontano lo stesso luogo, ma ora tutto è diventato denso di colori, avvolto da quella che sembra la mestizia di un crepuscolo avanzato, quando tutto si fa come più rappreso, lo spazio si comprime e le figure dei quadri sembrano uscire dalla testa indifesa e silenziosa di Mario come sogni inquieti e dolorosi.

Il suo crescente disagio esistenziale doveva essere ben chiaro a Virgilio per il quale abbiamo il sospetto che siano stati anni, questi dell'inizio del terzo decennio, ugualmente problematici. Nel 1932 egli si diplomò e ottenne l'abilitazione all'insegnamento; subito dopo partì per il servizio militare, che lo tenne occupato fino al 1934. Quasi non abbiamo opere databili in questo periodo. Paola Matteucci scrive che, al ritorno a casa, «Carmignani sentì l'esigenza di rinnovare il proprio impegno artistico, distrusse molte opere precedenti il 1933, e prese a dedicarsi ad un frenetico esercizio del disegno» attraverso il quale ritrasse soprattutto i familiari (cat. xyz).⁴³ Probabilmente la studiosa attingeva a ricordi dello stesso pittore, la rievocazione di un periodo difficile a cui lui stesso potrebbe fare riferimento quando scrive che «dopo il militare feci il decoratore e l'imbianchino»,⁴⁴ senz'altro aggiungere, per il pudore necessario a rispettare una propria sensibilità; e, in tal modo, lasciando a noi l'incombenza di fare delle supposizioni, e pensare che quei mesi lo avranno obbligato a fare i conti con un tempo passato, con una vita che non gli



8. Virgilio Carmignani, *Le massaie*, 1934 (affresco conservato solo per la metà sinistra alla Galleria d'Arte Moderna e della Resistenza di Empoli).

apparteneva più, con le amicizie che sembravano scivolargli via senza sapere bene il perché: quali soluzioni, allora, per «rinnovare il proprio impegno artistico»? Per quanto ne sappiamo, ci sono i ritratti e i disegni dei familiari, della madre soprattutto, le spalle incurvate, le pantofole sformate e la veste lunga da casa. Ancora Soffici, dunque? quello che già abbiamo evocato della stagione degli affreschi? Nel 1934 Carmignani dipinse *Le massaie*, un dipinto murale solo parzialmente conservato nella Galleria d'Arte Moderna di Empoli (cat. xyz).⁴⁵ Crediamo non si possa negare il rapporto assai stretto che lega quest'opera a *Processione* (cat. xyz), un affresco eseguito da Soffici nel 1933 ed esposto alla Biennale dell'anno successivo, secondo una serrata successione temporale con l'opera di Virgilio. Possiamo addirittura immaginarci il nostro tra i visitatori di quell'esposizione veneziana, sostare a lungo di fronte all'affresco di Soffici, osservarne il paesaggio agro e masaccesco, le ombre come fosse bitume che scivola sulla strada, le pose bloccate, l'atmosfera sospesa fin quasi a suggerire accenti di rassegnazione; ancora più a lungo, poi, avrà fissato la donna anziana in secondo piano intenta a sgranare il rosario, dimessa e compassata come fosse sua madre Giustina, e pronta a trasformarsi in lei che tiene un caldano tra le mani (fig. 8).

Era quello il modo per ritrovare il senso del proprio impegno artistico. Non altro che continuare a far parlare il mondo che gli stava attorno, ovunque andasse, da qualsiasi parte si voltasse, per poi sublimarlo attraverso la pittura, cioè nel modo per lui più naturale, intimo, necessario: «la penna per me è sempre stata un disastro», confessava alla fine di una paginetta

autobiografica promessa a Fernando Tempesti nel 1998,⁴⁶ ma il pennello no, quello gli permetteva la libertà e l'intraprendenza di cui sentiva il bisogno. Come un gesto di libertà ci appare la scelta figurativa dell'*Autoritratto* che Virgilio dipinse in quello stesso 1934 (cat. xyz), dal sapore così ottocentesco, nella posa, nella saldezza plastica, nella precisione tonale, da confermare il sospetto che a quella Biennale possa esserci andato veramente e si sia a lungo soffermato anche alla mostra del ritratto dell'Ottocento che apriva la rassegna. Sono suggestioni forse non necessarie – l'affresco di Soffici e i ritratti ottocenteschi Virgilio avrebbe potuto vederli in qualche altro modo – ma ci restituiscono bene un'attitudine nei confronti della pittura che crediamo gli appartenesse, di apertura sincera, di disponibilità priva di pregiudizi verso un linguaggio che capiva alla perfezione e che gli permetteva di esprimere nella maniera più poetica, e quindi di trasfigurare, tutta la semplice quotidianità che lo circondava.

Pensiamo sia stato proprio quello il modo di venir fuori dalla fatica di vivere di quei mesi. Sulla soglia di questa uscita potrebbe starci la prima commissione, diciamo pubblica, che ricevette: probabilmente, ancora alla fine del 1934 gli fu chiesto di affrescare il presbiterio della piccola chiesa di San Donato in Val di Botte a Villanova, presso Empoli, con *L'incredulità di san Tommaso*, a destra, *I santi Pietro e Paolo*, dalla parte opposta (tav.XX), le vele con gli *Evangelisti* e il tondo con il *Dio Padre* (tav.XX). Con essi, sembra di trovarsi di fronte a un maestro del Quattrocento, tale è l'imponenza volumetrica di queste figure da farci rimbalzare negli occhi quelle dipinte da Masaccio, da Piero della Francesca, da Andrea del Castagno; figure solide, avvolte da mantelli che si piegano in panneggi densi e morbidi, i gesti ampi, gli sguardi pensanti come quelli dei santi di Donatello; figure che hanno un'apparenza monumentale, di un plasticismo deciso, austere e isolate come sono le une dalle altre. Il valore di soglia che assumono questi affreschi ai nostri occhi sta proprio nella scelta dei riferimenti che abbiamo indicato, come di quelli per Virgilio più naturali, e direi quasi inevitabili, per lui che non aveva mai rinunciato ad amare le pareti delle chiese toscane che gli si offrivano con la semplicità di un dono prezioso, come le colline di Spicchio, la valle dell'Arno, o i ritratti dei suoi familiari.

Il 1935 fu per lui l'anno della svolta, riuscendo a ottenere l'incarico di assistente alla cattedra di Figura tenuta da Gianni Vagnetti all'Istituto di Porta Romana. Fu l'inizio della sua carriera di insegnante, il momento in cui cominciò a convincersi che quella di pittore sarebbe potuta diventare veramente la sua professione: riprendere il treno, ritrovare un ambiente stimolante, non dovere più ingegnarsi per portare a casa uno stipendio. In quell'anno venne anche allestita nelle sale del Palazzo Ghibellino la Seconda Mostra Circondariale di Empoli nella quale fu premiato con la medaglia d'oro, ottenendo in tal modo anche una consacrazione a livello cittadino.⁴⁷

In generale, il 1935 funziona bene come inizio di una nuova fase per le vicende della stanzina. Quella diurna e dell'affermazione per la maggior parte dei suoi frequentatori, Virgilio in testa; e, invece, quella notturna, solitaria, intima, soprattutto per Mario. Alla mostra di quell'anno c'e-



9. Sineo Gemignani, *La lavorazione del pane*, vetrata, 1936. Già Firenze, Liceo Artistico Porta Romana e Sesto Fiorentino.

rano quasi tutti i nostri pittori empolesi e, da allora fino allo scoppio della guerra, fu per loro il tempo della notorietà e dei primi successi, anche a livello nazionale. Chi si affermò in maniera clamorosa fu il giovane Sineo Gemignani, nato nel 1917. Molto vicino a Virgilio, frequentato fin dall'età di undici anni, fu poi anch'egli studente all'Istituto di Porta Romana, dove ottenne il diploma nel 1936 e, due anni dopo, l'abilitazione all'insegnamento. Possiamo considerare una prova della precocità del suo talento la vetrata, realizzata probabilmente nel 1934, con *La lavorazione del pane* che sarà esposta alla Triennale di Milano due anni più tardi (fig. 9).⁴⁸ Una volta diplomato, accumulò una serie davvero notevole di successi che ebbero inizio con il quinto premio ottenuto ai Littorali di Napoli del 1937, dove espose l'affresco *Ammassi grani* di cui rimane un bozzetto (fig. 10),⁴⁹ per culminare nel prestigioso incarico che ricevette nello stesso anno di affrescare, insieme a Dino Calastrini, le pareti del sacrario dei caduti nel Palazzo della G.I.L. a Firenze (cat. xyz), una decorazione che fu inaugurata il 10 aprile 1938 e che vide il coinvolgimento delle più alte cariche politiche del tempo.⁵⁰ Di nuovo Lotti: «dal '37 alle soglie del diluvio, Gemignani era già lui; aveva rotto il guscio, l'apprendistato della scuola,

10. Sineo Gemignani, *Ammassi granai*, 1937, bozzetto. San Miniato, Archivio Sineo Gemignani.



e già il coscienzioso lavoro di ricerca del gruppo [della stanzina] sulle tecniche e sulle materie figuranti, particolarmente quelle rivolte al muro, gli aveva maturato un linguaggio personale, valido e poetico». ⁵¹

Anche Amleto Rossi faceva parte del gruppo individuato da Lotti, anche lui irretito da quanto si andava sperimentando sulle tecniche "rivolte al muro". Nato nel 1911, quindi un anno più giovane di Maestrelli, le notizie che abbiamo sui suoi esordi sono scarse e piuttosto imprecise. Se poco importa stabilire l'anno esatto in cui egli si diplomò (1936, come ripetono le scarse note biografiche che abbiamo, o 1934, come sarebbe più logico pensare se ci mettessimo a fare il computo degli anni), importante sarebbe, invece, conoscere l'origine della sua opera più nota e impegnativa di questi anni, ovvero l'affresco con *Il volo del ciuco* (cat. xyz).

Lo si vuole esposto alla Triennale di Milano del 1936, ma non solo nel catalogo di quella rassegna non si trova traccia di esso, ma nell'archivio della Triennale consultabile online si può vedere la riproduzione dell'affresco che effettivamente partecipò con un tema più consono a quel palcoscenico e in linea con la retorica fascista, ovvero *Date metalli alla patria* (fig. 11).



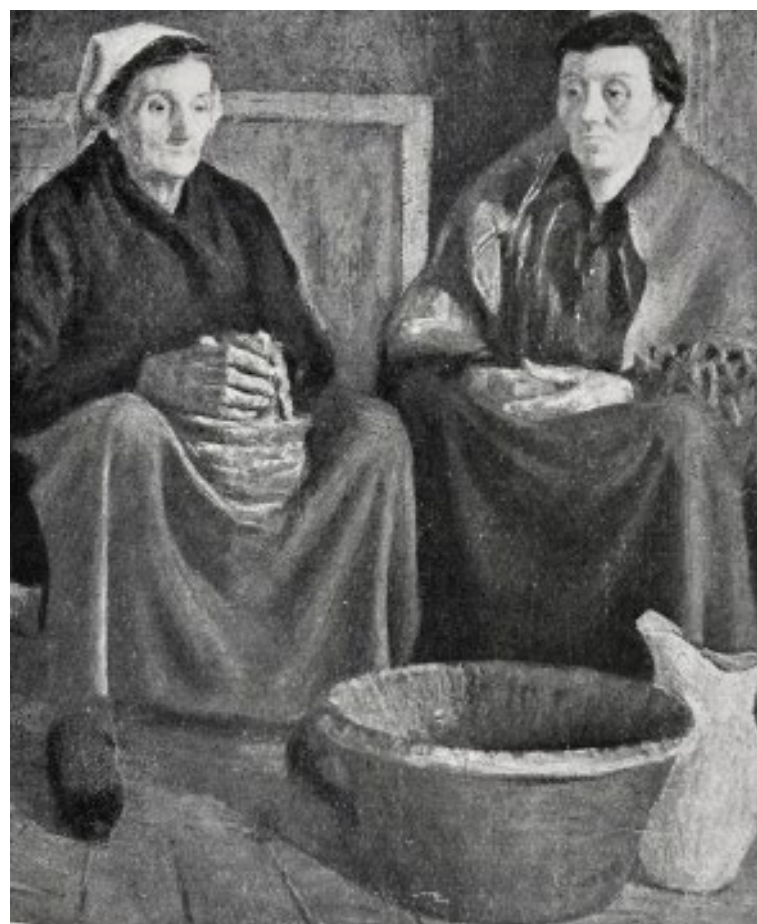
11. Amleto Rossi, *Date metalli alla patria*, 1936, fotografia. Milano, Archivio della Triennale.

Più probabile, allora, considerando anche la specificità del tema raffigurato, che *Il volo del ciuco* fosse stato dipinto per la mostra empolesse del 1935. Per Luigi Testaferrata l'affresco rivelerebbe «una vita composta e misurata, vissuta da un'umanità che conta i gesti e le parole, accontentata dal ripetersi di un rito vecchissimo, persuasa della propria importanza», secondo quella che, alla fine, gli appare come una «felicità di racconto paesano». ⁵² Saremmo, insomma, sulla stessa linea che, in quei mesi, abbiamo visto percorsa da Virgilio; una linea che parte da Soffici e che trova un aggancio ideologico ne «Il Selvaggio» di Maccari. Ma quello che potremo considerare come un contenitore critico comune per chi frequentava la stanzina di via Tripoli, si arricchisce ovviamente di varianti secondo l'attitudine poetica di ognuno; e se in Virgilio diventa una sorta di elegia della quotidianità sostenuta dai preziosi riferimenti alla tradizione toscana, in Amleto si percepisce immediatamente una maggior asprezza, nei volti segnati da ombre come macchie scure, negli occhi sgranati, nelle mani enormi di tutti, anche della colossale figura femminile raffigurata di spalle a occupare il primo piano, con un soprabito rosso ruggine che le scende fino ai piedi quasi senza alcuna concessione alle increspature della stoffa. Nel suo racconto

paesano non sembrano proprio cogliersi accenti di felicità, semmai di fatica, di stridore, di cupa mestizia; forzature espressive che rimandano al mondo ugualmente agro di Rosai, alle sue deformazioni spigolose, alle sue sintesi formali, al suo amore per certe creature destinate a vivere come di nascosto alla stessa vita. Mentre nei paesaggi degli stessi anni, «con alberi spogli, pioppi rossi, su un cielo tenero grigio celeste, con un delicato prato verde tutto attutito dalla nebbia», a prevalere sembra essere piuttosto il riferimento alla coeva pittura di Soffici.⁵³ Come anche nell'affresco presentato a Milano, e che possiamo commentare solo attraverso la riproduzione fotografica: sembrano in esso diminuire le cupezze del mondo di Rosai, ancora adombrato nell'austerità dello spicchio di paesaggio sullo sfondo, a favore adesso di una composizione come più articolata, nella quale si incrina la dominante del primissimo piano e si cerca di dare più spazio all'enfasi del racconto, non rinunciando però ai volti senza sorrisi, alla rappresentazione di un'umanità ancora dolente, che si misura nel gesto della donna che tiene stretto come un figlio il bacile di ottone o, ancor di più, dell'anziana scalza, forse una vedova, il cui unico metallo che può portare è l'elmetto che ci immaginiamo essere quello del marito morto nella guerra precedente.

Per quanto siamo in grado di sapere, entro queste coordinate sarà da leggere tutta l'esperienza giovanile di Amleto, anche per lui trascorsa tra via Tripoli e l'Istituto di Porta Romana, e anche per lui difficilmente riusciremo a uscire dai soliti riferimenti, pur declinati in maniera diversa. Insomma, se mai c'è stato un momento in cui i nostri artisti hanno dato l'impressione di lavorare su un terreno comune, un terreno verso il quale si saranno sentiti naturalmente attratti perché non avevano difficoltà a capirne i caratteri, perché era quello il suolo dove avevano sempre tenuto i piedi e, soprattutto, perché, ai loro occhi di provinciali, era un terreno che trovavano legittimato da una parte agguerrita e aggiornata della cultura nazionale, ebbene quel momento credo debba essere collocato proprio intorno alla metà del quarto decennio del secolo.

Anche il discorso lasciato interrotto per Cafiero Tuti andrà brevemente ripreso proprio alla luce di queste coordinate figurative. Nonostante l'impegno della docenza che lo aveva visto frequentare Ravenna fin dal 1932 – di cui in mostra è testimonianza preziosa il mosaico del *Pugile* (cat. xyz) – egli continuò ad avere relazioni con Empoli tanto che nel *Catalogo* della Biennale di Venezia del 1938 risulta ancora abitare nella cittadina toscana. Del resto, sono proprio le opere con le quali partecipa alle due edizioni consecutive della rassegna veneziana, quella del 1936 e, appunto, quella del 1938, a costituire la testimonianza visiva di un cordone ancora ben saldo. In quelle opere anche lui dimostra di volersi misurare con la tecnica dell'affresco, proprio come stavano facendo i suoi compagni empolesi: alla prima Biennale espone *Opere assistenziali* (cat. xyz) in una sala dedicata a quella tecnica e nella quale gli è compagno Otello Chiti con *La partenza* (cat. xyz).⁵⁴ All'edizione successiva è la volta di *Le ricerche* (cat. xyz), un affresco che oggi si conserva, tristemente dimenticato, su una parete del Palazzo delle Esposizioni di Empoli.⁵⁵



Come per l'affresco che Amleto Rossi mandò alla Triennale di Milano, anche per Cafiero il tema è di quelli cari al regime, la solidarietà popolare, la retorica dell'impegno comune, la sollecitudine per lo sfruttamento delle risorse del paese; il modo di narrarli e di dipingerli trova un aggancio imprescindibile ancora nell'opera di Rosai, soprattutto nel suo modo tutto novecentesco di guardare agli aspetti scabri e senza orpelli della pittura di Masaccio, con gli sfondi di colline desolate, i bagliori di una luce sporca che sale dall'orizzonte, e poi le figure ossute, spigolose, di una gestualità schematica e insistita, all'opposto cioè degli affreschi di Piero della Francesca a cui pure Cafiero si ispira in quest'affresco del 1938 dal punto di vista compositivo.

In questa fase, che abbiamo considerato come l'ultima del mondo della stanzina, emergono anche le figure di Ghino Baragatti e di Loris Fucini; più defilate quelle di Pietro Tognetti e di Piero Sedoni; poi arriveranno i più giovani, Renato Alessandrini ed Enzo Faraoni, che cominciarono allora a frequentare Porta Romana, seguiti, qualche anno dopo, da Gino Terreni. Della frequentazione di Poggio a Caiano, soprattutto per quanto riguarda Baragatti, abbiamo già detto. La seconda parte del decennio sarà per tutti loro segnata dalle frequenti partecipazioni a mostre collettive, non solo di ambito locale. Per esempio, Sedoni è presente da solo alla VII Mostra Interprovinciale d'Arte Toscana del 1934 con un *Paesaggio*; torna alla stessa rassegna l'anno successivo con due dipinti – ma questa volta vi espongono anche Baragatti e Tuti – e di nuovo nel 1939 con *Barattoli* e *Giocattoli*, accompagnato dal solito Baragatti e da Fucini.⁵⁶

12. Loris Fucini, *Testa di donna*, 1939. Ubicazione sconosciuta.

13. Ghino Baragatti, *Madri toscane*, 1939. Ubicazione sconosciuta.

Furono quest'ultimi, però, a mettersi in evidenza alla Biennale di Venezia del 1940 dove parteciparono al concorso per «affreschi con figure alla grandezza del vero», insieme al giovane Renato Alessandrini. Tra i soggetti stabiliti dal bando, Baragatti e Fucini scelsero di misurarsi sul tema de *La famiglia*; Alessandrini su quello dei *Legionari*: alla fine, tutti e tre risultarono tra i sedici vincitori.⁵⁷ Dell'affresco di Fucini sembra sia sopravvissuto solamente il frammento con *Testa di donna* (fig. 12), di cui tuttavia non abbiamo notizie riguardo alla sua attuale collocazione.⁵⁸ Per quello di Baragatti potremo essere più fortunati se accettiamo di riconoscerlo in *Madri toscane* (fig. 13), un dipinto che troviamo pubblicato nell'agile catalogo – che abbiamo già ricordato – della mostra milanese dedicata al nostro artista (e allo scultore Vincenzo Gasperetti) nel 1944: nell'elenco delle opere esposte, oltre alle dimensioni (cm 92 × 109) e alla tecnica (tempera), leggiamo la notizia che quell'opera fu premiata alla Biennale ed è quindi assai probabile che possa trattarsi del bozzetto per l'affresco presentato nel 1940.⁵⁹ Di quest'ultimo abbiamo anche ritracciato una lettera datata al 12 dicembre di quell'anno nella quale si informa il pittore che la sua opera si trova ancora a Venezia e non ha potuto raggiungere il Ministero dell'Agricoltura e delle Foreste «che ne è l'acquirente» per l'interruzione del trasporto ferroviario per Roma.⁶⁰ Come per il frammento di Fucini, non siamo stati in grado di rintracciare quest'opera di Baragatti anche se la sua presenza alla mostra milanese esclude che sia stata distrutta nei bombardamenti della fine del 1943 che, secondo un ricordo dello stesso artista, furono per lui particolarmente pesanti.⁶¹

In questi anni Loris e Ghino sembrano inseparabili. Le scarse notizie che abbiamo li ricordano sempre insieme alle varie rassegne a cui partecipano,⁶² nonché alle personali che gli furono allestite a Milano nel 1944, in rapida successione, prima quella di Baragatti, all'inizio di maggio, e poi quella di Fucini, due mesi dopo. Nonostante il breve periodo trascorso da Ghino a Sassari, dove insegnò all'Istituto d'Arte nel 1941-1942, il centro di gravitazione dei due si sposta decisamente su Milano, dove entrambi si trasferiranno tra il 1945 e il 1946.⁶³

Tornando alle poche opere della fine del decennio precedente a cui possiamo fare riferimento, anche considerandole secondo le riproduzioni dell'epoca, si rimane colpiti non solo dalle affinità di ogni tipo che è possibile osservare in esse – affinità di ispirazione e di pittura, di sguardi, di mestizia, di pose irresolute –, ma anche dai legami strettissimi che si riescono a osservare con dipinti di Carmignani dello stesso periodo: è un universo femminile fatto di mani giunte in grembo, di occhi puntati altrove, come di chi fissa il vuoto e non riesce a guardare, fatto di abiti da casa e di atmosfere in cui domina una penombra continua, compagna di ogni stagione, di ogni pudore e di ogni consolazione, sfondo coriaceo di una vita indecifrabile. Risposte comuni: l'onnipresenza di Soffici alle spalle, le fonti naturali per attingere a una poesia disponibile, ma anche una strettoia, e poi un *cul-de-sac* da cui diventava necessario liberarsi.



Proprio Carmignani riuscì a farlo prima degli altri. Per lui, crediamo possa aver avuto un ruolo centrale la rinnovata frequentazione dell'Istituto di Porta Romana, con la vicinanza di Vagnetti e con gli altri stimoli che poteva ricevere da quell'ambiente (cat. xyz).⁶⁴ Sono di questi anni gli incarichi più impegnativi per lui: nel 1939 termina l'affresco con la *Pietà* per la Cappella Figlinesi Bruschi nel cimitero della Misericordia di Empoli (fig. 14);⁶⁵ subito dopo dipinge *Incidente sul lavoro*, una tela assai impegnativa con la quale Virgilio sperava di concorrere al Premio Bergamo del 1940 (cat. xyz); infine, nel 1941, Vagnetti lo coinvolge nella prestigiosa commissione per gli affreschi della chiesa dei Santi Pietro e Paolo all'EUR che dovevano raffigurare esempi della vita del buon cristiano affrontati ad altrettanti episodi della vita di Cristo (cat. xyz).⁶⁶

Virgilio stava cambiando decisamente marcia. Le forme compatte di qualche anno prima, con la pittura ferma, asciutta, senza esitazioni apparenti, espressione della sua pura e naturale lucidità poetica, avevano lasciato il posto a sperimentazioni figurative per le quali può risultare difficile indicare il percorso deciso di una sola strada. Così, dalla foga espressiva della *Pietà* Figlinesi, da quell'intonazione drammatica resa da una pittura fluida e pulsante, nella quale potremmo intra-

14. Virgilio Carmignani, *Pietà*, 1939. Empoli, cimitero della Misericordia, Cappella Figlinesi.

vedere l'ombra di spunti provenienti forse da Goya,⁶⁷ oppure, più lontani ancora, da Delacroix, o da Velasquez,⁶⁸ da tutto ciò si passa nel giro di pochi mesi alla sfrangiatura violenta di *Incidente sul lavoro*, a una materia improvvisamente convulsa, fatta di rapidi colpi di pennello, secondo una sperimentazione che crediamo possa derivare dalla vicinanza con le opere di Vagnetti e dall'aspirazione a declinare la lezione di Spadini in senso più espressionistico. In quel momento Virgilio era decisamente un artista alla ricerca di una strada espressiva che fosse più moderna: doveva aver sentito, prima degli altri, che la spinta proveniente da Soffici stava inesorabilmente esaurendosi, doveva aver sentito che quell'idea "strapaesana" che tanto aveva rappresentato per lui e per i suoi compagni empolesi si stava trasformando in un provincialismo che girava su sé stesso, che bisognava uscire da quella strettoia, e che per raccontare il mondo a cui non voleva rinunciare dovevano, lui e gli altri, cercare una lingua diversa.

Altra vicenda è quella che raccontano i due bozzetti per gli affreschi dell'EUR, che è quasi tutto ciò che rimane di quella commissione. Questa volta non c'era lo spazio per sperimentare alcunché, era un'opportunità di quelle che non capitano spesso quando si è giovani e si vive in provincia. E Virgilio scelse di andare sul terreno sicuro degli antichi maestri toscani, un terreno che conosceva bene, e che ora rileggeva in composizioni ordinate, con gli interni austeri, con le esili architetture che si aprono come scatole, con le griglie prospettiche tracciate dalle linee del pavimento o dai travetti del soffitto: uno svolgimento narrativo scandito sia dalla regolarità dei riquadri, sia dalle figure disposte in maniera da assecondare in ogni momento il pacato equilibrio del racconto. Senza intenti programmatici ma per trasporto dell'immaginazione, per fedeltà verso ciò che amava da sempre, per naturale adesione poetica.

All'apertura del quinto decennio, quando anche Renato Alessandrini ed Enzo Faraoni cominciarono a farsi sentire, era troppo tardi per pensare di entrare a far parte del gruppo della stanzina. Amici, compagni di treno, quasi coetanei, essendo nati l'uno nel 1919 e l'altro nel 1920, si iscrissero entrambi al Corso della Sezione di Arti Grafiche di Porta Romana dove ebbero come insegnanti Francesco Chiappelli e Pietro Parigi. Quando lo fecero, nel 1930, erano ancora bambini, ma bambini con famiglie molto diverse alle spalle. Figlio di Nello, per Renato quella della pittura dovette essere sempre stata un'opzione più che probabile, quasi naturale; per Enzo no, non lo era proprio, lui che abitava a Montelupo e poi, dal 1933, a Carmignano, spostandosi con la famiglia per seguire il padre ferroviere nelle stazioni a cui veniva assegnato.⁶⁹ Fu mandato a Porta Romana non perché diventasse un pittore, ma per imparare un mestiere, forse da insegnante, e perché già ci andava un suo cugino, Paolo Mazzoni.⁷⁰ I primi anni furono difficili: «continuavo a non capire che cosa volessero da me, fino a quando mi ritrovai ad andare a una mostra a Viareggio». Era questa una mostra di dipinti di Lorenzo Viani che fu allestita nei locali dell'hotel Kursaal nell'estate del 1936 e che Enzo poté visitare grazie all'iniziativa di Beppe Serafini, pittore di Montelupo, maggiore di cinque anni, che gli propose di accompagnarlo.⁷¹

In quell'occasione il nostro giovane artista ebbe la folgorazione di cosa potesse essere la pittura, una cosa più libera e, insieme, più misteriosa di quanto si sarebbe aspettato: «mi toccò il cuore. Capii che la pittura non era fare le righe o i triangoli, significava dipingere le emozioni». ⁷² La scuola, seppure era stata una scelta un po' casuale, cominciava a dare i suoi frutti e, da allora, prese sempre più corpo in lui l'idea di diventare un pittore: «parlavo tanto con Alessandrini eravamo sempre a parlare d'arte e quando sognavo mi sentivo Rembrandt. [...] Eravamo presi dai sentimenti, dalle cose» ⁷³. Quando arrivarono i primi riconoscimenti del suo lavoro che contribuirono a dare concretezza alla decisione di seguire quella strada, arrivò anche l'ostilità del padre che, secondo i ricordi dello stesso artista, gli urlava stizzito: «vai alla Piaggio!!! Vai in Ferrovia!!! Fai i concorsi!!!». ⁷⁴ «I padri che non erano tali»; ⁷⁵ ma anche a lui, come a Mario, era stata concessa una stanza tutta sua in cui poter lavorare, una delle cinque che la famiglia, composta da altrettante persone, aveva a disposizione. Quell'urlo che ancora risuonava minaccioso nei ricordi dell'anziano pittore sarà da intendere ancora come il segno di un'aporia profonda del cuore, di un disagio che non si riusciva mai a esprimere, tra asprezze e affetti nascosti da una vita ruvida che non poteva ammettere divagazioni. E, infatti, Enzo non voleva divagare e questo fu chiaro fin dall'altro avvenimento importante dei suoi anni giovanili, il pomeriggio che Pietro Parigi condusse lui e Renato a far visita a Rosai, nello studio di via San Leonardo, «sarà stato nel '38-'39». Rosai non gli rivolse la parola, ma le opere che mostrò loro, facendo riferimento al solo Parigi, rivelarono ai nostri giovani artisti ancora una strada figurativa imprevista, così asciutta, disadorna, quasi brutale nel suo eccesso di sincerità: erano soltanto «delle pere verdi su un colore rosso brunastro» (cat. xyz), o «un cavallino, di pelo liscio, marrone, solo, in un prato verde», ⁷⁶ ma ciò che usciva da quei dipinti erano affondi vigorosi, sguardi autentici, erano struggenti sensazioni emotive; era per Enzo – e forse anche per Renato sarà stato qualcosa di simile – un'esperienza paragonabile a quella compiuta a Viareggio di fronte all'opera di Viani, ovvero l'indicazione di una strada per non divagare «dai sentimenti, dalle cose» che appartenevano al mondo di entrambi (cat. xyz). Agli occhi dei due giovani, come di altri nati intorno al '20, Viani e Rosai avrebbero dovuto prendere il posto di Soffici, ⁷⁷ sarebbero diventati l'esempio di ciò che poteva essere la personalità di un artista, la sua maniera di comunicare, di farsi espressione, di smuovere qualcosa di profondo. Ma sul piano figurativo, per quanto siamo in grado di ricomporre per questi primi anni, credo anch'io che «non solo la zona di partenza ma anche l'aggiustamento della traiettoria siano stati trovati altrove». ⁷⁸ Nel 1938 Enzo aveva cominciato a frequentare Maestrelli, andava a trovarlo a Empoli, probabilmente insieme a Renato e, se non lavorava in un cantiere, lo trovavano nella stanzina in fondo all'orto di casa sua, intento a dipingere su mattonelle o su frammenti di legno sui quali aveva steso imperfetti strati di intonaco. Di quel periodo rimane il ritratto che Mario fece a Enzo su una mattonella esagonale (fig. 15); a far da sfondo ancora le pareti della

15. Mario Maestrelli, *Ritratto di Enzo Faraoni*, 1938 circa. Ubicazione sconosciuta (già Impruneta, collezione Faraoni).



stanzina gremite di dipinti. Il giovane artista sembra assumere sembianze affini a quelle di Mario, quasi fosse il suo fratello minore, come se fosse quella l'unica attitudine di chi si trovava in quel luogo: la stessa muta concentrazione, gli occhi appena disassati, le labbra turgide, e il volto reso con continue chiazze di colore a suggerire la scarsa luce dell'interno. Enzo rimaneva affascinato da Mario, da ciò che faceva e da come lo faceva, dal suo modo di isolarsi, di condurre la sua ricerca secondo strade di una purezza sconcertante, in cui il colore pareva nutrirsi di vita e la vita trasformarsi in un alito di poesia (cat. xyz). Sembra sia stato lui il primo a parlare di Maestrelli a Parronchi, di questo muratore malinconico e solitario, e dei suoi dipinti che avevano il candore della sua ispirazione.⁷⁹ E ciò deve essere avvenuto proprio negli stessi mesi in cui il critico fiorentino veniva in contatto con l'opera di Mario Marcucci e nasceva tra loro un sodalizio speciale e duraturo (cat. xyz). Sensibilità simili, quella del Mario di Viareggio e del Mario di Empoli, di un ex marinaio e di un muratore entrambi figli della provincia; mancarono di incontrarsi, neanche cercarono di farlo, ma a riconoscere le affinità delle loro risposte ci furono un giovane e talentuoso pittore, come Enzo, e un poeta, come Parronchi, che trovarono in loro ciò che andavano cercando.⁸⁰



In una memoria tarda leggiamo dell'importanza della pittura di Marcucci per la gioventù di Enzo, come di «un avvenimento nuovo e inatteso».⁸¹ E Parronchi gli faceva eco scrivendo di un «indistinto naturale», di una materia che «fermenta e esplode nella pennellata di Marcucci» in quello scorcio degli anni trenta;⁸² e, in altre pagine, scrive di un «affondare nella contemplazione e nella ricerca del vero più intimo e inafferrabile».⁸³ Nella lettura di Parronchi quella di Marcucci era una via che scavando gorghi profondi, voleva perdersi nella frammentazione, nell'indefinito, nella mancanza di certezze dei suoi dipinti e che in tal modo finiva per trovare delle affinità con la purezza dello sguardo di Maestrelli, per il suo muoversi continuo sulle cose e sulla sua persona con una grazia impreveduta, incompresa, fuori dal tempo, in una infinita parcellizzazione di cui sono una debole testimonianza le piccole mattonelle dipinte, come frammenti rimasti del suo mondo poetico (cat. xyz).

Crediamo siano stati questi gli esempi a cui guardava Enzo in questo scorcio del quarto decennio, fino all'avvenimento che ne consacrerà la fama tra i fiorentini, cioè la mostra personale che gli venne allestita nel novembre del 1942 alla Galleria Il Fiore, per volere di Ottone Rosai e Pietro Santi. Nella presentazione in catalogo, quest'ultimo scrisse di un «tormentato, oscuro avvolgersi dei toni» in cui «gli oggetti rimangono avvolti nel proprio mistero di solitudine», e di «una fantasia che non si appaga di esclamazioni ma agita interiormente il colore», rivelando

16. Nello studio di Quinto Martini. Seano (PO), Casa Studio di Quinto Martini.

la «sua disperazione chiusa, senza tentare alleviamenti in diversivi o in fughe»:⁸⁴ le opere di Enzo come quelle di Marcucci e di Maestrelli, in un intreccio di piccoli dipinti, di grovigli come epifanie, di immersioni nelle cose e nei sentimenti (cat. xyz). Prima di quella personale, Faraoni aveva esposto a San Miniato nel 1939, una mostra messa insieme dall'infaticabile Dilvo Lotti in cui esponevano quasi tutti i nostri artisti empolesi, «una mostra splendida con una sala dedicata a Viani da levare il fiato»:⁸⁵ su una porta dello studio di Quinto Martini, in cui tutto è rimasto com'era, quattro puntine sostengono ancora la grande locandina che pubblicizzava questa collettiva (fig. 16), unica testimonianza dell'attività espositiva dello scultore di Seano che si trova in quelle stanze, segno di quanto fosse stata importante questa mostra, per lui, ma crediamo anche per molti di coloro che vi parteciparono.⁸⁶ Anche perché fu l'ultimo appuntamento prima della diaspora collettiva.

Come dovevamo aspettarci l'evoluzione drammatica degli avvenimenti internazionali portò in pochi mesi allo sfaldamento del gruppo dei nostri pittori empolesi. Di Renato Alessandrini sappiamo che nel 1940, oltre a essere stato premiato alla Biennale, partecipò alla Seconda Mostra della Sala d'Arte della Nazione nella quale aderì al cosiddetto gruppo dei Sette.⁸⁷ L'anno successivo dovette però lasciare all'amico Faraoni la cattedra che aveva a Fucecchio a causa della chiamata al servizio militare che lo portò prima a Trieste, poi a Pola dove rimarrà fino al settembre del 1943. La chiamata di Virgilio alle armi, il 12 febbraio 1942, giunse dopo la partenza di Gemignani, prima per il servizio militare a Pistoia, l'8 aprile 1939, poi per i Balcani dove sarebbe rimasto dal marzo 1942 al settembre dell'anno successivo.⁸⁸ Amleto Rossi sappiamo che durante la guerra si trasferì a Torino a lavorare come disegnatore alla FIAT, dove rimase dal 1941 al 1945.⁸⁹ Di Baragatti abbiamo già detto che nell'autunno del 1941 si spostò a insegnare a Sassari per tutto l'anno scolastico dopodiché crediamo abbia gravitato soprattutto su Milano dove raggiunse Fucini che lì «si occupava di arte applicata, lavorava per sé». Erano «tutti militari, sbandati, lontani da casa».⁹⁰

Mario, invece, era rimasto a Empoli. Anche lui fu richiamato alle armi, probabilmente nello stesso periodo di Virgilio, ma si finse matto per essere riformato e passò gli anni che gli rimanevano da vivere tra il lavoro di muratore nella ditta del padre e le frequenti visite mediche al manicomio militare della Fortezza da Basso; nei momenti di libera uscita, andava a trovare l'amico Enzo Faraoni che, a quel tempo, aveva lo studio in via Guelfa e che lo vide un'ultima volta nel 1943 alla stazione di Carmignano, mentre era intento ad alcuni lavori di muratura insieme al padre.⁹¹ L'anno precedente, anche Dilvo Lotti lo aveva incrociato in una stazione, questa volta quella di San Miniato, dove Mario si trovava per lo stesso motivo.⁹² Prima del 1940 c'erano stati, però, anche per lui, anni di relative soddisfazioni con la presenza a rassegne nelle quali aveva ottenuto un buon successo. Alla Seconda Mostra Circondariale allestita a Empoli nel 1935 «aveva esposto una serie di autoritratti a fresco impressionanti» che furono molto apprezzati

da Soffici e da Vagnetti, visitatori di quella esposizione.⁹³ Nel 1939 partecipò alla Terza Mostra Circondariale e, nell'autunno, alla collettiva che si tenne a San Miniato, nei locali del convento di Santa Chiara: in entrambe era presente con una serie di *Autoritratti*.⁹⁴

Per l'idea che ci siamo fatti di questi ultimi dieci anni di vita di Mario, quelli a cui appartengono la maggior parte delle opere che conosciamo di lui, crediamo che il germe della solitudine gli sia stato il più fedele dei compagni: «per non essere distratto nel suo lavoro solitario, Mario sembrava schivarci negli anni che seguirono; tutto impegnato com'era non aveva tempo da perdere». ⁹⁵ Siamo all'epilogo della storia della stanzina, di un luogo che ormai era stato abbandonato da tutti e che da parecchio non era più il «cuore segreto dei giovani più dotati e attenti di Empoli», il cuore della loro creatività, il ricettacolo dei loro sogni e delle loro illusioni. Era diventato piuttosto il rifugio notturno dove Mario si ritirava la sera, dopo la cena, e dove ritrovava gli oggetti, ora docili e silenziosi, del proprio lavoro, le mattonelle, i pezzi di intonaco, le piccole tavole, i sacchi di gesso: per lui sarà stato come non volere uscire dagli odori del giorno, dalla ruvida consistenza delle cose che lo circondavano, da una vita agra che non riesce a scivolare e non si fa mai leggera. O forse no, tutto il contrario: era il suo modo di uscirne, caricando il suo mondo diurno di significati diversi, trasfigurando tutta quella polvere in qualcosa di più impalpabile, qualcosa per lui difficilmente definibile ma di cui sentiva la presenza, tanto da costringerlo a vivere una sorta di vita parallela. Scriveva Alessandro Parronchi che il destino sembrava essersi accanito contro di lui, per la sua morte prematura, vittima inconsapevole della guerra, e per la repentina distruzione della maggior parte dei suoi dipinti, come se qualcuno cercasse di cancellarne il passaggio, pur così dimesso, sulla Terra.⁹⁶ Ma a guardar bene le poche cose rimaste, o i ricordi custoditi dagli amici, sembra che lui stesso partecipasse a questo crudele annullamento.

Che senso ha la scritta a fianco di uno dei suoi autoritratti più toccanti (cat. xyz) – una pittura liquida, quasi da acquarello, le pennellate d'azzurro preziose come lapislazzulo, le ombre calcate, e uno sguardo fuori fuoco come di chi guarda e riesce a vedere più lontano –, che senso ha quella frase spezzata, quel «non ci sono» che potremmo pensare quasi inciso con violenza, se i ricordi di chi lo ha ben conosciuto non ci parlassero di lui come dell'uomo più mite del mondo?⁹⁷

Non esserci, scomparire, annullarsi nella solitudine, per poi riuscire a trasfigurarsi nell'atto di dipingere, tra la povertà degli oggetti che lo circondavano e l'insopportabile banalità che stava fuori da quelle pareti. In questo silenzio scontroso nascono le opere più belle e il suo modo di prendere congedo da tutto ciò mi sembra possa essere come magicamente evocato in due bellissimi *Autoritratti* che forse appartengono all'ultimo periodo. La loro terribile consunzione diventa una sorta di accompagnamento di quanto dicevamo, nei teneri accordi dei gialli e dei rosa di un volto che si offre e, allo stesso tempo, si dissolve; che sta per lasciarci, ma che ci rivolge un ultimo sguardo come a chiedere la nostra comprensione.

Mario morì alla fine di luglio del 1944, mentre attraversava un campo nei pressi di Empoli, non si sa se per lo scoppio di una mina o, più probabilmente, per lo sparo di un cecchino: morì senza combattere, senza difese, un corpo rimasto per alcuni giorni in quel campo, abbandonato sotto un sole d'estate e che, quando fu trovato, fu possibile riconoscere soltanto grazie a un mazzo di chiavi.

1 È una notizia che si ricava dalla *Biografia* scritta da Domenico Rea contenuta in Marianelli 1989, p. 125, alla quale facciamo riferimento subito sotto (nota 3). La bibliografia su Nello Alessandrini è di difficile reperimento. Si può fare riferimento al piccolo catalogo della mostra che gli fu dedicata dal Comune di Empoli nel 1958 dove si trova una breve biografia e una rapida antologia di scritti a lui dedicati (*Nello Alessandrini* 1958). Partecipò alla XVII Biennale di Venezia nel 1930 con *Figurazioni apuane* (*Biennale* 1930, p. 122).

2 Lotti 1964, p. 53 che ricorda tra i frequentatori, oltre a Pietro Tognetti, «il giovanissimo e inquieto Gemignani, Masi, Simoncini, Rosselli e Marianelli [che] posavano per dei ritratti e tanti altri giovani letterati, pittori e amatori, attratti dall'audace verità di quelle ricerche, la tenevano quale punto di riferimento».

3 In Marianelli 1989, p. 125.

4 Fiorini 1983-1984.

5 Ivi, p. 41. Per il rapido ritratto di Azzo, di cui non abbiamo trovato altre informazioni, crediamo che Miranda Fiorini abbia utilizzato parole di Virgilio Carmignani dal cui racconto dichiara di dipendere per tutte le notizie non documentate. Intorno al 1910, allievo di Fanfulla Lari era stato anche il giovane Primo Conti il cui padre aveva origini empolesi; nel 1916 dipingerà un ritratto del maestro, poi distrutto nel 1922 per ridipingere, sulla stessa tela, *Macbeth e le streghe* (Genova, Galleria d'Arte Moderna). Esiste una testimonianza fotografica, del 1916 circa, in cui Primo e Fanfulla sono insieme a Gino Chierini e Achille Lega in via Della Robbia a Firenze (*Conti* 1980, p. 62).

6 Se Carmignani ritrasse la madre più volte (si vedano il ritratto e i disegni esposti alla mostra empolese del 2003 con i numeri di catalogo 12, 79, 80 e 85, nonché quello conservato alla Galleria d'Arte Moderna e della Resistenza di Empoli), di Maria Bagnoli abbiamo solamente un dipinto di Mario che la ritrae dopo morta, con l'aureola e il sostegno dei figli, probabilmente un affresco, pubblicato sia da Parronchi

1951 (che lo giudicava «idea inventiva e immagine di commossa bellezza», p. 41), sia da Fiorini 1983-1984, tav. 107, la quale ci informa che «l'opera, di proprietà della cognata, era in origine molto grande e aveva in basso, ai piedi della defunta, un angelo ad ali spiegate. Oggi la figura angelica è stata tagliata e non si sa dov'è andata a finire» (ivi, p. 56). Non siamo riusciti a rintracciare il dipinto.

7 Nella domanda di ammissione alla scuola, del 13 ottobre 1925, Ettore Maestrelli dichiara che suo figlio Mario «è occupato presso di me in qualità di muratore e decoratore» (Archivio Istituto d'Arte, Liceo artistico statale di Porta Romana e Sesto Fiorentino, Firenze. [\[busta? fascicolo? pagina?\]](#)).

8 Secondo i ricordi di Carmignani raccolti in Lotti 1964, p. 53.

9 *Ibid.*

10 Carmignani 2002, p. 58. Oltre a Maestrelli, sono stati identificati Quirino Falorni, decoratore e aiutante di Carmignani negli affreschi del soffitto della Collegiata e della Banca di Arezzo, e Angiolo Vezzosi (1909-1978) anch'egli decoratore e storico collaboratore di Virgilio in molti dei cicli da lui affrescati (*ibid.*, note 43 e 44 redatte da Silvano Salvadori).

11 *Istituto d'Arte* 1994, tav. XIX. Di essa esiste una gigantografia in uno dei corridoi della scuola.

12 Da «Il Lavoro d'Italia», 10 dicembre 1926 (citato da Cappelli 1994, pp. 75-76).

13 Si vedano ivi, p. 83 e Caputo 2019, pp. 51-52.

14 *Treno S.G.* 1963, s.n.p.

15 Parronchi 1951, p. 39.

16 1927, olio su cartone, cm 32 x 22, Ravenna, collezione Tuti Baruzzi. Pubblicato in *Cafiero Tuti* 2024, p. 21.

17 Le citazioni sono da Luigi Cavallo, *Notizie sull'opera di Soffici*, in Raimondi-Cavallo 1967, p. 78. I dipinti di Soffici a cui fare riferimento si trovano tutti in collezioni private, le due tavolette ovali (*Mele e calice di vino*, 1919 e *Pera e bicchiere di vino*, 1919), e la tela *Bottiglia bianca e mela*, 1919. Si vedano, da

ultimo, le schede di M. Moretti, in *Scoperte e massacrati* 2016, pp. 298-303, nn. 68-70.

18 Conservata alla Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti a Firenze (inv. GL 1838); si veda la scheda di R. Campana, in *Cézanne a Firenze* 2007, pp. 224-225.

19 Lotti 1964, p. 52.

20 La collaborazione di Tuti a «Il Selvaggio» di Mino Maccari ebbe inizio nel 1928 e andò avanti fino al 1931, quando iniziò quella a «L'Universale». Nel numero 7 di quest'ultima, del 10 aprile 1933, Tuti è tra i trentasette firmatari di uno scritto senza titolo in calce a un articolo di Giuseppe Pagano intitolato *La nuova stazione di Firenze* (già pubblicato su «Casa-bella») in cui si esalta il progetto di Michelucci e del Gruppo Toscano. Tra gli altri firmatari troviamo i nomi di Romano Bilenci, Primo Conti, Mario Moschi, Mario Romoli e Ottone Rosai (Buchignani 1994, p. 229).

21 Sulle incisioni di Morandi si veda Vitali 1964. Il confronto più suggestivo mi sembra sia con *Paesaggio del Poggio* che, pur essendo stato inviato a «Il Selvaggio», non fu pubblicato (*Morandi* 1990, p. 37, n. 1927 4).

22 Per queste notizie si possono ora vedere le *Note biografiche*, in *Cafiero Tuti* 2024, pp. 15-16; sul periodo giovanile, prima del trasferimento ravennate, si veda Mele 2024, pp. 19-21.

23 Carmignani 2002, p. 63. Il riferimento è al pittore pratese Arrigo Del Rigo ([cat. xyz](#)), compagno di scuola molto stimato da Virgilio e da Mario, che morì, forse suicida, nel 1932 (si veda *Arrigo Del Rigo* 1997). Su Giuseppe Lunardi si veda *Lunardi* 2006 che, sul suo magistero, contiene anche le testimonianze scritte da Marcello Fantoni, Enzo Faraoni e Marcello Guasti (*Giuseppe Lunardi nel ricordo di tre grandi artisti*, in *Lunardi* 2006, pp. 49-52).

24 Parronchi 1987, p. 7. Sul rapporto di Grazzini con Lunardi si veda anche Fagioli 1994, pp. 200-201.

25 Del Bravo 1985, p. 13. Innocenti (1906-1986) si iscrisse all'Istituto d'Arte di Porta Romana, Sezione Scultura, nel 1920. Nel 1926 divenne assistente di

Andreotti a cui successe nel 1933 alla morte improvvisa di questi. Rimase a insegnare fino al 1975. Ricordiamo che anche Carlo Del Bravo (1935-2017), prima di entrare all'Università, insegnò a Porta Romana per poco meno di dieci anni (1959-1967).

26 Fiorini 1983-1984, p. 42. Anche per questa notizia è probabile che la studiosa attingesse a informazioni che le forniva Carmignani. L'unica opera plastica che si è conservata è un rilievo in gesso con la *Resurrezione di Lazzaro* (cm 32,5 x 39,5) conservato alla Galleria d'Arte Moderna del Comune di Empoli.

27 La consuetudine e l'affetto nei confronti di Tuti si possono ricavare dalle testimonianze di Carmignani che lo descrive come «un pensatore e un intellettuale onesto» e ricorda che «quando si parlava di Turner, Tuti ci diceva: – è cosmicoooo – con una strascicata tutta sua, mi sembra di sentirlo oggi» (Carmignani 2002, pp. 63 e 136). Su Chiti, pittore di Poggibonsi, amico dei nostri empolesi e compagno di Carmignani all'Istituto d'Arte, si veda Badino 2001.

28 Parronchi 1951, p. 40.

29 Lotti 1964, p. 53.

30 Scrive Dilvo Lotti: «La lezione spadinaiana è stata una delle componenti, almeno sino al '40, della pittura dei nostri amici, travagliando persino le superfici dei loro affreschi» (ivi, p. 54).

31 Sonoricordi di Virgilio che si trovano ancora in *ibid.*

32 La qualifica gli veniva dall'attività del fratello Nello, titolare di un'officina meccanica a cui anche Ghino collaborava.

33 Si veda Vagnetti 1936, p. 243 («il Baragatti allievo di Soffici») e Fiorini 2002, p. 135.

34 Si veda *Vincenzo Gasperetti* 1944. Si tratta del raro catalogo di una mostra milanese in cui Baragatti espose insieme allo scultore Vincenzo Gasperetti. A fronte di una lista di ben 45 opere dipinte dal pittore empolesse, sono illustrate nel catalogo solamente, *Le cugiette* (cm 62 x 65), *Massaia in riposo* (cm 60 x 66; esposto alla Mostra d'Arte Toscana a Düsseldorf), *Madri toscane* (cm 92 x 100) e *Contadini sull'aia* (cm 38 x 46; bozzetto per affresco). Torneremo più avanti su alcune di queste opere.

35 Dal testo di Dino Bonardi in *Vincenzo Gasperetti* 1944, p. 8. La prudenza con la quale proviamo a leggere questi dipinti e la necessità di fare riferimento al testo introduttivo del catalogo sono dovute alla scarsa qualità delle riproduzioni delle opere che si trovano in questo, a suo modo, prezioso catalogo.

36 Maraini 1926-1927, p. 322.

37 Per il rapporto di Soffici con la tecnica dell'affresco si può vedere *Soffici* 1982.

38 Minunno 1999, p. 36. Le citazioni da Soffici sono tratte dalla presentazione alla «I Mostra del Selvaggio», che si svolse a Firenze nel febbraio 1927.

39 Si veda *Sedoni* [2005].

40 Lotti 1977.

41 Fiorini 1983-1984, p. 42 nota 5, dove si legge che Mario seguì i tre anni di Corso più l'anno di perfezionamento.

42 Ivi, p. 46.

43 Matteucci 2002, p. 33.

44 Carmignani 2002, p. 94.

45 Quella conservata è solamente la parte sinistra dell'opera originale; l'altra parte, che rappresentava la madre Giustina, andò distrutta a seguito di uno strappo mal riuscito. Come si dirà più avanti, l'affresco fu esposto alla Seconda Mostra Circondariale di Empoli nel 1935, dove si aggiudicò la medaglia d'oro (C. Gelli, in *Virgilio Carmignani* 2002, p. 123, n. 15).

46 Carmignani 2002, p. 95.

47 Si veda Matteucci 2002, pp. 33-34.

48 *Sesta Triennale* 1936, p. 146: «R. Ist. Di Firenze: grande vetrata dipinta a gran fuoco; otto scomparti allegorici alludenti al lavoro, alla semina ed al raccolto del grano». Si vedano anche Pasqui 1937, n. 97; Caputo 2019, pp. 58-59 e Ciappi 2019, pp. 110-114 che ha trovato nell'Archivio fotografico del Castello Sforzesco un'immagine che attesta l'originaria struttura della vetrata secondo l'andamento verticale che corrisponde al disegno esposto in mostra. La vetrata fu poi allestita per una finestra dell'Istituto d'Arte dove rimase fino alla fine del secolo scorso quando, in seguito al crollo della parte dell'edificio in cui si trovava, venne collocata nei depositi (scheda di P. Matteucci, in *Sineo Gemignani* 1995, p. 89, n. 15). Oggi risulta incredibilmente scomparsa.

49 Si veda Caputo 2019, pp. 59-60 e nota 11 dove si rimanda ad Archivio Istituto d'Arte, Liceo artistico statale di Porta Romana e Sesto Fiorentino, Firenze, prot. 353, 1° marzo 1937. L'affresco misurava cm 180 x 190. A questa competizione parteciparono anche Dino Calastrini (*Taglialegna*), Dilvo Lotti (*La famiglia del musicista*) e Loris Fucini (*Georgica*).

50 Su questi affreschi si rimanda a Matteucci 1995, p. 16; Branca-Caputo 1995, pp. 36-37; *Sineo Gemignani* 1995, pp. 90-95, nn. 16 a-d, 17 a-d, 18. Per uno scritto riassuntivo sulla storia dell'edificio, e per il coinvolgimento costante del Ministero dell'Educazione Nazionale e del direttore dell'Istituto d'Arte, Ferruccio Pasqui, si può consultare Caterina Proto Pisani 2001.

51 Lotti 1964, p. 56.

52 Testaferrata 1977, p. 166.

53 Ivi, p. 167.

54 Si veda *Biennale* 1936, pp. 131-132; si veda anche Badino 2001, pp. 27-28.

55 *Biennale* 1938, p. 45. Lotti 1964, p. 57: «Caffero Tuti alla Biennale veneziana del '38 presentò un vasto affresco sul tema *Le ricerche*; già a Venezia nel '36 era stato presente con un'opera su muro, e quella pittura che segnava il limite estremo della sua toscانيتà, era largamente indicatrice della scru-

polosa preparazione dei mezzi figuranti predisposti dall'artista, mezzi figuranti che erano alla base del mestiere dei nostri amici».

56 Per la prima esposizione si veda *VII Mostra* 1934, p. 33. Nel 1935 Sedoni è presente con *La tettoia* e *Case rosse* (*VIII Mostra* 1935, p. 31), Baragatti con *Spiaggia* e *Case e pagliaio* (ivi, p. 16), Tuti con due *Nature morte* e tre xilografie (ivi, p. 32). Alla mostra del 1939, Baragatti espone un *Autoritratto* (*XI Mostra* 1939, p. 42), Fucini un *Paese* (ivi, p. 45); il riferimento per le opere di Sedoni che abbiamo ricordato nel testo è a p. 90.

57 Si veda *Biennale* 1940, pp. 47-48 e 54. I nostri erano separati in due sezioni: Baragatti e Fucini facevano parte del gruppo di artisti iscritti al Sindacato Nazionale Fascista delle Belle Arti; Alessandrini, più giovane, di quello di artisti iscritti al GUF. In quella Biennale Baragatti esponeva anche *Donna con scialle* nella sezione del ritratto (ivi, p. 204). Per la partecipazione dei nostri pittori alle mostre locali e a quelle nazionali si veda l'Appendice del catalogo alle pp. [xyz].

58 L'identificazione di questa opera come di un frammento dell'affresco esposto a Venezia nel 1940 risale a quanto scrive Antonio Tribuzio nell'introduzione al piccolo catalogo che accompagnava la personale di Fucini allestita a Milano alla Galleria Italiana d'Arte nel 1944: dell'affresco premiato a Venezia «si ammira nella mostra odierna un dettaglio costituito da una vigorosa ed espressiva *Testa di donna*» (*Fucini* 1944, p. 3). Curiosamente, il dipinto era già stato esposto, crediamo nello stesso stato frammentario, alla III Mostra del Sindacato Nazionale Fascista di Milano del 1941 (*III Mostra* 1941, p. 58). Pur non essendo riusciti a rintracciare questo frammento, abbiamo rinvenuto una copia di esso fatta da Virgilio Carmignani e conservata nella collezione di Piero Vezzi a San Miniato.

59 Si veda *Vincenzo Gasperetti* 1944, p. 13, n. 82. In questo catalogo l'indicazione a cui facciamo riferimento è alla XXIII Biennale, cioè quella del 1942; ciò andrà considerato come un refuso visto che Baragatti non risulta essere stato presente a questa esposizione ma solo a quella precedente. Per quanto riguarda le dimensioni del dipinto esse potrebbero accordarsi con la richiesta contenuta nel bando del concorso veneziano del 1940 in cui si richiedono «figure alla grandezza del vero».

60 La lettera è in possesso della figlia del pittore. Purtroppo, vane sono state le ricerche compiute in occasione della mostra presso le sedi governative romane.

61 «Di quell'epoca non ho neppure uno schizzo. Coi famosi e tragici bombardamenti, insieme alla casa, persi tutto il resto». È un passaggio virgolettato che si trova citato in Lotti 1964, p. 58, senza tuttavia spe-

cificare la fonte. *Madri toscane* è pubblicato a piena pagina nello stesso saggio (ivi, p. 74) e ciò rafforza l'idea che esso possa essere sopravvissuto.

62 Oltre a quelle già ricordate, i due parteciparono anche alla III Mostra del Sindacato Nazionale Fascista di Milano nel 1941: Baragatti esponeva una *Natura morta (III Mostra 1941*, p. 58) e un *Cartone per affresco* (ivi, p. 94); Fucini due disegni (ivi, p. 57) e, come abbiamo detto, il frammento con *Testa di donna* (ivi, p. 58). Si veda l'Appendice alle pp. [xyz].

63 La notizia del soggiorno a Sassari si trova ancora in Lotti 1964, p. 58. Il trasferimento a Milano avvenne per Fucini nel 1945, per Baragatti il 15 aprile del 1946. Per il seguito della vicenda si veda il saggio di Belinda Bitossi in questo volume.

64 Per i rapporti con Vagnetti si veda quanto scrive Matteucci 2002, pp. 36-37.

65 La famiglia Figlinesi, proveniente da Montaione e residente a Empoli dal 1815 circa, si estinse con il conte Giuseppe (1865-1932). Costui era medico a Palaia dove sposò Delfina Macchi (1864-1943). La coppia si trasferì a Empoli in una casa di via xx Settembre, di fronte all'abitazione allora occupata della famiglia Carmignani. Giuseppe Figlinesi si prese cura del giovane Virgilio quando questi espresse il desiderio di frequentare l'Istituto d'Arte di Porta Romana: alle ristrettezze di suo padre, che non poteva certo permettersi di mantenere un figlio agli studi, sopperò la filantropia del conte che aiutò economicamente Virgilio per il periodo di frequentazione della scuola. Questi ebbe modo di ricambiare tale generosità offrendosi di affrescare la Cappella dei Figlinesi nel cimitero della Misericordia. Giuseppe e Delfina morirono senza figli rispettivamente nel 1932 e nel 1943. La casa empolesse passò ai nipoti Macchi (figli di Raffaello, fratello di Delfina), cioè a Michele e a Clorinda, quindi ai figli di quest'ultima, Luciano e Paola Bruschi. Clorinda era amica fraterna di Maria Carmignani, sorella di Virgilio. Sulla famiglia Figlinesi si veda Salvestrini [2015]; sono potuto risalire a questo testo e a queste notizie grazie alla cortesia e all'amicizia di Liliana e Luciano Bruschi.

66 Di *Incidente sul lavoro* si conserva solo la parte sinistra dell'intera composizione che fu danneggiata durante la guerra. La tela originale aveva un andamento orizzontale che deduciamo dalla sopravvivenza di un bozzetto preparatorio (acquerello, cm

39 x 43); della parte compromessa sopravvivono due teste, una di uomo e una di bambino. Queste, come anche il bozzetto, furono esposte alla mostra di Empoli del 2002 e appartengono tutte a una collezione privata della città. Virgilio non riuscì a completare il dipinto in tempo per partecipare al prestigioso concorso che, in quell'anno, fu vinto da Mario Mafai. Gli affreschi della chiesa romana erano stati affidati a Bruno Saetti, Ferruccio Ferrazzi e Gianni Vagnetti. Il programma era stato predisposto dal responsabile vaticano per l'arte sacra, monsignor Giovanni Costantini. Per tutte queste opere si rimanda al saggio di Matteucci 2002, p. 38 e alle schede relative di Elena Nesti (in *Virgilio Carmignani* 2002, pp. 126-127, nn. 22-25) e di chi scrive (ivi, pp. 127-128, n. 27).

67 Il riferimento al pittore spagnolo si trova indicato da Paola Matteucci (2002, p. 38), la quale scrive anche di «numerosi studi [che] documentano la faticosa ricerca di una composizione».

68 Bucci 1980, p. 12: «La materia e la tavolozza sembrano ispirarsi al nostro Seicento, con effetti di luce caravaggeschi, ma con trasparenze alla [...] Velasquez».

69 Per molti dei ricordi di Enzo Faraoni faremo ricorso a Pagnini 2010. I genitori di Enzo avevano entrambi origine nei dintorni di Empoli, il padre Ferdinando era nato nelle campagne di San Miniato; la madre si chiamava Teresa Taddei.

70 Per gli inizi a Porta Romana quando era un bambino di dieci anni ivi, pp. 12-15.

71 Fu l'ultima mostra allestita a Viareggio con Viani ancora in vita; sarebbe morto a Ostia il 2 novembre di quell'anno. Maria Pagnini anticipa questa gita viareggina al 1934, quando Viani espose al Kursaal per la prima volta (ivi, p. 214, nota 30). Tuttavia, Nicola Coccia, che dice di aver intervistato Faraoni una ventina di volte, dal 1998 al 2017, riporta le parole esatte dell'artista, il quale ricordava la data del 1936 e la circostanza che si trattava dell'ultima mostra del pittore viareggino (Coccia 2021, p. 91).

72 *Ibid.*

73 Pagnini 2010, p. 47.

74 Ivi, p. 67.

75 Così Dilvo Lotti nell'introduzione a *Treno S.G.* 1963, s.n.p.

76 In Coccia 2021, p. 93.

77 Si veda Parronchi 1974, pp. 20-21.

78 Ivi, p. 21.

79 Giampieri 1974, p. 32.

80 Nel carteggio con Marcucci più di una volta Parronchi fa riferimento a Maestrelli. Nella lettera del 7 gennaio 1951 scrive: «l'esposizione del Magri e del Maestrelli è già inaugurata, e riscuote molti consensi; tra gli altri quello, inaspettato, di Longhi» (Marcucci-Parronchi 2008, II, p. 293).

81 Faraoni 2010, p. 21.

82 Parronchi 1974, p. 25

83 Parronchi 1990, p. 124.

84 Santi 1942, s.n.p.

85 Lotti 1964, p. 56.

86 Si veda Giampieri 1974, p. 33.

87 Si veda Lotti 1964, p. 57.

88 Si veda Matteucci 1995, p. 17.

89 Tutta da ricostruire la vicenda biografica di Amleto per cui si rimanda a Testaferrata 1977.

90 Sulla diaspora dei nostri artisti all'inizio del quinto decennio del secolo, si veda Lotti 1964, p. 58, da dove sono state prese le ultime due citazioni.

91 Si veda Fiorini 1983-1984, pp. 50-52 (testimonianza di Enzo Faraoni). Sugli studi in cui Faraoni lavorava nei primi anni quaranta si veda Branca 2011, p. 11: «Intanto, il giovane pittore lavorava a Firenze, passando per numerosi studi nel volgere di pochi anni, da quello di via Panicale, a quello di via Guelfa, poi, dopo l'interruzione della guerra, in una serra in via della Robbia procuratagli da Piero Santi».

92 Lotti 1964, p. 58.

93 Ivi, p. 54. Una recensione alla mostra empolesse si legge in Del Massa 1935. Per l'apprezzamento di Maestrelli da parte di Vagnetti, che lo cita fra i giovani pittori emergenti in Toscana, si veda Vagnetti 1936, p. 243.

94 Sulla mostra empolesse si veda la recensione in Del Massa, *La Terza* 1939; su quella sanminiatese, Del Massa, *Sosta* 1939 e Lotti 1964, pp. 56-57 e 69-70, nota 7.

95 Ivi, p. 56.

96 Parronchi 1951, p. 41.

97 Si veda Fiorini 1983-1984, p. 46 e Carmignani 2002, pp. 61-63.

BIBLIOGRAFIA

- 1913**
Benedetto Croce, *Breviario di Estetica. Quattro lezioni*, Bari 1913; ed. con il titolo *Breviario di Estetica. Aesthetica in nuce*, Milano 1990.
- 1919**
Ardengo Soffici, *Scoperte e massacri. Scritti sull'arte*, Firenze 1919; ed. con il titolo *Scoperte e massacri: invito alla lettura di Carlo L. Ragghianti*, Firenze 1976.
- 1922**
James Joyce, *Ulysses*, London 1922; trad. it. e note di Mario Biondi, Milano 2020.
- 1926-1927**
Antonio Maraini, *Ardengo Soffici pittore*, «Dedalo», VII, 1926-1927, 2, pp. 320-332.
- 1928**
Tommaso Fracassini, *La mostra circondariale d'Arte della Città di Empoli*, «Illustrazione toscana», 10, 1928, pp. 24-26.
- 1930**
XVII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, catalogo della mostra (Venezia, Giardini della Biennale, 1930), Venezia 1930.
- 1931**
Piero Bargellini, *Minestra col cavolo nero*, «Il Frontespizio», 1931, 3, pp. 11-12.
- 1934**
VII Mostra d'Arte Toscana, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo delle Esposizioni al Parterre di San Gallo, 1934), Firenze 1934.
Piero Bargellini, *La scimmia della natura*, «Il Frontespizio», 1934, 6, pp. 20-22.
- 1935**
VIII Mostra d'Arte Toscana, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo delle Esposizioni al Parterre di San Gallo, 1935), Firenze 1935.
Aniceto Del Massa, *La Mostra Mandamentale d'arte di Empoli*, «La Nazione», 10 maggio 1935, p. 5.
- 1936**
XX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, catalogo della mostra (Venezia, Giardini della Biennale, 1936), Venezia 1936.
Guida della Sesta Triennale, Milano 1936.
Gianni Vagnetti, *Giovanissima pittura toscana*, «Rassegna della istruzione artistica», XIV, 7-8, 1936, pp. 237-243.
- 1937**
Ferruccio Pasqui, *Scuole d'arte in Italia*, Milano 1937.
- 1938**
XXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, catalogo della mostra (Venezia, Giardini della Biennale, 1938), Venezia 1938.
- 1939**
XI Mostra interprovinciale d'Arte Toscana, catalogo della mostra (Firenze, Locali della Mostra Mercato dell'Artigianato, 1939), Firenze 1939.
Aniceto Del Massa, *Sosta a San Miniato*, «La Nazione», 1-2 ottobre 1939, p. 3.
Aniceto Del Massa, *La Terza Mostra d'arte empolese*, «La Nazione», 5 luglio 1939, p. 6.
- 1940**
XXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, catalogo della mostra (Venezia, Giardini della Biennale, 1940), Venezia 1940.
Vasco Pratolini, *Le arti figurative ai Littoriali dell'anno XVIII*, «Le Arti», XVIII, 1940, 5-6, pp. 373-375.
- 1941**
III Mostra del Sindacato Nazionale Fascista Belle Arti, catalogo della mostra (Milano, Palazzo dell'Arte, 1941), Milano 1941.
- 1942**
Prima mostra degli artisti italiani in armi, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1942), Roma 1942.
Piero Santi, presentazione, in *Enzo Faraoni*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria Il Fiore, 1942), Firenze 1942, s.n.p.
- 1944**
Loris Fucini, catalogo della mostra (Milano, Galleria Italiana d'Arte, 1944), a cura di Antonio Tribuzio, Milano 1944.
Vincenzo Gasperetti scultore. Ghino Baragatti pittore, catalogo della mostra (Milano, Galleria Italiana d'Arte, 1944), a cura di Dino Bonardi, Milano 1944.
- 1946**
Giovannino Guareschi, *Prefazione*, in Alessandro Berretti, *Attenti al filo!*, Genova 1946, pp. 3-5. **[non citato nei testi]**
- 1949**
Giovannino Guareschi, *Diario Clandestino 1943-1945*, Milano 1949; ed. Milano 2000.
- 1951**
Alessandro Parronchi, *Mario Maestrelli*, «Letteratura e arte contemporanea», 9, 1951, pp. 39-41; ed. in
- Id., *Pregiudizi e libertà dell'arte moderna*, Firenze 1964, pp. 250-255.
- 1952**
Carlo Talamaci, *I contenuti della classe operaia*, «Realismo», I, 1952, p. 4.
- 1954**
Lando Landini, *Pittori pistoiesi oltre la provincia*, «Realismo», II, 1954, p. 7.
- 1955**
Saverio Ciattini, *In un album di appunti la storia di Virgilio Carmignani*, «La Nazione», 16 luglio 1955, p. 6.
- 1958**
Giovannino Guareschi, *Ricordi di uno che, forse, c'è stato*, «Epoca», 397, 1958, p. 26.
Mostra retrospettiva del pittore Nello Alessandrini, catalogo della mostra (Empoli, Biblioteca Comunale, 1958), Empoli 1958.
- 1959**
Renata Usiglio, *Tredici pittori della Colonna di Milano*, catalogo della mostra (Firenze, Accademia delle Arti del Disegno, 1959), Firenze 1959.
- 1963**
1935 Empoli-Firenze Treno S.G. 4917, catalogo della mostra (Empoli, Circolo Amatori Arti Figurative, 1963), Empoli 1963.
Carlo Pacher, *Loris Fucini*, Trento 1963.
- 1964**
Dilvo Lotti, *Figure e motivi nell'ambiente artistico empolese 1923-1963*, «Empoli», V, 1964, 1, pp. 49-75.
Alessandro Parronchi, *Pregiudizi e libertà dell'arte moderna*, Firenze 1964.
Lamberto Vitali, *L'opera grafica di Giorgio Morandi*, Torino 1964.
- 1965**
Arte e Resistenza in Europa, catalogo della mostra, (Bologna, Museo Civico, 1965; Torino, Galleria d'Arte Moderna, 1965), presentazione di Cesare Gnudi, introduzione di Mario De Micheli, Bologna 1965.
Mario De Micheli, *Gli artisti e la Resistenza*, in *Arte e Resistenza* 1965, pp. 4-12.
- 1967**
Giuseppe Raimondi, Luigi Cavallo, *Ardengo Soffici*, Firenze 1967.

1971

Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, presentazione di Eugenio Montale, Milano 1971; 3a ed. Milano 1981.

1973

Nicoletta Misler, *La via italiana al realismo. La politica culturale artistica del P.C.I. dal 1944 al 1956*, Milano 1973.

1974

100 opere di Enzo Faraoni, catalogo della mostra (Prato, Galleria d'Arte Moderna Fratelli Falsetti, 1974), Prato 1974.

Giacomo Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento*, Milano 1974.

Dante Giampieri, *Alcune note bio-bibliografiche, in 100 opere* 1974, pp. 29-40.

Alessandro Parronchi, *La stagione inquieta di Enzo Faraoni*, in *100 opere* 1974, pp. 17-28.

Sineo 74. *Mostra retrospettiva di Sineo Gemignani*, catalogo della mostra (Empoli, Palazzo delle Esposizioni, 1974), Firenze 1974.

Testimonianze su Bruno Bècchi, Firenze 1974.

1976

Giuliano Briganti, *Tra i pini del Cinquale pochi amici a vedere i suoi quadri*, «La Repubblica», 27-28 giugno 1976, p. 10.

Sandro Briosi, *Il problema della letteratura in «Solaria»*, Milano 1976.

1977

Paolo Cesarini, *Introduzione*, in *Maccari* 1977, pp. V-XII.

Empoli negli ultimi cento anni. Notizie. Figure. Personaggi, a cura di Agostino Morelli, Empoli 1977.

Miranda Fiorini, *Mario Maestrelli pittore (Empoli 1910-1944)*, Empoli 1977.

Dilvo Lotti, *Piero Sedoni, in Empoli negli ultimi cento anni* 1977, p. 189.

Mino Maccari, catalogo della mostra (Siena, Museo Civico, 1977), a cura di Giuliano Briganti e Bernardina Sani, Firenze 1977.

Mostra omaggio-ricordo a: Alessandrini, Gemignani, Maestrelli, Rossi, Tuti, Vincelle, catalogo della mostra (Empoli, Circolo Amatori Arti Figurative, 1977), Empoli 1977.

Luigi Testaferrata, *La vita patita di Amleto Rossi, in Empoli negli ultimi cento anni* 1977, pp. 166-167.

1979

Carmelo Cappuccio, **[titolo del contributo?]**, in *La Resistenza nei «Lager» vissuta vista dai pittori*, Roma 1979, **[pp. ???]**.

1980

Mario Bucci, *Virgilio Carmignani. L'opera e l'uomo*, in *Virgilio Carmignani* 1980, pp. 7-17.

Primo Conti 1911-1980, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 1980-1981), a cura di Maurizio Calvesi e Giovanna Dalla Chiesa, Firenze 1980.

Virgilio Carmignani, catalogo della mostra (Empoli, Palazzo Ghibellino, 1980), Empoli 1980.

1981

Gino Terreni: *1945-1980*, catalogo della mostra (Firenze, Centro Culturale Chiostro di San Marco, 1981), Firenze 1981.

1982

Ardengo Soffici. Lavori per affresco, catalogo della mostra (Radda in Chianti, Castello di Volpaia, 1982), Radda in Chianti 1982.

1983-1984

Miranda Fiorini, *Mario Maestrelli pittore 1910-1944*, «Buletino Storico Empolese», XXVII-XXVIII, 1983-1984, 1-4, pp. 39-88.

1985

Carlo Del Bravo, *A Bruno*, in *Bruno Innocenti. Disegni e sculture*, catalogo della mostra (Firenze, Accademia delle Arti del Disegno, 1985), introduzione di Carlo Del Bravo, schede di Luana Cappugi, Firenze 1985, pp. 11-16.

1986

Giovanna Uzzani, *Artisti e letterati fra il "Novecento toscano" e "Solaria"*, «Bollettino d'Arte», s. VI, LXXI, 39-40, 1986, pp. 65-102.

1987

Alessandro Parronchi, *Testimonianza di Renzo Grazzini*, in *Renzo Grazzini*, catalogo della mostra (Firenze, Accademia delle Arti del Disegno, 1987), a cura di Alessandro Parronchi, Firenze 1987, pp. 7-13.

Omaggio a Cafiero Tuti, catalogo della mostra (Empoli, Palazzo Comunale, 1987), Firenze 1987.

[non citato nei testi. Era inserito come «Tuti 1987»]

Ottone Rosai, *Nient'altro che un artista. Lettere e scritti inediti*, a cura di Vittoria Corti, Piombino 1987.

1989

Umberto Marianelli, *Noi vinti. E altri racconti, ricordi e riflessioni nel tempo della guerra, poesie, dipinti, acquarelli, disegni e incisioni dell'autore*, Firenze 1989.

1990

Morandi. L'opera grafica. Rispondenze e variazioni, catalogo della mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 1990-1991; Bologna, Palazzo Pepoli Campogrande, 1991), a cura di Michele Cordaro, Milano 1990.

Alessandro Parronchi, *Marcucci 1944-1945*, «Artista. Critica dell'arte in Toscana», II, 1990, pp. 120-127.

1991

Mauro Pratesi, Giovanna Uzzani, *La Toscana*, Venezia 1991.

1992

Come un paese in una pupilla. Paesaggio e figura nell'arte a Firenze tra le due guerre, catalogo della mostra (San Miniato, Conservatorio di Santa Chiara, 1992), a cura di Marco Fagioli, San Miniato 1992.

1994

Paolo Buchignani, *Un fascismo impossibile. L'eresia di Berto Ricci nella cultura del Ventennio*, Bologna 1994.

Vittorio Cappelli, *Da Santa Croce a Porta Romana. Le molte ambizioni di un istituto modello (1919-1939)*, in *Istituto d'Arte* 1994, pp. 74-103.

Enzo Faraoni. *Una storia importante*, catalogo della mostra (Montevarchi, Delta Hotel, 1994-1995), a cura di Giovanni Faccenda, Montevarchi 1994.

Marco Fagioli, *Realismo e astrazione. Istituto d'Arte e la pittura a Firenze, 1945-1965*, in *Istituto d'Arte* 1994, pp. 197-231.

Piero Gambassi, *Pietra di luce*, Pisa 1994.

Rosai e Maccari al tempo del Selvaggio fiorentino (con lettere di Maccari e un discorso di Rosai), a cura di Vittoria Corti, Firenze 1994.

[non mi risulta citato nei testi]

Storia dell'Istituto d'Arte di Firenze (1869-1989), a cura di Vittorio Cappelli e Simonetta Soldani, Firenze 1994.

1995

Mirella Branca, Annarita Caputo, *Pittura murale: nota per Gemignani*, in *Gemignani* 1995, pp. 35-50.

Alessandro Del Puppo, *Le tentazioni della città, 1947-1950*, in *Sineo Gemignani* 1995, pp. 27-34.

Paola Matteucci, *Sineo Gemignani. Dell'immaginazione e della forza morale*, in *Sineo Gemignani* 1995, pp. 13-26.

Sineo Gemignani, catalogo della mostra (Empoli, Convento degli Agostiniani, 1995), Firenze-Siena 1995.

1996

Alessandro Natta, *L'altra Resistenza. I militari italiani internati in Germania*, Torino 1996.

Renato Alessandrini. *Dipinti: 1936-1991*, catalogo della mostra (Firenze, Sala delle Esposizioni di Piazza San Marco, 1996), a cura di Maria Alessandrini e Renzo Gherardini, Firenze 1996.

1997

Arrigo Del Rigo e gli artisti pratesi fra le due guerre, catalogo della mostra (Prato, Palazzo Pretorio, Palazzo Benini, 1997), a cura di Maria Pia Mannini e Marco Fagioli, Firenze 1997.

Artisti per la libertà. Disegni della Resistenza 1941-1945, catalogo della mostra (Sarzana, Cittadella Fortezza Firmafede, 1997), a cura di Mario De Micheli e Franco Ragazzi, La Spezia 1997.

Mirella Branca, *Un pittore e una città. Renzo Grazzini: 1945-59. Successi e delusioni di un "giovane" artista nella Firenze novecentesca*, «Caffè Michelangelo», II, 1997, 3, pp. 4-23.

Mario De Micheli, *Gli artisti e la Resistenza*, in *Artisti per la libertà* 1997, pp. 9-14.

Marco Fagioli, *Renzo Grazzini pittore, tra cronaca interiore e storia civile*, in *Grazzini* 1997, pp. 11-59.

Renzo Grazzini. *Pittore tra cronaca interiore e storia civile. Con il carteggio Pratolini-Grazzini*, catalogo della mostra (San Miniato, Palazzo Grifoni, 1997), a cura di Marco Fagioli e Giorgio Giolli, San Miniato 1997.

1998

Piero Gambassi, *Vite di artisti*, Firenze 1998.
Renato Alessandrini, *Incisioni 1950-1990*, catalogo della mostra (Santa Croce sull'Arno, Centro Attività Espressive Villa Pacchiani, 1998), a cura di Dino Carlesi, Santa Croce sull'Arno 1998.
Renato Alessandrini, *L'essenza della visione 1936-1990*, catalogo della mostra (Santa Croce sull'Arno, Centro Attività Espressive Villa Pacchiani, 1998), a cura di Nicola Miceli, Santa Croce sull'Arno 1998.
Alessandra Scappini, *Dante Vincelle: un primitivo per vocazione spontanea*, «Bollettino della Accademia degli Euteleti», LXXII, 65, 1998, pp. 215-231.

1999

Gino Terreni, *Xilografie*, catalogo della mostra (Firenze, Accademia delle Arti del Disegno, 1999), a cura di Gabriella Gentilini, Firenze 1999.
Lucia Minunno, *Un contributo sul ruolo di Soffici nella formazione della cultura artistica di area pratese*, in *Omaggio a Soffici. Nel 35° anniversario della scomparsa*, a cura di Mario Richter e Jean-François Rodriguez, Prato 1999, [pp. ???].

2001

Grazia Badino, *Otello Chiti, maestro toscano del Novecento*, in *Otello Chiti* 2001, pp. 15-46.
Rosanna Caterina Proto Pisani, *Per una storia della Casa della G.I.L.*, in *Arti applicate a Firenze: 1930-1960. Il restauro degli affreschi della G.I.L. per il Museo delle Pagliere*, catalogo della mostra (Firenze, Museo delle Pagliere, Palazzo Pitti, 2001), a cura di Mirella Branca, Annarita Caputo e Carlo Sisi, Firenze 2001, pp. 73-90.
Otello Chiti, *Un maestro toscano del Novecento*, catalogo della mostra (Poggibonsi, Palazzo Comunale, 2001-2002), a cura di Grazia Badino, Firenze 2001.

2002

Alla ricerca della primavera. Firenze e Provincia: dopoguerra e ricostruzione, catalogo della mostra (Firenze, Istituto degli Innocenti, 2002), a cura di Osanna Fantozzi Micali, Firenze 2002.
Anna Buccinotti, *"Il Frontespizio" illustrato, le presenze artistiche tra il 1931 e il '36*, in *Naturalezza* 2002, pp. 203-209.
Marco Campigli, *La stanzina nell'orto. Racconto breve su Mario Maestrelli*, «Artista. Critica dell'arte in Toscana», 2002, pp. 192-199.
Virgilio Carmignani, *Fra(m)menti in punta di lapis*, a cura di Silvano Salvadori, Firenze 2002.
Miranda Fiorini, *"Fai come dice la natura..."*, in Carmignani 2002, pp. 129-145.
Marco Moretti, *Naturalezza come stile: osservazioni sulla pluralità di una tendenza*, in *Naturalezza* 2002, pp. 13-28.
Naturalezza come stile. L'idea dell'arte nelle pagine de Il Frontespizio. 1937-1939, catalogo della mostra (Monsummano Terme, Museo di Arte Contemporanea e del Novecento, 2002-2003), a cura di Marco Moretti, Pisa 2002.
Alessandro Parronchi, *Carmignani, un segreto espressionista*, in *Virgilio Carmignani* 2002, p. 65.

Giovanna Uzzani, *Empoli e dintorni: alcune vicende di Toscana*, in *Virgilio Carmignani* 2002, pp. 9-21.
Virgilio Carmignani, catalogo della mostra (Empoli, Convento degli Agostiniani, 2002-2003), a cura di Cristina Gelli, con la collaborazione di Marco Campigli, Firenze 2002.

2003

Fiamma Vigo e "Numero". Una vita per l'arte, catalogo della mostra (Firenze, Archivio di Stato, 2003), a cura di Rosalia Manno Tolu e Maria Grazia Messina, Firenze 2003.
Maria Grazia Messina, *Fiamma Vigo, l'estetica del numero e gli anni di Parigi*, in *Fiamma Vigo* 2003, pp. 11-23.
Alessia Lenzi, *Numero e le gallerie fiorentine: gli anni Cinquanta*, in *Fiamma Vigo* 2003, pp. 39-55.

2004

Dilvo Lotti, *Memoria di porta Romana*, Pisa 2004. [verificare se citato nei testi]
Luigi Boni, *Ripercorrendo le tracce di un artista*, a cura di Andrea Domenichini e Gemma Masetti, Empoli 2004.

2005

Gino Terreni: una vita per l'arte, catalogo della mostra (Empoli, Circolo delle Arti Figurative, Palazzo Ghibellino, 2005), a cura di a cura di Umberto Baldini, Firenze 2005.
Paolo Pezzino, *I fatti di Empoli del 1° marzo 1921 e la fondazione dell'identità antifascista*, in *La tradizione antifascista ad Empoli 1919-1948*, atti del convegno (Empoli, 23 aprile 2004), a cura di Paolo Pezzino, Pisa 2005, pp. 43-61.
Piero Ubaldo Sedoni 1908-1985, s.l. s.d. [2005].

2006

Gian Paolo De Paoli, *Diario della mia prigionia in Germania*, a cura di Ercole Ongaro e Gianluca Riccadonna, Lodi 2006 («Quaderni dell'Istituto lodigiano per la storia della resistenza e dell'età contemporanea», 17).
Giuseppe Lunardi, *Pittore e architetto*, catalogo della mostra (Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 2006), a cura di Stefano De Rosa, Firenze 2006.

2007

Cezanne a Firenze. Due collezionisti e la mostra dell'Impressionismo del 1910, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 2007), a cura di Francesca Bardazzi, Milano 2007.
Dilvo Lotti, *Un maestro della pittura*, a cura di Luca Macchi, Pisa 2007.
[prima era sotto Macchi 2007. Non mi pare citato nei testi]
Erika Lorenzon, *Gli Internati Militari italiani e la memoria di una "storia producente"*, in *La memoria che resiste*, a cura di David Celetti ed Elisabetta Novello, Padova 2007, pp. 145-184 («Memoria/memorie», 1).
Bruno Moriconi, *Per un amore più grande. La prima biografia di padre Luigi dell'Immacolata*, Roma 2007.

2008

Giovanna Maria Carli, *Presentazione*, in *Omaggio a Gino Terreni* 2008, pp. 6-10.
Mario Marcucci, Alessandro Parronchi, *"Nell'arte la suprema necessità..." Carteggio 1945-1990*, a cura di Antonella Serafini, 2 voll., Lucca 2008.
Omaggio a Gino Terreni. Per non dimenticare, a cura di Giovanna Maria Carli, Firenze 2008.
[prima era solo Terreni 2008, verificare nei testi]
Leonardo Giovanni Terreni, *"Lo stupore" dall'Eccidio alla Riconciliazione*, Pieve a Nievole 2008. [verificare se citato nei testi. era indicato come Terreni 2008]

2009

Mario Avagliano, Marco Palmieri, *Gli internati militari italiani. Diari e lettere dai lager nazisti 1943-1945*, Torino 2009.
Mario Avagliano, Marco Palmieri, *Voci dal lager. Prigionia, lavoro coatto e Resistenza nelle lettere a casa degli Internati Militari Italiani (Settembre 1943-Aprile 1945)*, «Critica Sociologica», LXIII, 170, 2009, pp. 49-56.
Sineo Gemignani della forza morale e del lavoro. Opere donate al Comune di Empoli dalla Sezione soci Coop Empoli, catalogo della mostra (Empoli, Casa del Pontormo, 2009), a cura di Paola Matteucci e Antonio Natali, Firenze 2009.

2010

Enzo Faraoni, *Un incontro*, in *Marcucci* 2010, pp. 21-22.
Mario Marcucci e Viareggio. 1910-1992. Ambienti e riflessi sentimentali, catalogo della mostra (Viareggio, Musei Civici di Villa Paolina Buonaparte, 2010-2011), a cura di Alessandra Belluomini Pucci, Carrara 2010.
Maria Pagnini, *La pace della sera. Biografia di Enzo Faraoni, pittore*, Firenze 2010.
Cristina Palma, *Le riviste dei GUF e l'arte contemporanea. 1926-1945. Un'antologia ragionata*, Cinisello Balsamo 2010.
Marla Stone, «Potere e spiritualità». La Prima mostra degli artisti italiani in armi del 1942, «Memoria e Ricerca», 33, 2010, pp. 63-79.

2011

Mirella Branca, *Natura e verità nella pittura di Enzo Faraoni*, in *Natura e verità* 2011, pp. 9-24.
Enzo Faraoni. Il carico del segno, catalogo della mostra (Firenze, Accademia delle Arti del Disegno, 2011), a cura di Andrea Granchi e Domenico Viggiano, Firenze 2011.
Gabriel Francesco Gabrielli di Quercita, *I lunghi giorni della pena. Il diario di prigionia di Luigi Giuntini (settembre 1943-aprile 1945)*, PhD dissertation, Pisa, Università degli Studi di Pisa, 2011.
Andrea Granchi, *Il segno di una vita. Conversazioni con Enzo Faraoni*, in *Faraoni* 2011, pp. 5-16.
Natura e verità nella pittura di Enzo Faraoni, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria d'Arte Moderna, 2011), a cura di Mirella Branca, Firenze 2011.

2013

Walfredo Siemoni, *Santo Stefano a Empoli. La chiesa e il convento degli Agostiniani*, Firenze 2013.

2014

Angela Maria D'Amelio, Paolo Orsini. *Dipingere per sopravvivere. Immagini dai campi di prigionia (1943-1945)*, Roma 2014.

Gino Terreni: *la sacralità della vita*, catalogo della mostra (Firenze, Accademia delle Arti del Disegno, 2014), a cura di Leonardo Giovanni Terreni, Empoli 2014.

Luciano Zani, *Quei fantasmi*, in D'Amelio 2014, pp. 13-29.

2014-2015

Valeria Venuti, *Bologna tra fascismo e arte. I Littorali della cultura e dell'arte e il caso di "Architrave"*, tesi di laurea magistrale, Pisa, Università degli Studi di Pisa, a.a. 2014-2015.

2015

Enzo Faraoni pittore e incisore. *Antologia della critica*, a cura di Maria Coli, Firenze 2015.

Rino Salvestrini, *La famiglia Figlinesi*, Montaione s.d. [2015].

2016

Scoperte e massacri. Ardengo Soffici e le avanguardie a Firenze, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 2016-2017), a cura di Vincenzo Farinella e Nadia Marchioni, Firenze 2016.

2017

Artisti italiani in armi, la collezione ritrovata, catalogo della mostra (Roma, Stadio di Domiziano, 2017), Roma 2017.

Gino Terreni a Scandicci: *con la sgorbia, col pennello, col fucile*, catalogo della mostra (Scandicci, Castello dell'Acciaiuolo, 2017), a cura di Leonardo Giovanni Terreni, Firenze 2017.

L'internamento dei militari italiani nei Lager del Terzo Reich 1943-1945, atti del convegno (Sutri, 28 gennaio 2017), a cura di Aldo d'Ormea e Mario Carini, Roma 2017.

2018

Germano Celant, Marco Bagnoli, Milano 2018.

Paola Cintoli, *L'arte italiana nei lager nazisti: memoria, resistenza, sopravvivenza. Pittori militari italiani internati in Germania 1943-1945*, Roma 2018.

Chiara Perin, "La vera mostra del fascismo". *Arte contro la barbarie a Roma nel 1944*, in *Esposizioni*, atti del convegno (Parma, 27-28 gennaio 2017), a cura di Francesca Castellani et. al., numero monografico di «Ricerche di s/confine. Oggetti e pratiche artistico/culturali», 4, 2018, pp. 262-279.

Sileno Salvagnini, *Il Realismo artistico in Italia fra anni Quaranta e Cinquanta*, in *Nascita di una Nazione. Tra Guttuso, Fontana e Schifano*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 2018), a cura di Luca Massimo Barbero, Venezia 2018, pp. 28-47.

2019

Mirella Branca, *Racconto e storia nella pittura di Sineo Gemignani*, in *Sineo Gemignani* 2019, pp. 77-101.

Annarita Caputo, *La formazione artistica e umana di Sineo Gemignani*, in *Sineo Gemignani* 2019, pp. 51-75.

Silvia Ciappi, *Vetro e vetrate, tra Empoli e Firenze*, in *Sineo Gemignani* 2019, pp. 103-118.

Matteo Mazzoni, *Empoli fascista: dalla conquista al governo della città*, in *Empoli. Nove secoli di Storia*, a cura di Giuliano Pinto, Gaetano Greco e Simonetta Soldani, 2 voll., Roma 2019, II, pp. 537-554.

Gabriella Nocentini, *Dianora Marandino artigiana del tessuto*, Livorno 2019.

Sineo Gemignani. Pittore realista di impegno civile, 1917-1973, a cura di Mirella Branca, Firenze 2019.

2020

Mario Avagliano, Marco Palmieri, *I militari italiani nei lager nazisti. Una resistenza senz'armi (1943-1945)*, Bologna 2020.

Michela Giuntoli, *La stagione del Carmelo. L'arte per l'Ordine Carmelitano nel secondo Novecento in Lucchesia*, «LUK. Studi e attività della Fondazione Ragghianti», n.s., 26, 2020, pp. 104-116.

Michela Giuntoli, *Virgilio Carmignani. I disegni per il*

Santuario della Madonna del Carmine a Capannori presso Lucca, «Grafica d'arte», XXXI, 123, 2020, pp. 33-37.

Valerio Paolo Mosco, *Giuseppe Terragni: la guerra, la fine*, a cura di Attilio Terragni, Firenze 2020.

Chiara Perin, *Guttuso e il Realismo in Italia. 1944-1954*, Cinisello Balsamo 2020.

2021

Nicola Coccia, *Strage al Masso delle Fate. Ottone Rosai, Bogardo Buricchi ed Enzo Faraoni dal 1933 alla Liberazione di Firenze*, Pisa 2021.

Benjamin Labatut, *Quando abbiamo smesso di capire il mondo*, Milano 2021.

2022

Enzo Faraoni 1920-2017. *Dipinti dalla casa-studio dell'Impruneta*, catalogo della mostra (Firenze, Accademia delle Arti del Disegno, 2022), a cura di Mirella Branca, Signa 2022.

Pietro Tognetti. *Passione astratta: il segno nel colore*, catalogo della mostra (Empoli, Chiesa di Santo Stefano degli Agostiniani, 2022), a cura di Sandra Ristori e Niccolò Raugeri, Empoli 2022.

Sandra Ristori, Silvano Salvadori, *Pietro Tognetti: una ricerca cromatica dal reale all'astratto*, in *Tognetti* 2022, pp. 19-36.

2023

Carlo Levi a Firenze. *Un anno di vita sotterranea*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 2023), a cura di Pino Mantovani e Cesare Pianciola, Torino 2023. [verificare se citato nei testi]

2024

Cafiero Tuti (1907-1958). *Catalogo di opere*, a cura di Flaminio Gualdoni, Ravenna 2024.

Francesco Mele, *L'opera di Cafiero Tuti*, in *Tuti* 2024, pp. 19-78.

INDICE

Presentazioni	
ALESSIO MANTELLASSI	7
BERNABÒ BOCCA	8
MATTEO BENSI, «Come un respiro diffuso di civiltà figurativa»	9
BELINDA BITOSSÌ, MARCO CAMPIGLI, CRISTINA GELLI, DAVID PARRI	
Introduzione	10
DAVID PARRI	
Attorno al 1925: note di contesto	13
MARCO CAMPIGLI	
Il rosa e la calce. Pittori a Empoli, 1925-1945	21
CRISTINA GELLI	
Titolo???	55
DAVID PARRI	
Officina di narrazioni potenziali. Si aggiustano oggetti di epica, etica, estetica	73
BELINDA BITOSSÌ	
«Dietro c'era il Novecento e davanti non c'era nulla»	95
CATALOGO	
Sezione I. Preludio	117
Sezione II. La "stanzina", 1925-1930	129
Sezione III. Ancora la "stanzina", 1930-1935	147
Sezione IV. La stagione dei successi, 1935-1940	175
Sezione V. Gli inizi di una nuova generazione	191
Sezione VI. Gli anni difficili, 1943-1944	209
Sezione VII. Dopo la guerra	229
Sezione VIII. Gli anni Cinquanta	247
ATLANTE DEGLI AFFRESCHI	273
APPARATI	
Biografie degli artisti	296
Elenco delle principali mostre con ampia presenza di opere di artisti empolesi	302
Bibliografia	303

Crediti fotografici
Enea Abbaticchio
Ottaviano Caruso
Antonio Quattrone

© 2025 Mandragora.
Tutti i diritti riservati.

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta
o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo
elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione
scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.

Mandragora s.r.l.
via Capo di Mondo 61
50136 Firenze
www.mandragora.it

Editor
Simone Sirocchi

Art director
Paola Vannucchi

Prestampa
Puntoeacapo, Firenze

Stampato in Italia da
Grafiche Martinelli, Bagno a Ripoli (Firenze)

Confezione
Legatoria Giagnoni, Calenzano (Firenze)

isbn 978-88-7461-771-5

Finito di stampare
nel mese di novembre 2025.