Filippo Polenchi

Le pietre dure

www.incamper.org
in CAMPER
è rivista dal 1988

NUOVE DIREZIONI
Rivista dal 2010
CITTADINO e VIAGGIATORE
www.nuovedirezioni.it

incamper.org
www.incamper.org
CAMPER
è rivista dal 1988
Auguri per un 2027 di pace, amore, salute e lavoro
236 novembre - dicembre 2026
CONTATTI
ISTRUZIONI PER ESSERE PUBBLICATI
inviaci il racconto di un tuo viaggio che emozionerà in ogni tempo
I VIAGGI E LE EMOZIONI
da LEGGERE, ASCOLTARE e GUARDARE
MANUALE DI VIAGGIO
PER INFORMARSI PRIMA, EVITANDO AMARE SORPRESE
Pubblicazione gratuita, priva di pubblicità a pagamento
NUOVE DIREZIONI
CITTADINO e VIAGGIATORE
www.nuovedirezioni.it
- 98 -
RELAZIONE UTILE A SALVARTI LA VITA E I BENI SE LETTA PRIMA DI UN'EMERGENZA
TUTELATI dai rischi e RISPARMIA con la CONVENZIONE XX della Vittoria Assicurazioni SpA
Per trovare l'agenzia più vicina
Vittoria Assicurazioni
Compila uno dei campi per scaricare o leggere una specifica rivista, uno specifico tema, gli articoli a firma di una persona
AUTORE
Inserisci qui nome autore
NUMERO
Inserisci qui n° da 1 a 236
LIBERA
Inserisci qui parola chiave

nuovedirezioni.it
NUOVE DIREZIONI
CITTADINO e VIAGGIATORE
www.nuovedirezioni.it
novembre dicembre 2026
- 98 -
è rivista dal 2010
CONTATTI
ISTRUZIONI PER ESSERE PUBBLICATI
inviaci il racconto di un tuo viaggio che emozionerà in ogni tempo
I VIAGGI E LE EMOZIONI
da LEGGERE, ASCOLTARE e GUARDARE
Il viaggiare e il vivere quotidiano comportano il rischio di provocare danni ad altri con relative richieste di risarcimento.
Sii prudente, evita i rischi
come hanno fatto oltre 100.000 camperisti che li hanno scaricati a
RCAMPER - Vittoria Assicurazioni.
Se navighi in Internet e non sei già loro cliente, per essere previdente e risparmiare, chiama il numero 055 440159 o apri www.rcamper.com
RELAZIONE UTILE A SALVARTI LA VITA E I BENI SE LETTA PRIMA DI UN'EMERGENZA
I LIBRI
LE COPERTINE
L'ASSOCIAZIONE
BLOCCHI PERMANENTI DEL TRAFFICO
PENSACI PRIMA: APRI PER LEGGERE COME VOGLIONO MODIFICARE IL CODICE DELLA STRADA A DANNO DI NOI UTENTI DELLA STRADA
MANUALE DI VIAGGIO
CAMPER
Compila uno dei campi per scaricare o leggere una specifica rivista, uno specifico tema, gli articoli a firma di una persona
AUTORE
NUMERO
LIBERA

Poiché alcune foto sono riprodotte su due pagine,
selezionare le opzioni
VISTA A DUE PAGINE
e
MOSTRA COPERTINA

SOMMARIO

Clicca sul numero per andare alla pagina.
Clicca sul numero in basso per tornare all'indice.

NUOVE DIREZIONI n. 30

La Storia entra a "G. Ugolini" **6**

NUOVE DIREZIONI n. 9

Medici delle pietre **54**

Tutti i colori delle pietre **66**

Quando si parla di mosaici, in Italia, viene subito in mente la Villa Romana del Casale a Piazza Armerina, in Sicilia, come sommo esempio di villa romana tardo-imperiale che, con i suoi 3500 metri quadri di superficie, vede la maggior parte della sua estensione ricoperta da mosaici in perfetto stato.
Inoltre, spesso, ricordiamo anche Ravenna, che fu capitale dell'Impero Romano, e come tale fu abbellita da meravigliosi mosaici di epoca bizantina – Patrimonio dell'Umanità dell'UNESCO – di valore culturale inestimabile, apprezzabili e custoditi all'interno dei luoghi cittadini come il Museo di San Vitale, la Basilica di Sant'Apollinare Nuovo, il Mausoleo di Galla Placidia, il Battistero Neoniano e la Cappella di Sant'Andrea.
Firenze ha avuto un altro sviluppo dell'arte dei lapidei, specialmente grazie alla famiglia Medici che fu la prima a riconoscere l'unicità di questo stile e a promuoverlo: l'arte del *commesso* fiorentino.
Il *commesso* fiorentino ha radici antiche e trae ispirazione dalle opere musive realizzate nell'antichità ma troppo spesso è confuso con il mosaico; il commesso fiorentino è una tecnica artistica unica sviluppata in Toscana e si basa sull'accostamento di pietre preziose tagliate in modo non geometrico e marmi pregiati, mentre il mosaico utilizza piccoli pezzi di vetro o pietra, detti tessere, per creare immagini e disegni.
Già Francesco I chiamò a Firenze importanti artisti artigiani e Ferdinando I avviò la costruzione del mausoleo della famiglia Medici facendo adottare questa tecnica artistica nelle Cappelle Medicee che fanno parte della Chiesa di San Lorenzo.
L'istituzione fiorentina Opificio delle Pietre Dure conserva il maggior numero di opere realizzate con il commesso che, con la sua connessione alle tecniche musive antiche e la sua evoluzione unica, rappresenta un importante patrimonio artistico da preservare e diffondere. Un testamento all'abilità e alla maestria degli artisti e degli artigiani che lavorano con cura, precisione e dedizione per creare opere straordinarie, che ammiccano alla perfezione.

P.S. L'istituto di educazione e ricerca Opificio delle Pietre Dure è attivo dal 1588 e il diploma che rilascia è equiparato alla laurea magistrale; le attività commerciali menzionate erano operanti al momento della stesura degli articoli, attualmente va verificato la stato produttivo.

Francesca Beni

NUOVE DIREZIONI
CITTADINO E VIAGGIATORE
30
agosto 2015

La Storia entra a “G. Ugolini”

Mosaici con pietre dure

di Filippo Polenchi - foto di Riccardo Marrani

Introduzione

Ecco come sono andate le cose.
“G. Ugolini Mosaici” è un esercizio storico del Centro di Firenze. Lavorano le pietre dure, anzi: si occupano di mosaici con pietre dure, secondo la tecnica medicea del commesso fiorentino.
Lungarno Acciaioli è quella parte di strada stretta e un poco angusta sulla quale i raggi dorati del sole d’ottobre lanciano lunghe ombre verso una via di fuga che si staglia sul Ponte Vecchio, un pezzo di lastrico nel quale ogni solco dello scalpello si pronuncia netto in un alfabeto di squame di pietra. Come tutti i lungarni fiorentini, quelli del centro storico almeno, anche questo ha alti muri di pietre rosse e imponenti spalti di pietra serena.
Si affacciano le macchine fotografiche dei turisti, da quei davanzali, e fotografano lo splendore di Firenze. Nella fattispecie, qui, scattano foto digitali alla riva sinistra dell’Arno, dal momento che il lungarno Acciaioli è su quella destra. Negli obiettivi e nei mirini e sugli schermi elettronici, ancor prima che lo scatto del magnesio (sintetico) immortali un dettaglio, si disegna la *rive gauche* fiorentina, San Frediano e poi, un poco più verso ovest, i profili della chiesa del Carmine e del Cestello, profili che ora, nel controluce accecante di questa chiusura di pomeriggio, sono soltanto stilizzate figure geometriche e nere, poco più che abbozzi di paesaggio in una vignetta.
Mentre Riccardo e io camminiamo sullo stretto marciapiede, tra motorini, turisti

eleganti, americani con la bottiglia di birra in mano (bottiglioni da 66 cl per intendersi), ciabatte infradito, auto della Polizia Municipale, la balena arancione del bus dell'Ataf, una linea che non riesco a rintracciare tanto il sole mi fa socchiudere gli occhi, spallate, di nuovo altri turisti molto ricchi, che presidiano Firenze per lo shopping e per i musei, insomma, mentre Riccardo e io camminiamo facciamo in tempo a scambiarci qualche battuta e gli domando se la sua macchina fotografica, che Riccardo porta con sé per scattare le immagini di questo servizio, è la stessa di quell'esercito di obiettivi che puntano come archibugi il ponte Santa Trinita. Riccardo ride e dice che, in fondo, non è tanto la macchina a fare la differenza tra fotografo e fotografo, quanto l'occhio.
L'occhio. Avanti veloce.
Alla fine del nostro incontro Maria Luisa Antonelli, ovvero colei che oggi gestisce

In questo particolare tipo di mosaico si ottengono effetti simili a quelli del 3D

Giuliano Tacconi, mosaicista fiorentino, lavora con la tecnica del "commesso fiorentino" su paesaggi e nudi

"G. Ugolini", una signora ottantenne, che si presenta con un completo chiaro, i capelli d'argento e gli occhiali rotondi, sempre pronta a scattare per mostrarmi foto, ritagli, riquadri, pietre, lei alla fine dell'incontro mi dirà: "Se uno sa *vedere* impara anche guardando".
Tutti gli apprendisti che hanno iniziato il proprio lavoro come ragazzi di bottega, tutti coloro che sono stati messi di fronte alla sapienza di qualcuno che svolgeva quello stesso lavoro prima di loro e meglio e per forza di cose custodiva i propri segreti tecnici e la propria maestria superba con quel misto di gelosa protezione e di scrupolosa selezione dei giovani rammentano e siglano il proprio periodo di tirocinio con la formula "rubare con gli occhi". Una formula che niente ha a che vedere con il furto, bensì con la rapacità oculare di assorbire più informazioni di quanto le parole – sempre avvolte in un'ambigua cataratta d'ombre e impotenza e mistero e inaffidabilità a raccontare *realmente* quello che accade, anche se tutte le forme di comunicazione sono soggette a questo scacco preventivo – possano dire.
E ancora, sempre a proposito degli occhi, gli occhi neri che sembrano di smalto e carbone di un piccolo pulcino intagliato e sul tavolo della signora Maria Luisa, quegli occhi nelle fotografie di Riccardo, che fa spegnere le luci e desidera fotografare nella penombra, Riccardo insomma chiede a Maria Luisa:
"Avrei bisogno di ritornare per altre fotografie.
A quest'ora c'è poca luce e l'occhio umano si adatta, ma quello meccanico della macchina fotografica non registra. Quando si scattano le fotografie bisogna essere molto umili e dedicare attenzione non al nostro occhio, ma a quello dell'apparecchio".
E di cos'altro si tratta se non di fedeltà visiva se la signora Antonelli mi mostra in continuazione fotografie delle persone che l'hanno preceduta, membri della sua famiglia, come a chiamarli a testimoniare, perché il suo racconto sia svolto al cospetto dell'assemblea degli assenti. Per ricevere ulteriore legittimazione e declamare la gloria e lo splendore che sono passati in questo negozio.
Questo negozio, appunto. Quando entro dentro sono sorpreso perché immaginavo che si trattasse di un piccolo ambiente con qualche pezzo in mostra. Invece si tratta di due grandi stanze espositive, con soffitti a volta, archi stretti come il riposo di un uccello notturno a testa all'ingiù.
La vetrina storica, di legno e vetro, è coperta da una pesante tenda di stoffa turchese, proprio mentre il sole le preme in viso. Una cassettiera con vetrina, al centro della prima stanza, divide la zona in due parti. Anche nella seconda stanza due grandi tavoli segnano il perimetro, ma non tanto per dividerlo, quanto per comprenderlo. C'è anche una tenda verde, in un tessuto che sembra velluto e che prelude a un'altra stanza che non possiamo visitare, quella dove un tempo c'era il laboratorio, ma ora non è più in ordine.
Maria Luisa Antonelli è gentile, piena di una dimestichezza a parlare con la gente e con un *savoir faire* tale da non lasciar troppo campo all'immaginazione se la si ipotizza

Sopra: veduta complessiva del negozio "G. Ugolini Mosaici". *Sotto:* l'esterno, su Lungarno Acciaioli

insieme a qualche ricco uomo d'America o a qualche imperiale messaggera del Giappone. È lei che ci accoglie nel suo negozio. Lo chiama così, "negozio", mentre io non avrò mai il coraggio di chiamarlo soltanto "negozio". Questo posto è qualcosa di più: è una sala espositiva, è un museo a ingresso libero, è lo spazio della memoria e delle pietre. Ci sono le mensole e gli scaffali, teche di vetro che proteggono dagli occhi (ancora) e come tutti sanno dall'occhio si dipartono particelle, fotoni, che modificano l'oggetto in esame e allora è necessario schermare quella pietra così fragile, così delicata e così modificabile attraverso un vetro. Qui dentro, soprattutto, si combatte ad ogni istante l'idea istintiva che una pietra sia per forza dura. Al netto della differenza chimico-fisica di ogni pietra, che può essere dura – se contiene silicio – o morbida – se contiene calcare – da "G. Ugolini" si impara a vedere la pietra come qualcosa di così manipolabile, così tattile da essere compromessa per sempre.
Le domando timidamente:
"Dove siamo? Cioè? Cosa c'era qui?".
"Siamo qui dal 1900. Non so esattamente cosa ci fosse prima, sembra che in origine ci fosse un vecchio convento dove mettevano le femmine delle famiglie nobili".
Qui non è semplicemente il lungarno che abbiamo descritto prima. *Qui* è anche una parte di Firenze insolita. Questo grappolo di strade alto medievali, questi stretti vicoli che al solito sommano pietre alla pietra serena, piume di uccelli a ombre, oscurità a frescure improvvise, si chiamano "chiassi". Sono strade dimenticate, oggi perlopiù non percorse, spesso nascoste all'occhio e al passo dei viaggiatori, sbarrate da stratificazioni urbanistiche o da palazzi, negozi, hotel che li hanno assorbiti.
Il "chiasso" non ha la tenuta letteraria di una via, ma proprio per questo vive di un fascino poetico non destinato ad altre, più larghe e nobili, strade. Proprio qui dietro, poi, c'è piazza del Limbo. Una piazzetta piccola, irregolare, stretta e alta, che sembra il vuoto in un cartone.

Maria Luisa Antonelli si racconta

La chiesa di Santi Apostoli (risalente probabilmente al XI secolo d.C. e che dà il nome a tutto il rione: Borgo Santi Apostoli) la guarda severa, osserva la sua ambigua doppiezza: il suo nome deriva infatti dal cimitero dei morti infanti, un tempo spediti nel Limbo dalle canoniche scritture, ma in questo stretto giro di vite e di metri trovano cittadinanza anche i Bagni nelle Antiche Terme, ottocenteschi stavolta. Piazza del Limbo vive tra i due fuochi: l'austerità religiosa del lutto e la corposa sensazione di piacere dei bagni termali, il rilassamento cellulare che schiude la mente a ben altro limbo, al dolce e oscuro oblio della dimenticanza.
Due forme di memoria si scontrano in questo minimo recinto di lastrico e storia. La memoria dei senza nome e l'oblio degli accaldati.
E poco distante, in questo *qui* che Maria Luisa Antonelli abita con la sua storia e le sue pietre dure, *qui* si racconta la Storia.
E allora è giusto raccontarla davvero questa storia, con gli accenti tinnuli del sogno, in quel chiaroscuro che è proprio delle regioni oniriche, laddove possono accadere un prodigio mentale e ricomporsi i fatti slegati dell'esistenza, della Storia.
Qui, in questo territorio che il sole attraversa sino alla fine, scolpendo la sua scia sulla vetrata, si può dare un senso coerente alla Storia, ripercorrendola dall'inizio e lanciandola nel vuoto del futuro.
Maria Luisa Antonelli e io ci sediamo di fronte al primo tavolone. Lei ha il sole in faccia e usa una mano per riposare gli occhi nell'ombra. Le domando:
"Preferisce che facciamo cambio? Io mi siedo lì...?".
Lei non ha dubbi:
"Non si preoccupi. Il sole non mi dà fastidio. Se ne va lui prima".
Ora l'adunanza degli assenti è rinnovata. E allora che possa cominciare il racconto.

Primi passi: 1868

La storia degli Ugolini come mosaicisti di pietre dure inizia prima del 1900. Inizia con Giovanni Ugolini, padre dello zio di Maria

Deserto di Giuliano Tacconi

Innamorati di Giuliano Tacconi

Luisa, che nel 1868 si diploma all'Opificio delle Pietre Dure di via degli Alfani (a Firenze) e apre un negozio in via de' Fossi. Qui vicino. Via de' Fossi è quella strada lunga e stretta che da piazza Goldoni arriva in Piazza Santa Maria Novella. È una delle tre dita che si dipartono da quella piazza e che si conficcano tutte nel centro della città. Al civico 11, dove sorgeva la prima sede dei "G. Ugolini" mosaici c'è un negozio di antiquariato.
Maria Luisa indica in alto. Una fotografia ritrae Giovanni Ugolini all'Esposizione Universale di Bruxelles nel 1897. Nell'altra stanza un doppio ritratto fotografico mostra i lineamenti di un uomo coi baffi, i capelli mossi, il viso sveglio. Nella foto belga, invece, la sua faccia è nascosta dietro il banco dell'esposizione. Ci sono quadri, tavoli, scatole, vasi: è la "G. Ugolini" in pieno splendore. Maria Luisa cerca altre foto, sulle pareti del negozio.
Dice: "Dovrebbe essercene una qua... Forse è qua... No, non la trovo. La più bella la portò via l'alluvione".

In questa pagina e in quella a fronte: i cieli di marmo sono particolarmente sensibili alla luce, per questo durante le ore calde Maria Luisa Antonelli copre la sua vetrina con una tenda di stoffa. Soltanto dalla metà del secolo scorso i disegni moderni entrano nel "commesso fiorentino". A sinistra, *Veduta toscana* di Giuliano Tacconi

Tento di prevenirla e le dico: "L'alluvione dev'essere stato un momento di...". Ma lei mi precede:
"Un momento di shock", dice.
"E di passaggio", alludo io. Vorrei spiegarle quanto io immagini questo fiume che spazza via la vita come la conoscevano e la rimpiazza con un nuovo traguardo, un nuovo affronto del futuro, ma su questo Maria Luisa non ha alcuna esitazione. Lei sa riconoscere benissimo le cesure della Storia, quelle che la natura pone di fronte ai suoi figli e quelle che gli umani dispongono per gli umani.
"No, un momento di passaggio vero fu la Guerra".
"Quale delle due?".
"La Seconda, naturalmente. La Prima Guerra Mondiale era una guerra che si combatteva soprattutto in trincea, lontana. Gli uomini partivano e non tornavano, ma in città non c'era la vera percezione della trincea. Solo quando si organizzavano i comitati patriottici per il ritorno dei militari allora si capiva quanto grave fosse la situazione, ma in tempo reale no. Durante la ritirata dei nazisti, invece, si capiva bene cosa stava succedendo". Giovanni veniva dall'Amiata. Anch'io ho un pezzo di famiglia acquisita che avvolge le sue radici sul monte toscano, così domando a Maria Luisa da quale versante provenisse lui.
Pensa che fosse Santa Fiora.
Purtroppo per me anche Giovanni faceva parte della sua "famiglia acquisita", dal momento che lei era parente della seconda moglie del figlio di Giovanni, Emilio. Però conosco l'Amiata. Chi mi ci accompagna ogni volta dice che adora l'Amiata anche quando piove e le nebbie basse la circondano con minacciosi e tristi aliti di bruma.
Eppure azzardo che potrebbe essere quella denominazione d'origine controllata e umana ad aver innescato l'imprinting per amare la pietra.
In fondo sull'Amiata, al netto delle passioni personali, si coglie una specie di difficoltà a provare affetto. Soprattutto a dimostrarlo. È una montagna dura, che ha partorito boscaioli e briganti.

Non è facile vivere nell'austerità della montagna, della vetta, soprattutto se non si è figli diretti di quella terra, ma si è prestati. Allora quella mancanza d'amore, ma no, soprattutto quella specie di assenza affettiva nelle persone, che poi è semplicemente la tempra abituata alla rigidità o alla fatica, alla difficoltà di vivere in una montagna del genere, diventa la via preferenziale per ribellarsi o andarsene. Michel Houellebecq nel suo romanzo *Piattaforma* dice: "Quando manca l'amore non c'è più nulla da santificare".
Forse resta il lavoro, quello sì, con la sua etica alla quale consacrarsi. E sì che è necessario il sacrificio se si intraprende la strada della pietra dura.
Il negozio era "uscio e bottega", come dice Maria Luisa, giacché la famiglia degli Ugolini viveva al piano di sopra, era un'attività molto ben avviata. Diciamo pure che aveva imboccato la via dello splendore. Oltre al salone espositivo c'era un laboratorio dove una decina di operai lavorava la pietra.
Per capire la sostanziale differenza tra il passato e il presente è necessario comprendere che adesso una persona come Maria Luisa Antonelli deve comprare da artigiani esterni i lavori in "commesso fiorentino", mentre prima (negli anni di splendore, cioè dal 1868 al 1940) erano gli artigiani stessi che lavoravano dentro al suo esercizio. Quando si dice: produzione propria. Non solo. Emilio, il figlio di Giovanni e zio di Maria Luisa, fino al 1923 era in giro per il mondo per rapporti commerciali.
"Firenze conobbe un momento di boom quando divenne capitale, nel 1865 al 1871. Iniziarono ad arrivare da Torino personalità eminenti del Regno e i fiorentini non erano preparati per certi splendori e certi sfarzi.
Tutta la città fu risanata e rifatta e le case di questi diplomatici, di questi regnanti iniziarono ad abbellirsi con i nostri mosaici. Da allora il lavoro ebbe una svolta, anche all'estero.
Mio zio, Emilio, lavorava moltissimo con l'estero. Andò in America, in Russia, in Giappone".

Stemma nobiliare

La maestria del disegnatore e macchiatore è conoscere già il colore che servirà mentre si compie il disegno. Opera dei fratelli Berti

Preti di Mauro Bini

Si riscontrano facilmente le influenze di Firenze capitale in questi soggetti pittoreschi. Opera di Mario Navarrete

Nel 1900 allora, in quella aurora di sogno, Giovanni trovò questo fondo sul Lungarno Acciaioli, che ancora oggi è lo spazio dei mosaici Ugolini. Lui cercava un piccolo laboratorio e soltanto dopo averlo trovato vi costruì un negozio intorno. Da una parte il laboratorio, dall'altra l'esposizione e sopra la casa. Tutto accadeva nel palmo di una mano.

Il laboratorio era proprio quella stanza che adesso è delimitata dalla tenda verde sempre chiusa. Maria Luisa dice che un tempo i dieci operai che lavoravano là si occupavano di cose estremamente diverse. C'era chi segava con una sega a tre lame le pietre, affettandole giacché l'elemento primario di questo mestiere è la fetta di pietra, e c'era chi preparava la colla a caldo, fatta da una base di cera d'api. Occuparsi di affettare le pietre significava mantenere il ritmo costante, altrimenti la pietra si frantumava e andare avanti con quella ritmica industriale, quella musica breve e frantumata, ma incredibilmente regolare, metronomica, per tutto il giorno. Adesso è un lavoro che le macchine svolgono in poco tempo.

Giovanni era il *macchiatore* e disegnatore, cioè colui che sceglieva la macchia della pietra. È uno dei quattro fattori imprescindibili per far bene questo lavoro. Le altre componenti sono: saper commettere la pietra, saperla tagliare alla perfezione e naturalmente saper disegnare. La macchia della pietra è la sua colorazione sfumata e si aggiunge agli altri pezzi per comporre il disegno desiderato. È importantissimo scegliere la macchia giusta, perché non si può ritoccare un mosaico già fatto.

La tecnica del "commesso fiorentino"

Dico: "Qualche anno fa scrissi un articolo sull'Opificio delle Pietre Dure, ma ne è passato di tempo e non ricordo molto bene qual è la procedura. Ricordo solo che si chiama così, commesso, perché si commettono le pietre l'una all'altra, cioè, si attaccano insieme".

"Si chiama pietra dura", precisa Maria Luisa.

Le ordinazioni di scatole ebbero un *boom* negli anni di Firenze capitale. Porta gioielli del XIX secolo

Di nuovo si alza. Questa donna non è certo abituata a star ferma. Dietro il suo aspetto di signora elegante e distinta, che non sfigurerebbe a prendere il tè alle cinque, si nasconde un'energica donna di commercio, che si muove seguendo il battito delle vendite, sempre pronta a essere disponibile quando entra qualcuno in negozio. Mi porta a vedere un pulcino, poggiato su uno dei banchi di legno che corrono lungo le pareti. Il pulcino in questione è composto da un disegno su un foglio bianco, che lo raffigura in bianco e nero. Per ogni elemento, però, ci sono indicazioni. Per esempio: il guscio dell'uovo che il piccolo uccellino rompe per venire alla luce ha una freccetta che lo indica come "Calcedonio bianco", mentre l'interno di quello stesso guscio è "Lilla carnicino". E così via. In questo momento, poi, c'è una tavoletta di marmo nero con un filo di ferro arzigogolato intorno a un piccolo foro. In pratica sembra che quel filo semirigido spunti direttamente dalla base nera. "All'inizio si fa un disegno sapendo già quali sono i materiali

che si possono usare. In questo caso si sono utilizzati due calcedoni: uno per il bianco e uno per il giallo. Poi si riproduce il disegno su una carta da disegno vecchio stile e quindi ritagliato pezzo a pezzo, diciamo scomposto in unità di colore. È ora che si cerca la macchia necessaria. In questo caso abbiamo usato il calcedonio perché ha la sfumatura al suo interno".
"Il nero dell'occhio cos'è?", domando.
"Il nero dell'occhio è intarsiato", dice lei: "è una pietra nostra, che si trova a Volterra. Vede che la sfumatura è verso l'esterno? Accade perché la pietra ha l'infiltrazione all'esterno; è quello che succede di solito: il minerale ha già la sfumatura verso l'esterno, insomma".
Il pulcino mi guarda nella sua creazione per adesso ancora scomposta.
Prosegue Maria Luisa: "Poi una volta trovata la macchia, ovviamente in una pietra più ampia, ci si incolla il pezzo di carta e lo si taglia con questo filo di ferro tirato da un archetto di castagno, per tagliarlo un po' smussato".
"Quindi il filo taglia la pietra, giusto?", chiedo.
"No, il filo fa la strada. A tagliare è il *carborondum*, o come si chiama in gergo tecnico: *spoltiglia*. Praticamente sarebbe quasi diamante in polvere; quand'è bagnato si comporta da polvere abrasiva, così il filo fa la strada e la polvere abrasiva bagnata taglia. Dopo viene messa la colla per incollarlo. È una colla a caldo, che prima era fatta dagli operai con la cera d'api. Adesso è il momento del fondo, che di solito si fa su un marmo nero o botticino. Si trafora il marmo nero e si incolla dentro la figura. Poi viene foderato, ovvero gli si mette dietro un piano di lavagna che regge il tutto e s'incolla lì. Questo pulcino è un esemplare semplice che rende l'idea".
Guscio in calcedonio bianco. Il corpo del pulcino è un calcedonio giallo. Lilla carnicino per il guscio dentro. Marmo nero del Belgio, pietra precisa, perfetta, per il fondo.
Questa è la tecnica del commesso fiorentino o pietra. Tutte le opere che escono fuori dall'opificio devono essere fatti con questa procedura.
Siamo di nuovo in giro, stavolta nell'altra stanza, dove Riccardo sta scattando le sue fotografie. Ormai è quasi un'ora che lui è là, nella semioscurità, ad assecondare il gioco delle ombre.
Firenze ha avuto un boom delle richieste negli anni di Firenze capitale. Si usava il "commesso fiorentino" solo per elementi di decorazione.

Parete di sinistra della prima stanza del negozio

"In quello scrittoio ci sono sessanta piccoli pezzi di mosaico tutti diversi, risale a Firenze Capitale. Sa, da Torino sono venuti tutti i pezzi grossi e questa gente ha portato anche il lusso. Allora, contemporaneamente, sono nati diversi laboratori".
"Ma i materiali dove si trovano?".
"I materiali si trovano in tutto il mondo. Per esempio: questa Malachite viene dal Congo. Molti altri sono materiali nostri, toscani cioè: il carnicino, utilizzato per dare il senso del color carne. Anche i marmi di Carrara sono molto usati. L'importante è ricordarsi che nel nostro mestiere ci serve la pietra non lavorata".
La storia del commesso fiorentino è una storia di grandezza.
Arriva dai Medici, dalle immense lande del tempo; si tuffa a capofitto nel nostro sguardo che non abbraccia tutta la spirale della Storia, che è tale solo se la visione si eleva, altrimenti può apparire come un guazzabuglio di fatti sconnessi e senza concatenazione.
"Il commesso nasce con le Cappelle Medicee", dice Maria Luisa: "Volevano fare queste cose che nessuno aveva, così fecero venire tutti gli operai che lavoravano il marmo. Prima di allora il mosaico con le pietre era fatto anche in Persia, ma non così raffinato. I Medici hanno fatto venire

Nelle cartoline di Emilio Ugolini si celano cent'anni di storia

il meglio del meglio e l'hanno specializzato. Questi artigiani sono stati formati apposta per quello che volevano. Si può ringraziare loro se Firenze ancora fila".

Da un pensile prendiamo un catalogo con pezzi unici, fette di pietre così atipiche e rare che meritano da sole un rullino intero. Maria Luisa sfoglia le pagine e capita sull'immagine di una pietra che somiglia a un tramonto tropicale. Il sole ormai sfumato ma ancora pieno di luce diffusa. Il colore aranciato come un tuorlo maturo. La sensazione d'infinito calore che ormai non brucia più, ma dispone in fila gli affanni e li mitiga. E in mezzo a questa ideologia della fuga alcuni alberini, poco più che profili neri contro a questo cielo, spuntano sulla scena. Domando se questi piccoli graffi che sembrano naturali siano invece disegni, ma lei è allegra perché adesso può svelarmi la realtà: "Niente che non si trovi in natura. Questi alberini sono in realtà dendrite. Minerale di manganese che fa alberini, *dendris* – "albero" – in latino. Vede: non sembra un albero questo? E quest'altro? Non sembra un paesaggio del deserto? Come le dicevo: sono cristalli di manganese che s'infiltrano nella pietra e cristallizzano in forma dendritica. Ma del resto queste fette sono pezzi unici. Guardi questo: sembra un lungofiume".

Altre sono le immagini portentose di questo

catalogo: pietre che raffigurano un albero sconquassato dal vento o una veduta impossibile del Grand Canyon. Non è un caso che sia Firenze la patria delle pietre dure, allora. È la terra che viene in aiuto della città; le possibilità geologiche che il fondo sassoso dell'Arno e ogni altra particella granulosa di questo sasso hanno alimentato la storia di questo artigianato. Firenze, a vederla dall'alto, sembra intarsiata nel cavo delle colline che la circondano e quasi l'affogano, tant'è ormai uggiosamente proverbiale la "buca" che fa Firenze. In mezzo a questo gioiello in bassorilievo di testimonianze d'antichi splendori – comunali, signorili, del Rinascimento – il fiume serpeggia come un rettile azteco fra le costole degli argini. E sotto, in quell'invisibile che è necessario sempre evocare, una pulsazione compatta, un respiro rovinoso di pietre e sassi e lastrici e falde e fette e altre formazioni rocciose ancora, in questa specie di bassa vibrazione che di continuo ruota i suoi impercettibili ingranaggi, in questo livello sotterraneo il tesoro pietroso di Firenze offre ancora il lavoro ai mosaicisti. "Come si taglia la pietra?", domando a Maria Luisa. "La pietra si taglia con l'acqua e una polvere abrasiva bagnata perché la pietra ha bisogno di qualcosa più dura di quella e l'acqua la ammorbidisce". Ma c'è ancora qualcosa che Maria Luisa vuol dirmi, a proposito del mosaico. "Adesso le spiego perché si usavano colle speciali, fatte con la cera d'api. I tavoli si lucidano a lavoro finito. In quel momento non tutte le pietre sono allo stesso livello e allora per pareggiarle vanno livellate e per farlo si usa una pietra dura per lucidare, un'Agata magari, e con una polvere abrasiva di granulometria sempre più fine, si lucida e si lucida. Per il nostro lavoro si usano pietre non lucidate e, quando il lavoro è finito, si lucida il tutto con molta cura. Ma cosa accade spesso? Succede che quando si lucida la pietra rivela un colore che non è quello che avevano usato all'inizio. E allora si appoggia un ferro caldo sul pezzo sbagliato, la colla si scioglie e si sfila. Poi se ne mette uno nuovo, ma è meglio che non

Composizione *à la* Guttuso in scagliola. Opera di Mario Bini

Talvolta occorrono mesi per lucidare un tavolo commesso.

Sembra un'illusione ottica, ma le farfalle sono intarsiate nella pietra. Consolle su supporto di ferro lavorato di Mireille Valentin

Parte di tavolo del XIX secolo di Giovanni Ugolini

succeda. E si riparte. Ci volevano mesi per lucidare una tavola di pietra, ora in un'ora coi macchinari. Noi non li adopriamo, ma a livello industriale sì".
"Prima mi diceva che aveva nel laboratorio operai specializzati che producevano la colla a caldo direttamente qui. Come si fa questa colla?".
"La formula esatta non gliela so dire, ma sappia che la cera ha i pro e i contro; quando faceva caldo qui in negozio veniva fuori la cera, come una lacrima".

Secondo passo: 1900

Ma la Storia fa il suo passaggio su questa landa sterminata che è la Terra. Finora il racconto si è fermato a quel 1900 che è la stazione più importante in questa fase della vita dei restauri "G.Ugolini"; la tappa obbligatoria dove sostare e riposarsi e osservare con cura ogni dettaglio. Assaporare i dettagli di quel 1900, l'anno della fondazione. Certo, l'abbiamo già detto che è il 1868 la data di reale nascita del negozio-laboratorio, ma è in questo occhiello del XX secolo che si può parlare di "fondazione" per quanto riguarda gli Ugolini.
Fondare un posto, una sede di commercio, così come una casa, è sempre un atto sacro.

I popoli premoderni avevano un'attenzione speciale per il momento della fondazione, soprattutto se si trattava di uno spazio che avrebbero vissuto e abitato. La casa ha bisogno di basi solide, del sortilegio di una terra che assicuri abbondanza e sanità a tutto il resto dell'esistenza.
Naturalmente il nostro racconto si è soffermato sul 1900. La storia continua. Nei primi decenni del secolo Ventesimo Giovanni Ugolini aveva un'attività ben avviata. La sede aveva traslocato da via de' Fossi al Lungarno Acciaioli, il laboratorio era un'officina instancabile soprattutto di professionalità e creatività.
Emilio Ugolini, figlio di Giovanni, era in giro per il mondo.
Quest'uomo lo immagino come un signore alto, sempre ben vestito, baffi neri, lucidi, pettinati. Ecco, penso che Emilio fosse uno di quegli uomini che si prendono cura dei propri baffi. Quando lo vedo in fotografia lo riconosco come lo avevo sognato, solo molto più aristocratico. Nella fattispecie Emilio si affaccia dal suo negozio, con un paltò dai bottoni grossi, che sembra il cappottone di una divisa militare, i baffi da falco e un paio di occhiali rotondi davvero primonovecenteschi.
Conosceva molte lingue. Viaggiava per sei mesi all'anno, ma forse anche di più. "Non stava mai fermo. Tornava, organizzava un'altra partenza e ripartiva", dice Maria Luisa.
Era sposato con una donna francese, Leonie, ma la Francia non gli piaceva tanto.
Emilio Ugolini. Come si viaggiava nel 1902 o nel 1907? E nel 1915, con la Guerra, come ci si spostava? L'immaginazione non riesce a riempire il vuoto di un'ipotesi che non trova alcuna conferma. Le navi, gli spostamenti negli Stati Uniti d'America. Erano settimane e settimane di navigazione, sulla lastra cobalto dell'Oceano, su quei piroscafi che annebbiavano la vista e l'olfatto di benzine e petrolio sui vestiti. Settimane a mollo per l'Atlantico. Compiere la rotta di altri viaggiatori, dei migranti. Trascorrere le settimane insieme a queste persone che

Riproduzioni di Modigliani in opere di Mauro Bini

nel perimetro del cartone hanno raccolto tutto ciò che gli appartiene, quel patrimonio di formaggi e salumi e fiaschi di vino, di coperte e maglie, di carte, insomma tutto ciò che può dirsi la loro vita. Emilio li guarda negli occhi, ne sono sicuro. Lui sul ponte della nave, diretto verso l'America, in viaggio d'affari e gli altri che respirano incerti nel salmastro che bagna i vestiti, nell'appiccicoso affanno che è il ritmo inspirazione-espirazione a bordo di questa nave, una nave francese, che forse è salpata da Le Havre e che deve per forza avere un nome da esodo, addirittura si chiama Exodus forse.
E poi? Com'erano gli Stati Uniti nel 1901?
Maria Luisa, mentre parliamo, mi racconta di Emilio che faceva da direttore commerciale, anche se la realtà era un'altra. All'epoca il concetto di vendita non era poi così legato allo scambio diretto, non come adesso almeno. Per certi aspetti Emilio precorreva i tempi: non attraversava il mondo allo scopo di vendere un prodotto, ma per farsi conoscere. Per la pubblicità. Un compratore quando acquista una merce produce dei *segni*, cioè altro linguaggio. Ed è sotto il segno del linguaggio che il ricordo di Emilio Ugolini è tramandato fino a oggi. È prodigioso che quest'uomo dei primi del Novecento adesso sia qui, a parlare con me. Io posso dialogare con quello che lui ha lasciato, non soltanto con una generica memoria legata al negozio, ma io posso interloquire con i suoi *segni*, con la sua scrittura.
Maria Luisa, infatti, si alza e torna con una scatola in mano. È una scatola di cartone, di quelle da ufficio. La scatola si apre come se fosse uno scrittoio. Dentro c'è quello che nessun memoriale potrebbe mai compensare. Non esiste racconto orale, per quanto ben congegnato e descritto, che possa competere con quello che sto vedendo. È più che una rivelazione: questo è il bagliore che fa socchiudere gli occhi, ma senza la superbia di Samuel L. Jackson in *Pulp fiction*, quando gli mostrano il contenuto (che nel film rimarrà segreto) della valigetta e un riflesso dorato lo investe. Qui, invece, non c'è alcun segreto.
Questa scatola contiene cartoline.
Centinaia di cartoline provenienti da tutto il mondo, ma scritte da un'unica mano: quella di Emilio.
"Vede", dice Maria Luisa: "Lui aveva il vizio di scrivere anche sul davanti".
Ride la signora qui accanto a me. È giuliva. In questo momento questo spazio di pietre dure non è più soltanto un esercizio storico nel centro di Firenze, ma è un'arca di *Cocoon*, che fa tornare giovani; siamo in un transito di elisir, nell'ultima partenza acciuffata per un pelo, con un salvacondotto per l'eternità. Non c'è tempo, non c'è distruzione o decadenza in questo momento. I raggi del sole, al termine del pomeriggio, sono bassi, quasi orizzontali. Ogni pietra risplende. Ogni marmo, ogni cielo, ogni Agata, ogni Calcedonio; tutte le pietre risplendono e riflettono, moltiplicano il sollievo del sole, il calore tiepido di una giornata che sfuma e in questo intermezzo di libertà ci siamo noi, che evochiamo il passato e ora passo la mano e il mio polpastrello su queste scritte. Cartoline da tutto il mondo. Timbri postali di uffici postali dei più remoti luoghi degli Stati Uniti. E non solo. C'è una cartolina con una vista sui grattacieli di una città e una scritta rotondeggiante, che attraversa il quadro dello *skyline* e dice a caratteri cubitali: CHICAGO. La data è il 20 febbraio 1915. In un'altra cartolina la scena venatoria di un tizio che afferra un pesce, quello che ha tutta l'aria di essere un salmone, in un bosco dai colori un po' spenti, un po' sbiaditi, quella desaturazione cromatica che oggi è un effetto speciale richiesto e anelato dalle macchine fotografiche, un filtro che si chiama Agfa, perciò i cieli di queste cartoline sono tutti cieli Agfa, tanto il tempo ha grattato il pigmento delle immagini. In questo bosco pescoso siamo a DUBLIN e la data è sempre il 1915. L'inventario del mondo è dispiegato in questo puzzle di Atlante.
San Pietroburgo, 1903.
Mosca, 1909.

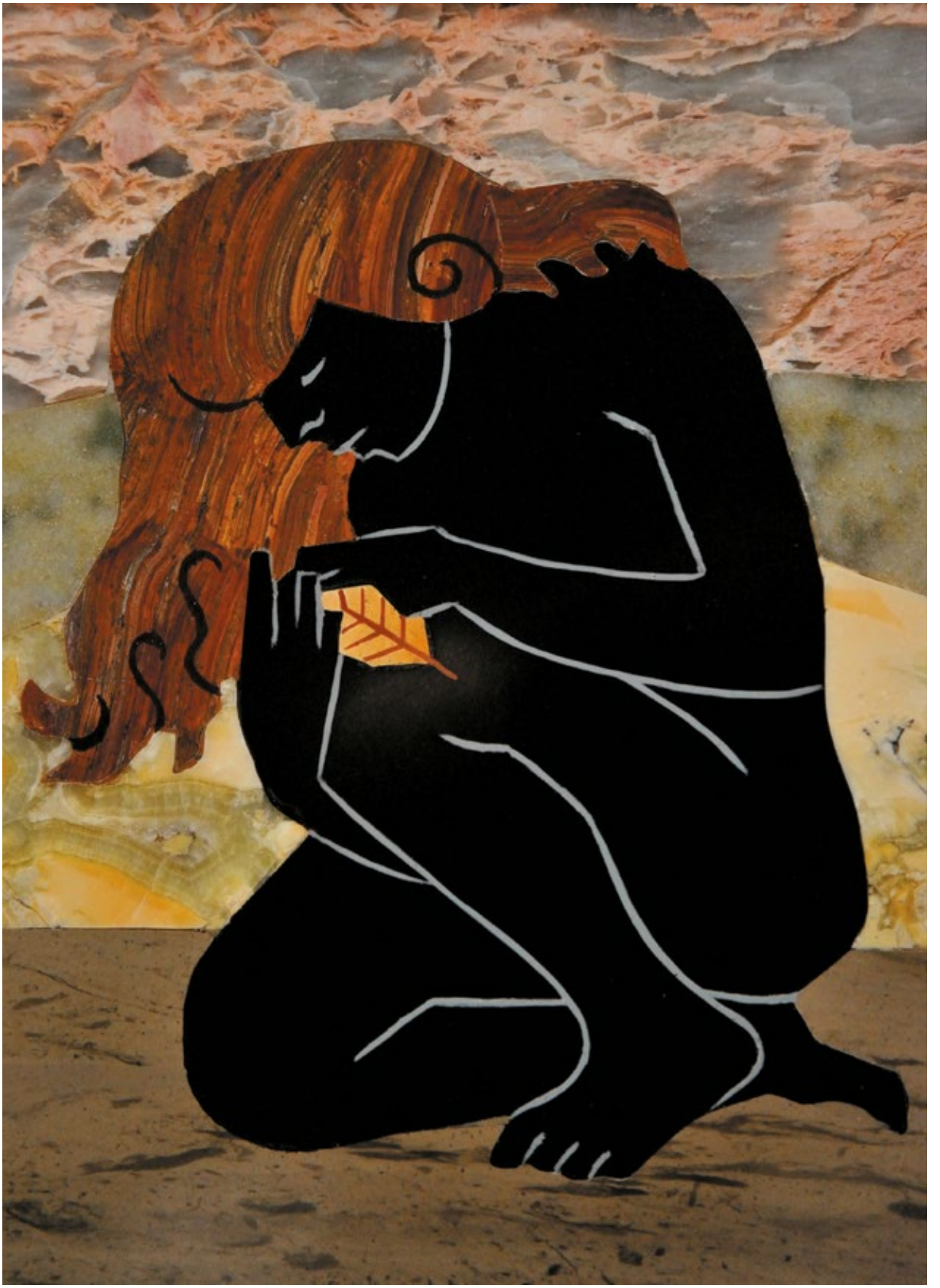
Yokohama, 1907. Nella cartolina giapponese c'è una donna con un kimono e un ombrellino che si volta verso di noi e sorride.
Sebastopoli. Chiedo a Maria Luisa: "Sebastopoli in Ucraina?". Lei continua a sorridere. In questa cartolina c'è la veduta complessiva di quello che sembra un complesso termale. Sebastopoli ha una scritta molto poco sovietica, così dolce, arrotondata, quasi da cartone animato, come se fosse soffiata in un palloncino e con tanti di questi palloncini ci avessero fatto la scritta.
Com'era Sebastopoli nel 1901? Com'era la Russia allora?
"Vede qui? Lui scriveva queste cartoline e comunicava così con suo padre. Raccontava chi aveva visto e soprattutto come andavano gli affari. Diceva quello che aveva venduto e quello che avrebbe avuto intenzione di fare".
Nelle minutaglie di una corrispondenza commerciale c'è la storia di questa attività. Nessun archivio spontaneo e nessuno schedario artificiale potranno davvero raccontare meglio di queste cartoline la quantità di pezzi che era necessario spedire, la qualità degli accordi stretti con quella persona o quell'altra. Le lingue apprese, quegli interventi di idioma locale nel parlato, quasi la comparsa di un creolo, una lingua tutta d'occasione cioè, che nasce perché il ceppo di un parlante si serve di un gergo tecnico del paese straniero dove si trova e lo innesta sulla sua lingua.
Un'altra cartolina è di Lipsia. Ma sono davvero infinite queste testimonianze e io non riesco a padroneggiare questa materia, questa abbondanza. Sono cartoline dello stesso formato, riunite in mazzetti. Il tempo e le stagioni le hanno rese quasi un blocco compatto; è quasi impossibile sfogliarle tutte. Sono fette anch'esse, ci penso solo adesso, sono quasi altre pietre dure che si possono commettere l'una all'altra per riformare il quadro del tempo, l'esatto scenario del mondo che era stato. [8466]
Dopo un po' non c'è più ordine in queste vedute, nelle città disegnate per la lettera,

Le infiltrazioni di manganese danno quelle ramificazioni scure che qui si apprezzano nell'opera di Giuliano Tacconi

nell'affastellarsi delle grafie, quella stampata e quella di Emilio stesso: un corsivo minuto, stretto, compresso tra lo spazio che gli dava la misura delle parole e il segreto commerciale. Quei pezzettini di carta avrebbero dovuto attraversare l'Oceano o due continenti e sarebbero giunte sulla scrivania di Giovanni, qui a Firenze, dopo aver passato la mano, l'occhio, il timbro di tanti impiegati postali e poi chissà, magari di qualche intraprendente Mata Hari dei mosaici, che avrebbe rubato i segreti e le mosse in anticipo della ditta Ugolini. In quelle chiare parole, nell'attenta selezione del lessico, la precisione balistica di dare le informazioni necessarie col minimo uso di espressioni e l'indispensabile riservatezza di non sbandierare notizie troppo importanti, anche se poi la reale corrispondenza commerciale attende ad altri incartamenti e altri studiosi, ma non ora, non qui.

In una cartolina c'è un uomo alto, con un barbone bianco che gli arriva in sotto lo sterno. L'uomo ha un camicione bianco, quasi un saio, un aspetto ascetico e severo al tempo stesso, potente morbido ma anche algido e duro, un aspetto da montanaro sacro. Maria Luisa dice:
"Questa è una rappresentazione di Tolstoj". Il grande romanziere russo, l'autore di quel *Guerra e pace* che sempre più tutti indicano come libro migliore mai scritto. Non è soltanto uno squadernato dagherrotipo del secolo Ottocento; non è solo l'enciclopedica esposizione della guerra, della pace (ovvio), ma anche del tempo e dei costumi. È il romanzo della Storia, quello dove si tenta di porre rimedio all'entropia dei pezzi separati, che non trovano commissione davvero. Macchie che non hanno un affresco ad attenderle, una veduta nella quale possano trovare collocazione.

Tolstoj compare anche in un'altra cartolina, un primo piano sempre da Mosca, 1911. Per quindici anni Emilio fece la spola tra la Russia e l'Italia. Maria Luisa mi illumina: finché gli zar erano al loro posto gli ordini per mosaici in commesso fiorentino proliferavano. Con la Rivoluzione d'Ottobre, invece, le cose cambiarono. Dal 1917 la Russia, che uscì dal conflitto mondiale per occuparsi della propria interna rivoluzione, cambiò volto. Non più zar, santità, ori, palazzi imperiali, ma la severità bolscevica, il reale socialismo della rivoluzione permanente. Gli uffici e la burocrazia ideologica, le camere segrete, i patti e le alleanze, le liste stilate al lume di petrolio di una lampada giallo calda.
In altre cartoline i piccoli della famiglia reale dei Savoia.
"All'epoca c'era sempre una mostra. Tutto questo gran viaggiare era per farlo conoscere e per venderlo. C'era un mercato, con degli stand. C'erano mostre ed esposizioni in tutto il mondo. Non andava a vendere alla persona direttamente. Il mosaico di pietre dure faceva girare le persone nel mondo".
Ho un po' di confusione in testa su queste mostre e la spiego a Maria Luisa. Lei mi dice, sempre sorridendo, che non si trattava di mostre dedicate a Firenze o all'artigianato o addirittura al mosaico, ma mostre generali. Come l'Expò che si terrà a Milano nel 2015. Esposizioni Universali.
Di nuovo lei si alza e prende un quadro con una fotografia incorniciata. Me la mostra. C'è sempre Emilio, in uno stand. Il bianco e nero dell'immagine è languido, sbiadito, virato seppia. C'è scritto: Parigi, 1900. "Questa è l'Esposizione Universale nella quale comparve il cinema", le dico. E forse ho ragione.
Le Esposizioni Universali sono regolate da un ente, il Bureau International des Expositions (il BIE), che ne stabilisce il ricorrersi temporale e la struttura, di modo da compilare una specie di tassonomia delle fiere, è un parto del Positivismo. Nasce a Londra nel 1851 e risponde a quel principio filosofico e scientifico che animò l'ultima parte del Diciannovesimo



Nudo nero. Opera di Mauro Bini

Secolo e che, appunto, risponde al nome di Positivismo. Con questa disciplina, che ben presto divenne una vera e propria filosofia di vita, si riunivano tutte le parti separate della realtà e della Storia sotto una visione unitaria che, genericamente, potremmo dire era quella del progresso. Tutto era spiegabile – e spiegato – da una specie di sussidiario di equazioni che trovavano la risposta a ogni problema della vita. Non c'era niente che non potesse rientrare in questo inquadramento scientifico, in questa varietà di soluzioni mondiali.

Il mondo si riduceva a un Bignami di formule e soluzioni a breve termine. La complessità disarticolata degli eventi che si succedevano giorno dopo giorno era abrogata: tutto doveva rientrare nelle spiegazioni fornite dalla scienza, che prim'ancora che tecnica, era filosofica. La scuola di Auguste Comte, la prima positivistica in Europa, derogava a un ordine leggibile e utilizzabile ogni evento.

Sotto questo cielo nacquero le scuole letterarie dei Naturalisti, da Zola ai fratelli Goncourt e, in Italia, Giovanni Verga. Erano indirizzi di scrittura ben precisi: un'osservazione attenta, scientifica, analitica dei fatti di queste persone, meglio se prese dagli strati bassi della società, da un sottobosco che in altri tempi sarebbe stato adatto alla pirotecnia romanzesca, ma che qui serviva solo come luogo più chiaro dove fare esperimenti. La rappresentazione romanzesca non si limitava a dare un quadro di quella che era la *reale* vita della società in quello spaccato di tempo, ma forniva spiegazioni e soluzioni per ogni tipo problema, non aderendo a un personale punto di vista, che avrebbe potuto variare da scrittore a scrittore, bensì adeguandosi a una visione generalizzata che vedeva nel progresso finale ogni passo dell'umanità. Così non c'era modo di sbagliare. I comportamenti criminali erano spiegati da un'equazione che metteva in gioco il passato del criminale, l'ambiente nel quale viveva e altri fattori. Non c'era spazio per la contemplazione di atti inconsci o istintivi. Tutto quello che non era decifrabile con quei formulari era semplicemente impossibile.

Il progresso avrebbe eliminato i conflitti nel mondo. Una nuova pace avrebbe regnato sulla terra. Ci sarebbe voluta la Prima Guerra Mondiale per dimostrare che, in realtà, niente era stato prevedibile. L'immane massacro umano si era compiuto oltre alla schiera del Positivismo, rompendo gli argini delle loro previsioni, semplicemente facendo a pezzi ogni idea preesistente. Il volto disumano del mondo, inafferrabile e per certi versi irrazionale, fece la sua comparsa come un prodigio nero nel centro sconfinante di quella filosofia che avrebbe riportato ogni elemento alla sorgente e alla sua esegesi e tutto cadde nella voragine: idealismi, false verità, patriottismi. Si dice che molti ufficiali andarono volontari in Guerra perché pensavano di combattere i duelli all'arma bianca com'era accaduto finora e invece si ritrovarono nel disastro di sangue e fango della Marna.

Niente era più come prima e Tolstoj, anticipatore ma anche uomo del suo tempo, adesso è letto come rimpianto e nostalgia di un'illusione crollata ma anche come rassegnato veggente di un'impossibile composizione del mondo.

Le Esposizioni Universali, ebbene, nacquero in questo clima storico e culturale, prima della Guerra e in pieno furore enciclopedico del mondo. Rispondevano a un bisogno che era classificatorio: mettere in mostra il mondo, conoscerlo attraverso la rassegna dei suoi campioni, dei suoi frutti. Migliaia di aziende si riversavano nei saloni espositivi, compravano il loro spazio e trascorrevano i mesi della fiera per dare saggio, agli altri, di brani della loro esperienza e del loro lavoro. Le Esposizioni Universali maggiori sono regolate da un intervallo temporale di cinque anni, ma non c'erano solo quelle di grande entità. Ce n'erano a migliaia. In un mondo senza connessione perpetua e senza Internet era necessario radunare tutte le sue novità per farle conoscere.

Emilio Ugolini era un ambasciatore del mosaico di pietre dure. Del commesso

Ogni pietra è connessa alle altre grazie a una speciale colla a caldo. Particolare della consolle di Mireille Valentin

fiorentino. E per quindici anni girò il mondo. "Quando parlava inglese gli dicevo: Ma sei inglese zio? Quando parlava tedesco idem. Poi vede, andava spesso in Irlanda, così sapeva anche l'inglese settentrionale. S'intendeva di scozzese. Era sposato con una donna francese". [8448]

1923: Emilio Ugolini passa alla direzione

Non c'era angolo della terra, almeno occidentale, che Emilio non potesse decifrare. Fino al 1920 la sua attività fu questa. Promozione e pubblicità, in giro per il globo. Un vero viaggiatore di commercio, ad altissimo livello.
"Perché, cosa succede nel '20?", le domando.
"Muore Giovanni. Emilio si fermò e prese la direzione del negozio".
Giovanni, il patriarca, si spense, e come sempre accade anche quel periodo terminò. La fondazione era stata compiuta, l'esercizio era ormai ben avviato. Tutto il mondo sapeva che a Firenze esisteva questo piccolo nucleo pulsante di attività che avrebbe potuto abbellire e decorare qualunque spazio. Le cose andavano ragionevolmente bene. È in questo accordo celeste che, di solito, se ne vanno i patriarchi. È il tempo per loro di abbandonare le loro spoglie terrene e di lasciar proseguire i giovani. Sono scomparse adatte ai tempi dove c'è abbondanza e il rimorso è tenuto lontano. Tempi coraggiosi, dove la forza e l'energia di una persona sola hanno tirato su un'azienda e i risultati si vedono. Da quando ha iniziato il suo viaggio, dall'Amiata, e poi verso Firenze, Giovanni ha visto nascere e crescere una realtà tangibile e molto più affidabile delle equazioni positivistiche che erano crollate qualche anno prima della sua morte.
Era il tempo di andare.
Immagino che la sua morte debba essere

avvenuta di venerdì, come le cose che è giusto santificare. Deve essersene andato nel suo letto, circondato da una teoria di donne vestite di nero, ciascuna con un ramo di glicine in mano, a fare la benedizione profana di quest'uomo. Dev'esserci stato un ultimo raggio di sole nella stanza, una tenue fiamma che colorava le mura di calce di una grazia dolce e ipnotica. E così Giovanni, vegliato dai suoi cari, si è spento.
Lenin, sul letto di morte, si faceva leggere *Il richiamo della foresta* di Jack London. Carlo Emilio Gadda, invece, *I promessi sposi*. Chissà se anche Giovanni aveva un libro da destinare all'ultima ora del giorno.
Fatto sta che le cose andarono avanti e ben avviate ancora per tutto quel tempo. [8490] Gli artigiani. Meritano forse due parole. Più e più volte cerco di sapere qualcosa su di loro. Voglio dei nomi e delle figure. Ho bisogno di personaggi e di storie. Eppure Maria Luisa sa poco di loro.
"Io sono venuta qui nel 1950 e praticamente non c'era più nessuno".
Tutto giusto, ovviamente; lei non poteva averne conosciuti. Ma perché di loro non resta traccia?
È un mestiere che necessita di grande umiltà quello dell'operaio per le pietre dure. L'importante di un laboratorio sono il disegnatore e il macchiatore e in questo caso entrambe le figure erano incarnate da Giovanni Ugolini. Era lui la celebrità, se mi si perdona il termine. Tutti gli altri erano comprimari che arricchivano la sua opera, o meglio: che la rendevano possibile.
È un lavoro zen: bisogna essere consapevoli della natura effimera del successo e sposare la causa. Solo così l'opera sarà splendida.

La Seconda Guerra Mondiale

Un altro vento infuriò per l'Europa. La sensazione che quel mondo di certezze si fosse già sgretolato nei primi anni della Grande Guerra fu non solo confermata, ma anche aggravata. Non si fa ritorno dall'orrore dell'Olocausto e così quel mutamento planetario che svelò un volto inedito e crudele dell'Europa e del mondo, aprendo squarci di luce abbagliante e oscura al tempo stesso (prodigio del male), colpì, a suo modo, anche gli Ugolini.
La prima volta che la guerra entra nel negozio in Lungarno Acciaioli è direttamente dalle vetrate, con un concerto distruttivo di frammenti e schegge di vetro, che esplodono al passaggio segreto di soldati nazisti, in ritirata. Il sortilegio oscuro della bomba che brilla, che dipinge di una vernice fosca e senza speranza anche la bellezza, niente risparmia al suo passaggio. Sulla polvere e sulla cenere della pena, nella gola strozzata dei destini senza voce niente è lasciato alla pietà della sua pacifica esistenza.
Solo un ultimo baluardo di civiltà resiste alla sfrenata libido cupa e selvaggia della ritirata nazista: il Ponte Vecchio.
In un estremo, e inatteso, tentativo di cultura dell'umano è il solo ponte sul quale Firenze può contare. Tutti lo sanno e francamente ancora oggi mi sembra incredibile che le Erinni di guerra si siano arrestate di fronte allo splendore di un'opera architettonica, mentre non abbia esitato a gioire del veleno del massacro di fronte alle stragi impunite, all'Olocausto, alla vergognosa morte della decenza in un campo di concentramento e di sterminio. Il Ponte Vecchio sopravvive, a differenza di altri milioni di esseri umani e di tutti gli altri ponti della città. Quando Santa Trinita esplode in una sinfonia di detriti allora la terra trema. Il cemento si squassa. L'aritmia terrestre sobbalza nel torace delle strade. Il fiume ribolle, il cielo s'oscura, profezie si avverano e la fuga della dolcezza è senza scampo. In una liberazione che brilla, giacché anche il termine esatto per far esplodere una bomba è farla "brillare", ma di una luce incongrua, totale e accecante, talmente densa di luminosità e incendio da essere, per contrasto, un eclisse urbano, la pietra che lega le due sponde dell'Arno cede e fa in mille pezzi.
È in quest'aria di calce e polvere pirica che le vetrate dei Mosaici Ugolini vanno in pezzi. Vetri fragili, che non reggono l'urto e che lasciano esposto alla tentazione dei primi sciacalli d'avanguardia il tesoro delle pietre

In fondo a destra una pietra che somiglia alla pietra d'Arno, ma non è così sfumata da poter essere utilizzata

dure.
"Non sappiamo neanche per bene quanto ci hanno rubato. Ancora non c'ero, ma mio zio mi diceva sempre che qualcuno passava e senza farsi vedere rubava qualche pezzo". Erano senza difese. Ma non solo. Nel 1945, nella Firenze Anno Zero, non c'erano neanche più operai che potevano lavorare per gli Ugolini e per nessun altro. La città si era svuotata. Come al solito una guerra succhia via la linfa migliore della sua generazione. In una guerra non si scoprono uomini migliori, così come non si scoprono idealità o sogni nascosti; al massimo si riesce a scoprire dei soldati. Una guerra prosciuga la *hybris*, la superbia dei romanticismi, secca il sangue migliore e si porta via lo strato superficiale di vita che geme e sparisce nell'arco di pochi minuti. Sotto, sotto la cenere delle macerie, cova ancora la brace dell'entusiasmo; entro poco tempo qualcosa accadrà, per il momento la tentazione di chiudere bottega è totale.
"Gli operai se n'erano andati tutti via. Fuggirono, come tutti. La guerra aveva svelato una generazione di profughi, di rifugiati. Gli ultimi artigiani che avevano lavorato nel nostro laboratorio fissi si erano trasferiti a Viareggio prima della guerra. Vivevano lì credo per la vicinanza alle cave e al marmo. Per gli ultimi anni prima della guerra funzionava così: gli davamo la commissione del lavoro e quando loro avevano fatto ce lo consegnavano. Ma dopo la guerra non c'era più nessuno a lavorare".
"Mi scusi, ma non ho capito una cosa", dico a Maria Luisa: "Prima della guerra come funzionava il ricambio degli operai? Venivano i ragazzi a bottega?".
"Sì, certo, quello sempre. Ma bisogna essere davvero molto fortunati per trovare un nuovo artigiano quando qualcuno smette per qualunque motivo".
"C'entra la segretezza del lavoro? Cioè: gli artigiani più anziani non vogliono svelare i segreti del mestiere ai più giovani?".

"Non è solo quello. Vedi, questo lavoro non è fatto per tutti. Non basta tramandare i segreti del mestiere perché s'impari. Bisogna avere la fortuna di trovare qualcuno che si appassioni a questo lavoro. È sacrificio e volontà. E *verve*. Non tutti i sassi si trovano in commercio. I sassi se li vanno a cercare la domenica, perché tanti non sono in commercio. La pietra dell'Arno, per esempio: con quella ci fanno il verde delle foglie, che è verde come il colore dell'Arno e si trova sul greto del fiume. Lo trovano i ragazzi perché sanno dove andare a cercarlo".

È instancabile questa donna. Siamo alla fine del pomeriggio e lei ha ancora energia e si alza dalla sedia e corre da una parte all'altra del negozio, ma non c'è frenesia nei suoi passi, solo determinazione e non gira a vuoto, semplicemente gira molto.

Dietro una grata di legno lucidato che protegge un vecchio radiatore prende una pietra pesante. La pietra è verde scura, rocciosa, rugosa. È affettata e me la porge. Dice di averla raccolta lei stessa.

"Qualche anno fa qui sull'Arno ripulivano il fondale con la draga. Tiravano su una quantità innumerevole di sassi. L'ho raccolta allora, ma questa non è buona, vede?".

Me la porge ma non riesco effettivamente a vedere qualcosa.

"Perché non è buona?".

"Perché non ha la sfumatura. A noi le pietre servono con la sfumatura, altrimenti non sono buone".

Poi soffia sulla parte di sasso che è stato già affettato e non cambia niente, così non può che affermare: "Insomma, non è buona a nulla".

La pietra in questione si chiama Gabro, come la località vicino a Livorno, ma è presente anche all'Impruneta, la città che cinge le porte di Firenze e che è una meta celebre di turismo inglese, conficcata com'è all'esordio del Chianti.

Dice ancora Maria Luisa: "È un lavoro che non finisce mai se hanno la passione devono cercare i sassi, i materiali, non è soltanto il disegno, il taglio, l'incollare e trovare il colore".

Già quando incontrammo gli amici dell'Opificio delle Pietre Dure (in *Nuove direzioni*, n. 9, maggio-giugno 2012, pp. 32-43) e parlai con un artigiano che era presente nel laboratorio appresi che non esistono pietre vecchie e pietre nuove, nel senso che tutte le pietre delle quali disponiamo oggi per proseguire il lavoro in commesso fiorentino sono le pietre dei Medici.

Ricordo che all'Opificio conservano in boccioni di vetro innumerevoli pietre, divise per rispettare la propria tassonomia. È come entrare in una specie di fiera del circo, una cosa a metà tra il circo dei mostri e la curiosità scientifica (e positivistica) di quella fine d'Ottocento che battezzò il proliferare di queste rassegne delle atrocità. In quel laboratorio delle anatomie dei sassi si trovano tutte le sfumature dei colori che sono le macchie tanto cercate. [8658]

Penso ai giovani artigiani che vogliono fare il mestiere. Nessuna festività. Nessuna domenica, nessun sabato e, inesorabilmente, una scarsa vita privata. Riempiono ogni istante della propria esistenza con le pietre. La domenica non è il giorno del riposo o dell'ozio, ma quello dove ci si sveglia presto e si va in cerca della macchia perfetta, del colore giusto. È un lavoro sotterraneo, si sa dove andare a scavare. Non c'è nessuno in quest'alba sul lungofiume o nelle cave dismesse o dove non c'è ancora alcuna cava o alcun cantiere, ma soltanto una piccola frana, una piccola voragine che s'è aperta nel terreno e ora la terra ributta quei sassi che come piccole particelle dimostrano al cercatore che tutto è già qui, sta a lui trovarlo.

Un lavoro polveroso, di calce. Ci si fanno le mani bianche, sotto le unghie, sui polpastrelli, in ogni millimetro del derma. Ci si spezzano le unghie cavando i sassi dagli strati duri della terra, che poi è il vecchio monito, goliardico e scanzonato, ma pieno di un sano rancore contadino, che ti ripete che la terra è bassa, che è noia e fatica, che per piegarsi e spezzarsi non c'è da far molta strada, solo quella necessaria ad andare ancora più in basso, ancora più basso.

E per cosa poi?
Sì, certo, per trovare la pietra perfetta, il colore che mancava. Il lavoro così accurato, il progetto che in testa adesso è ancora soltanto un disegno e che diventerà solo in futuro un'opera completa; si cerca quello, è ovvio, ma non solo. Si va a cercare cosa, in realtà? Questo è un lavoro che se non è già scomparso sta per farlo. L'estinzione si avvicina per quella mancanza di passaggio di sapere che fa l'essenza di ogni memoria tramandata e soprattutto di ogni memoria attiva, artigiana. Eppure ci sono persone, poche è vero, che sono lì, a livello bassissimo. Cercano, scrutano, indagano la terra. A volte la terra risponde, altre volte oppone un suo divieto alla superbia dei suoi investigatori e allora il lavoro ricomincia daccapo e tutti i giorni, tutte le domeniche. Tutto il tempo così. A segare un pezzo di pietra, dalla mattina alla sera. E intanto lavorare con gli occhi, in segreto, con il consenso taciuto del proprio maestro. Lavorare nel silenzio della propria testa. Mentre si segano le pietre pensare già all'artigiano che sarai. È questa l'epica del lavoro, quella speciale lentezza che non tutti riescono a capire e che, spero, con queste parole di rendere un poco più chiaro. Soltanto quando si è disposti ad accettare il sacrificio della professione allora si apprende che questo è l'itinerario giusto, questo il vero tirocinio. Si ruba con gli occhi, ecco cos'è. E poi si ha talento. La discriminante è sempre quella: il talento, la stoffa. O ce l'hai o non ce l'hai. A volte qualcuno è fortunato e a volte no, ma in questo lavoro ogni biografia è governata dal caso. Ma di questo ne riparleremo.
Si diceva: per cosa? Perché accettare questo destino che spesso è di privazione, se poi la gloria di un lavoro ben fatto è perlopiù relegata all'apprezzamento di sempre meno persone?
Forse proprio per quello: per l'eccitazione di appartenere a un gruppo esclusivo di persone. Per quel tanto di clandestino che c'è nell'essere oggi un operaio che lavora con la tecnica del commesso fiorentino.
Ma credo che ci sia un bisogno epistemologico, dietro, come al solito. Si dirà che qui si sprecano paroloni per non dire nulla, ma invece il ragionamento ha necessità d'esser fatto e soprattutto credo che ci sia una motivazione di carne e sangue dietro, come di carne e sangue son fatti tutti i motivi che ci animano e ci spingono ad alzarci dal letto. [8395]
La realtà è una pietra dura. Puoi investigarla, interrogarla, tentare un dialogo con lei, ma non sempre il rapporto è paritario. Non sempre l'uditorio della realtà è disposto ad ascoltarti. La pietra è il simbolo di tutto questo, niente di meno. Ogni volta che si lavora con essa non soltanto si cerca di verificare un'ipotesi sull'esistente, una propria via per dare un senso a tutto quello che ci circonda, perché il tempo non sia un'assurdità che alla fine ci sarà dato di mollare, ma perché il gusto di un momento abbia la pienezza dell'intero, di modo che in ogni istante ci sia il riverbero dell'universalità. Insomma, io credo che lavorare i sassi non sia soltanto un modo per chiamare in causa il senso della vita, ma un modo anche per indirizzarlo quel senso. Il commesso, che con le sue tecniche semplici e complesse al tempo stesso, unisce pietre diversissime, è anche un modo che avvicinare parti di realtà che altrimenti sarebbero separate. Questi mosaici sono mappe della vita, non tanto per indirizzarci da una parte o da un'altra, quanto per capire la complessità del tutto.
"Che fare?"[1]: è una domanda storica dell'umanità, ma non indica una soluzione bensì un modo di vivere col quale dovremo farci i conti.

Rinascita: gli anni Cinquanta

L'11 agosto 1944 Firenze è liberata dalle truppe d'occupazione nazi-fasciste. Non tutto era perduto, però. La Storia ritorna a larghe falcate e distribuisce momenti bui e momenti di luce. Tutta la vita è fatta di un continuo alternarsi tra oscurità e luce, tra tutto il nascosto bene e tutto il nascosto male.

1. Nella fattispecie ricordiamo i celebri "Che fare?" di: Tolstoj, Nikolaj Černyševskij (romanziere pure lui), Lenin

Bidimensionalismo bizantino di Mauro Bini

Le cose sono così centrifugate perché non sia elementare trovare i segni di un progetto dietro a tutto e non sempre è possibile farlo, o meglio: non sempre le persone vogliono o possono o credono di riuscirci.
Il destino di Firenze, negli anni cupi dell'immediato dopoguerra, non era però fosco come la polvere delle macerie che anneriva le strade e le facciate dei palazzi.
Nel 1946 a sindaco della città fu eletto il comunista Mario Fabiani. La sua è una storia partigiana; già responsabile nel '44, poco prima della Liberazione, di un grandioso sciopero cittadino, preludio di una ribellione ormai in atto e senza più freno, Fabiani ebbe il compito doveroso di gestire la ricostruzione. Si parlava di tirare su dall'abbattimento un'intera città, un territorio che era denso di storia; vie e strade e botteghe e persone chiedevano un segnale per risollevarsi. "G. Ugolini" non erano da meno. Anche loro avevano bisogno di qualcosa, di un cambiamento. Fabiani risollevò Firenze: pareggiò il bilancio – coprendo un disavanzo di 800 milioni di Lire – fece approvare il Piano Regolatore Comunale e dette una nuova linfa alla città.
Nel 1951 si tennero altre elezioni e stavolta fu Giorgio La Pira, democristiano, a vincere.
Per Firenze tutti gli Anni Cinquanta furono una ribollente officina di liberazione in più sensi storici. Da un lato, infatti, era chiaro che la guerra era finita e un armistizio si realizza non solo quando le trattative di pace segnano la fine dei conflitti e delle asperità, ma anche quando il senso della pace invade le anime di tutti i cittadini. La voglia di fare torna a passeggiare in mezzo alle vie e non è un agire vuoto, un disperato argine all'insensatezza del conflitto, bensì una reale e sana voglia di ricostruzione, una tendenza proiettiva verso il futuro, verso l'idea di qualcosa che prima non c'era e adesso c'è.
Anni Cinquanta. Nel '50 Leonardo Ricci costruisce il complesso urbanistico di Monterinaldi, denso di echi alla Frank Lloyd Wright. [8430]
Nel 1956 l'architetto Lando Bartoli restaura per usi civili la chiesa del Sacro Cuore in via Capo di Mondo, in quello scorcio del quartiere di Campo di Marte che si svincolò dai legacci della marzialità fascista per essere glorioso e trionfante sede dell'operosità borghese fiorentina; il quartiere residenziale dove i professionisti e i piccoli commercianti vivevano di una ricchezza non turistica, ma appunto operosa e sanamente operosa. Un quartiere con aspirazioni popolari ma con architetture residenziali e molto moltissimo verde.
È in questo torno di tempo che nasce il quartiere dell'Isolotto, a ovest della città. È un quartiere di animazione sociale e di grandi aspirazioni. È una periferia pulita, un'introduzione in contesto urbano e fiorentino di scenari europei, con hinterland immediatamente successivi al centro storico che non siano luoghi di perdizione o di miseria, ma periferie decenti, nelle quali creare una vita pulita e con una forte coesione sociale.
A queste attività urbanistiche si affiancavano le opere di artisti in tutti i settori: dalla pittura (Enzo Faraoni, Giovanni Colacicchi, Antonio Bueno, Mario Nigro, Silvio

Loffredo, Fernando Farulli ecc.) alla musica, con la fervente attività del Maggio Musicale Fiorentino, instancabile alveo dove artisti, tecnici, costumisti, scenografi, autori trovavano le condizioni ideali per lavorare.
Sono gli anni dei *Vespri siciliani* (1951), con scene e costumi di Gianni Vagnetti e di *Tancredi*, scene e costumi a cura di Corrado Cagli, delle *Maschere* (1955), regia di Anton Giulio Bragaglia (poi impegnato nei primi film di Totò), con bozzetti e figurini di Angelo Maria Landi, un mosaicista fra le altre cose. Sono gli anni del musicista Luigi Dallapiccola.
Ma anche Lando Bartoli assunse la direzione dell'Opificio delle Pietre Dure, proprio nei primi anni Cinquanta.
Accanto al versante puramente artistico rinasceva la città delle lettere che si era eclissata alla fine degli Anni Trenta. Mario Luzi, Mario Tobino, Pietro Bigongiari, Romano Bilenchi operano tutti in città e quasi tutti provengono dalle mura fiorentine o dai comuni limitrofi. Le riviste "La Nuova Città" (diretta dal 1945 da Michelucci) e "Numero" sono punti di riferimento culturale, insieme ai luoghi di ritrovo come Vigna Nuova, la galleria Numero, Il Fiore, l'Indiano, la saletta del bar Walter.
L'Opificio delle Pietre Dure rinacque, dunque, grazie alla spinta del direttore Bartoli e in generale rinacque un nuovo spirito a Firenze, del quale forse è bene parlare speditamente.
Firenze, per chi la conosce, è una città che vive da sempre sul filo funambolico dell'essere spocchiosa e umile al tempo stesso. È teatro di una grande solidarietà, soprattutto a sfondo sociale, ma è testarda e sulfurea. Combatte con lo scherno e il disprezzo aristocratico l'ingiustizia (di nuovo sociale), eppure vive ancora in schieramenti nobiliari. Ha le famiglie principesche in seno, come Roma, ma a differenza di Roma non c'è aria di putridume sorpassato, anzi: i principi, le contesse, i marchesi sono tutti

Consolle di ferro dipinto e piano di pietra di Mireille Valentin

Dettaglio di una cassettiera di scrittoio del XIX secolo

vivi e operano con vigore.
È una città, questa, che conosce grandi slanci di cuore, ma anche grandi crudeltà e spesso non dà le stesse possibilità a tutti. Vorrebbe essere internazionale e cosmopolita e certo le sue strade sono attraversate quotidianamente da turisti e viaggiatori d'ogni parte del mondo, che scatenano la ridda dei propri flash per tornare a casa con una cartolina personale del Duomo o di Palazzo della Signora, di una fra le innumerevoli chiese che punteggiano come una mappa della bellezza praticamente ogni quartiere e ogni strada municipale. Eppure, nonostante questa vocazione necessaria, Firenze è anche tremendamente strapaesana, testardamente orgogliosa della sua unicità inesportabile, giacché tutti a Firenze sono esperti di qualcosa.
Allora è facile comprendere che nel contesto storico la tendenza prebellica era quella di nobilitare con l'aura di un passato glorioso una pratica sul confine tra arte e artigianato. Dopo la guerra, invece, quando si era mostrato il volto disumano della barbarie, in pieno clima neorealistico, era necessario ricorrere all'umiltà del lavoro socialmente utile, o almeno: un lavoro puramente dedito al lavoro stesso. In altre parole: gli artisti non avevano più bisogno di farsi chiamare Preraffaelliti per essere denotati come artisti: bastava lavorare per essere, ancor più che artisti, artigiani. Una vera rinascita sarebbe passata solo attraverso l'operosità del lavoro ed è questo che fecero i grandi nomi del mosaico in commesso fiorentino di questi anni, Mauro Bini per primo.
Adesso, però, è il momento d'introdurre una figura che farà da vero spartiacque nella storia di Ugolini ed è un personaggio che niente ha a che fare con Firenze, almeno non per via anagrafica. È un americano, un artista dell'Arizona di nome Richard Blow.

Ritratto di Richard Blow

Maria Luisa è un poco incerta:
"Credo che facesse l'allevatore di bestiame. Era molto ricco".
Di sicuro non ha incertezza sul suo aspetto. Alto. "Quanto?", le domando. "Così", fa lei e alza la mano molto sopra la sua testa, quasi a sfiorare le punte declinanti del lampadario di cristallo, che sorveglia tutta la nostra conversazione.
Era biondo ed era di poche parole.
Nel 1948 Blow si era trasferito a Firenze dagli Stati Uniti, semplicemente mosso da una reale passione per il mosaico in commesso. Per le pietre dure. Non era affatto scontato che il suo amore si riversasse su un mestiere così particolare, soprattutto perché in quegli anni la diffusione delle notizie e delle informazioni non faceva il giro del mondo con la rapidità che le accordiamo oggi. Fatto sta che Blow si trasferì in città e iniziò a riprodurre i cartoni dei maestri del passato, come Massimo Campigli, ad esempio. Successivamente propose all'attenzione generale anche cartoni nuovi, suoi. Fu questa la grande innovazione di Blow: l'introduzione di disegni moderni in un panorama di figure che erano perlopiù classiche e che risalivano addirittura ai Medici.

Ciò che Blow comprese benissimo era che i fiori, gli uccelli, tutte le minuzie dell'antichità erano soggetti validissimi, ma che avevano bisogno di essere affiancati da soggetti più contemporanei per riprendere vigore e splendore.
"E così", dice Maria Luisa: "Blow mise nei suoi disegni l'astratto, le nature morte. La frutta. Poi rifece disegni di De Chirico. Insomma, era un grande innovatore".
Il teatro dell'innamoramento di Richard Blow per la pietra dura e per Firenze era Santa Margherita a Montici, un gruppo di case e di ville arroccate sulla collina immediatamente a sud di Firenze, che discende in pochi minuti verso il quartiere di Gavinana e poi il comune di Bagno a Ripoli. Nella sua villa Blow prende un operaio e iniziano a lavorare insieme, dando vita al laboratorio "Montici".
E in questo periodo, proprio intorno al 1950, accadono due fatti contemporaneamente, ma legati l'uno all'altro: Blow entra in contatto con Emilio Ugolini e Maria Luisa Antonelli, nipote di Emilio, giunge a Firenze.
L'americano di grande entusiasmo, ma anche di grande silenzio, era attivissimo nel suo lavoro e sapeva bene cosa voleva. Tra il 1950 e il 1951, con Lando Bartoli, Blow diede vita a una collaborazione fruttuosa. Quello che era chiaro, per entrambi questi uomini d'ingegno, era che la collaborazione avrebbe da un lato sdoganato le idee innovative di Blow sui disegni da portare all'attenzione dei mosaicisti e dall'altro avrebbe ridato nuova linfa vitale al mosaico in pietra dura, altrimenti destinato a una mummificazione prematura che però sarebbe stata inevitabile. Così Bartoli, che dal canto suo sapeva bene cosa significasse innovare, accettò di buon grado le proposte del laboratorio Montici di essere in tandem per la ricostruzione artistica di Firenze, tanto che alcuni disegni moderni, promossi da Blow, furono utilizzati come modelli da giovani artisti in prova all'Opificio delle Pietre Dure e da Mauro Bini.
Quando nel 1952 l'Opificio delle Pietre Dure, insieme al laboratorio Montici, diede il via a un concorso internazionale; Mauro Bini, insieme a Carmela Siemoni e Franca Cumo, furono i vincitori. Maria Luisa conosce Mauro Bini, tuttora vivente. E lei ricorda perfettamente quel periodo, perché nel frattempo Richard Blow si era rivolto al miglior commerciante di commesso fiorentino: Emilio Ugolini per l'appunto.

Con Mauro Bini la ritrattistica arriva nei mosaici di pietre dure

Il negozio è situato sul Lungarno Acciaioli, a Firenze, proprio dietro Borgo Santi Apostoli

Blow, con la perentoria sicurezza degli americani, aveva chiesto che la seconda stanza del negozio fosse dedicata all'esposizione dei suoi lavori ed Emilio, che era un uomo ancora legato ai suoi principi aristocratici, aveva inizialmente diffidato da quell'irruzione di novità nel suo negozio storico. Ma qualcosa era destinato a covare nella sua mente. Quello che Blow rappresentava non era un futuro sciocco e tutto fronzoli, ma una seria possibilità di riemergere dall'abbattimento psicologico della Guerra. Il negozio Ugolini era svuotato degli operai e il lavoro era al minimo. Solo Emilio teneva in piedi la baracca e allora domandò alla giovane nipote di aiutarlo.

Leonie, la prima moglie di Emilio, era morta, lasciandolo vedovo. Dopo qualche anno Emilio si era risposato con la sorella della madre di Maria Luisa. La zia era a Firenze da moltissimi anni, ma la sorella e le figlie erano a San Sepolcro, dalle parti di Arezzo, da dove tutti provenivano in origine. A 18 anni Maria Luisa, con un diploma alla scuola di ragioneria, approdò a Firenze. Era il 1950 e le cose non erano ancora migliorate definitivamente; solo Emilio aveva intuito che le novità si trovavano dietro l'angolo e accettò la richiesta di Blow di lasciarlo esporre nella seconda stanza del negozio. Maria Luisa giunse come un rinforzo.
"Ero una ragazzina. Non avevo mai pensato seriamente di occuparmi di questo settore. Stavo qui, con lo zio, e cercavo d'imparare".
"Ma lei, mi scusi, disegnava? Faceva i mosaici cioè?".
"No no, non mi sono mai provata a fare il commesso fiorentino. Pulivo le rocce, all'inizio e in generale ho sempre e soltanto gestito questo negozio per tutti questi anni. Ci vuol sacrificio, sa? Sapevo due lingue quando venni qui: inglese e francese. E poi ho imparato il tedesco e il giapponese. E anche un po' di russo, anche se me lo sto dimenticando".
"Il giapponese?".
"Sì, frequentavo una scuola serale a Campo di Marte. Decisi d'imparare il giapponese perché mi faceva rabbia di non capire i rapporti tra il nostro sistema di misurazione della valuta e il loro. In quel periodo mia zia andò in Giappone e tornando mi regalò una grammatica. Così mi decisi a impararlo. Non che sia una conversatrice giapponese. Faccio quello che posso, mi arrangio qui in negozio. Ecco, qui lo so parlare". [8532]
Il negozio è uno spazio alternativo, non già uno spazio neutro. È un luogo di possibilità, che conferisce a chi lo vive e lo abita le capacità per affrontare una conversazione in giapponese o per rialzare la testa dalla cappa del disfacimento post-bellico. Nel negozio c'è una specie di esperanto degli affari, dove le intuizioni raggiungono il loro apice e la disinvoltura linguistica agevola le conversazioni. È in questo negozio che tutto è possibile, come se ci trovassimo dentro una sorta di camera magica, una camera d'oro. Qui dentro prevalgono le tonalità brunite del legno e quelle dorate degli ottoni e degli ori stessi delle cornici. Risplendono le pietre dei mosaici, di quei fiori bianchi sullo sfondo nero del marmo belga.
Emilio ci aveva visto giusto: nel giro di pochi anni il commesso fiorentino rinacque. "Ci fu un boom. Blow aveva tirato su le sorti del mosaico. Fu un'esplosione di richieste. Da tutto il mondo ce lo chiedevano".
Questa umiltà del lavoro da comune esecutore, questa commistione tra antichità e moderno, la celerità dell'esecuzione blowiana, tutto contribuì a far tornare alle vette dell'attenzione mondiale il mosaico.

La natura morta è un soggetto moderno della pittura con le pietre.
Opera di Mauro Bini

Il rosso è un colore molto difficile da trovare in pietra.
Particolare di tavolo del XIX secolo di Giovanni Ugolini

E non ultimo anche la lungimiranza di Emilio, che all'inizio non voleva ospitare l'americano, ma alla fine si convinse.
"Ma lei lo conobbe Blow?", domando a Maria Luisa.
"Diamine".
"E che tipo era? Era silenzioso, sì, ma cosa significa?".
"Non dava confidenza, andava dai lavoranti sceglieva le pietre, poi magari tornava qui se non gli piaceva lo faceva cambiare. Però si era fatto il nome piano piano, tutti lo cercavano, ma contemporaneamente si vendeva anche il nostro lavoro. Blow non era disegnatore e macchiatore, solo disegnatore. Però sceglieva lui le pietre con gli artigiani".
"In che senso? Credo mi sia sfuggito allora cosa significa essere un macchiatore".
"Il macchiatore sceglie la macchia. E anche Blow lo faceva. Blow sceglieva nel momento vedeva una cosa gli piaceva in un modo poi magari ci ripensava. Non era un macchiatore, ma era il suo istinto artistico a parlargli. Il macchiatore quando fa un disegno in mosaico deve già sapere quali materiali usare. Deve sapere dove fare le aggiunte nel disegno".
Mi fa vedere un petalo verde di una foglia su un mosaico che è intarsiato e incastonato dentro una tavola color lillà.
"Questo risvolto di foglia, vede. Questa è una pietra durissima, un cristallo... Un porfido... Aspetti".
Di nuovo Maria Luisa si allontana e ritorna trasportando una pietra pesantissima. Una pietra verde come quella foglia, con tante piccole maculature sulla sua superficie già affettata.
"Questi sono cristalli di porfido dalla Grecia. Serpentino dalla Grecia. I cristalli sono stati scelti qua e là. Abbiamo dei limiti nelle pietre".
"Ci sono delle pietre che, per esempio, sono difficili da trovare in natura?".
"Il rosso. In antico usavano una specie di porporino che veniva fatto a Venezia ed era vetro non pietra. Questo è corallo, però sono rametti non si può usare per una roba grande".
"Ma il corallo non è un essere vivente?".
"Sì, il corallo", dice Maria Luisa: "è un materiale marino. È un animale. Guardi qua". Ci sono dei petali di rosa su un altro tavolo, stavolta adagiato in orizzontale su un sostegno dorato, mentre quello con le foglie di serpentino della Grecia era appoggiato su una specie di treppiedi.
"Ormai si fanno solo le cose che il mercato richiede. Questi due grandi quadri neanche li vendo. Li tengo qui, perché sono nostri da più di 100 anni. Sono una collezione privata".
Torniamo di nuovo nella prima stanza e di nuovo parliamo di materiali.
"Noi siamo fortunati. Noi in Toscana cioè. Abbiamo minerali soprattutto di ferro. Nella zona di Volterra c'è il calcedonio e il Gabro gliel'ho già mostrato. Dall'Isola d'Elba arrivano altri minerali ferrosi. Sa, finché c'erano le miniere di ferro elbane si trovava anche qualche minerale che magari non era scontato trovare, qualcosa d'inedito. La nostra ricchezza è paradossalmente che i minerali che si trovano da queste parti sono minerali poveri. E a noi servono proprio quelli. I minerali più preziosi vanno diritti in gioielleria, ma da noi, da noi ci sono quelli poveri".
Il ferro dell'Elba.
Rio nell'Elba è il centro di queste miniere. È un paese dal quale il mare appare come uno strappo di cobalto in fondo a una vallata. Rio nell'Elba è Appennino e difatti geologi e camminatori girano con i loro scarponi le zone riesi per escursioni e studio. Rio nell'Elba è un paese di color blu, macchiato dal ferro che per tanti anni è stato estratto. Ne ha colorato le pareti delle case, le pelli della gente. Quando piove Rio ha le montagne circondate dallo zucchero di nebbie basse e i terrazzamenti e le colline digradanti sembrano poggi scozzesi, mentre nel mezzo del nimbo, dove una foschia temporalesca s'imbuca nella conca del mare, laggiù verso Rio Marina appaiono le inattese serenità della costa, di Piombino, già visibile. Ma quassù, qua sul passo del Volterraio, il mare

è un lontano miraggio, una possibilità. Da queste terre, nutrite d'esilio e di storia operaia, vengono anche queste pietre. C'è da benedire la loro comparsa.
La pietra dura è un lavoro che risplende di umiltà e materiali poveri. Lo sfarzo e la perfezione estetica sono necessità di minerali poveri.
In definitiva quello del mosaico in pietra dura è un lavoro francescano, né più né meno.

1959: Maria Luisa Antonelli prende la direzione

Blow fu davvero la persona giusta al momento giusto. L'ammirazione di Maria Luisa Antonelli per quest'uomo è totale. Ogni parola che lei seleziona per parlarmi di lui è declinata in questi termini: la genialità, la generosità, il silenzio austero, le due severità – quella di Richard e quella di Emilio – che non si scontrano, ma s'incontrano e si vincono a vicenda, di una vittoria nella quale, a beneficiarne, è il lavoro e la produttività.
Dall'arrivo di Blow e dall'approdo a Firenze di Maria Luisa sono anni splendidi.
Alcune date d'occasione che riguardano il mondo del mosaico in commesso fiorentino, tratte da un prezioso opuscolo che Maria Luisa mi mostra con assoluta generosità. È un libretto datato 1998 e che reca il titolo: *Da una esperienza maturata nei primi anni Cinquanta all'Opificio delle Pietre Dure*. Il libretto è a cura di Federico Napoli e non credo affatto che si trovi in commercio (dato che è sprovvisto di codice ISBN), ma forse neanche in biblioteca. Sembra uno scritto d'occasione, ma neanche: sembra il catalogo di una mostra, il viatico di un grande personaggio attivo nella storia del commesso fiorentino – Mauro Bini – per giovani artisti. Infatti nel frontespizio leggo: "Mauro Bini presenta opere, cartoni e progetti di commessi in pietre e scagliole di ventuno artisti". In calce al volumetto una cronistoria proprio di quegli anni '50 che c'interessano e così riporto alcune date, per così dire, "istituzionali".
1952. Mauro Bini collabora con Blow per cartoni di commessi in pietre dure, poi confluite, fra le altri destinazioni, in una mostra organizzata a New York nello stesso anno.
1952-1953: Bini collabora con l'Opificio delle Pietre Dure per cartoni di mosaici che poi si collegheranno nella sezione contemporanea del Museo dell'Opificio, sempre a Firenze.
Ma nello stesso anno nascono i due raffinati pannelli in commesso "Poliedro e cono", esempi di quella geometricità moderna della quale Blow era un grande promotore e che Emilio Ugolini sposò accanto al fascino della tradizione. Anche "Serpe e sfera" è dello stesso anno. Sono lavori eseguiti dagli operatori dell'Opificio, su cartone del direttore Bartoli.
1953. Bartoli fa di tutto perché l'Opificio sia dotato di una scuola, necessario punto intermedio perché la trasmissione del sapere sia attuata. Bartoli, con lungimiranza, acume e non senza un poco di paura, vedeva un inaridirsi proprio di quella tradizione e costituì, in collaborazione con la Camera di Commercio di Firenze e l'Istituto d'Arte, la sezione scuola all'interno dell'Opificio, affidando proprio a Bini il compito di insegnante di materie tecniche.
1954. Nuovo concorso all'Opificio. Tra i premi: Bini (2° premio), Alvaro Monnini (1° premio), Renato Bittoni, Ugo Blasi, Pieranna Reali ecc.
Il '54 è un anno incredibilmente importante, perché Bini e Bittoni sperimentano l'uso della scagliola, e anche un'alternativa mediante l'uso di materiali poliesteri, scoperti in quegli anni, applicabili anche alla lavorazione lapidea. Questa tecnica è più adatta per i disegni moderni con pannelli decorativi anche di grandi dimensioni. Difatti i due si impegnano in queste realizzazioni, a partire dai cartoni che loro stessi creano.
1954-1956. In questo biennio Bini*e*Bittoni portano a compimento il processo della scagliola e lavorano su cartoni di Blow, Angelo Maria Landi. È in questo lasso di tempo che viene realizzato il grande

Qualcosa di impressionista aleggia nel quadro. Opera di Bruno Lastrucci

pannello decorativo di 11 metri per il bar "Due ponti" del Lungarno Acciaioli, dal titolo *Città del 2000*.
1956-1957. Salone dei Maestri. Scenario: XX e XXI Mostra dell'Artigianato di Firenze. Bini e Bittoni sono invitati per due anni consecutivi ad esporre le loro grandi opere realizzate con la tecnica della scagliola. Di nuovo i disegni sono dei soliti noti: Bini, Bittoni stessi, Blow, Landi ecc.
1958. Per Bini un nuovo momento di gloria. L'Unione Fiorentina lo incarica di apporre una targa per mettere in evidenza quei luoghi fiorentini familiari a Dante; targa realizzata in marmo e scagliola e ora posta in via Dante Alighieri, nel centro di Firenze.
1961. La Direzione dell'Opificio delle Pietre Dure incarica Bini di creare una targa-trofeo da eseguirsi in commesso di pietre, quale premio della Direzione Generale Antichità e Belle Arti alla XII Mostra Nazionale "Premio del Fiorino" della città di Firenze.
Sono un manipolo di anni densi di attività e tutto solo da un punto di vista culturale e puramente istituzionale.
Immaginiamo come doveva essere il negozio Ugolini in questi anni.
Un continuo viavai di persone.
Emilio, il signore aristocratico, con i suoi baffi asburgici e i suoi occhiali perfettamente rotondi, vestito d'inverno con il suo paltò quasi regale. Maria Luisa, la giovane ragazza aretina che sa poco di commesso, di pietre dure, perfino di commercio, ma ruba con gli occhi. La ragazza lavora alacremente, con umiltà, disposta ad imparare. Qualcosa nella sua testa deve essere scattato, allora, perché non era scontato che una ragazzina che, come dice lei stessa, "aveva soprattutto voglia di andare a spasso", dedicasse tutta la sua vita a quel negozio e a quegli affari. La sua sensibilità avrebbe, in maniera scontata, privilegiato altri settori.
Ma il senso d'appartenenza familiare e il desiderio di leggere il mondo attraverso la passione della commettitura di pietre la tennero a Firenze.
Insomma, in quegli anni il negozio doveva essere un gran viavai di gente e di turisti. Dice Maria Luisa che c'erano dei clienti fissi, soprattutto americani, che tornavano e tornavano e domandavano ogni volta: "What's new?" (Cosa c'è di nuovo?).
È quasi superfluo richiamare alla mente il contesto storico di quegli anni, la storia culturale dell'Italia insomma. Cinecittà, proprio in quel rapido passaggio degli anni Cinquanta, offriva set con buoni materiali, buona manodopera e prezzi convenienti alle star hollywoodiane, che girarono decine e decine di film – soprattutto d'argomento storico e "romano", i cosiddetti *peplum*,

film di sangue e arena ambientati al tempo dei gladiatori, dove si mettevano in scena grandi drammi, grandi passioni con ingenuità e genuino gusto dello spettacolo – nella capitale d'Italia. Sono gli anni che precedono il boom economico, anni incerti di intrecci politici non chiarissimi, che hanno gettato le basi per tutto il manifesto bene e tutto il manifesto male degli anni a seguire.

L'Italia era semplicemente la moda, ma non intesa – ancora – come moda di costumi e di abiti, bensì come luogo d'interesse planetario. Era un nuovo Grand Tour, quello di stelle del cinema e del mondo dello spettacolo, d'intrighi sentimentali che riempivano le pagine dei rotocalchi, proprio allora di imminente nascita e sviluppo. Sono gli anni che fanno da preludio alla *Dolce vita* di Fellini, ora celebrata da un suo discepolo (ancora non ho capito se Sorrentino è un genio del marketing, un indice del cattivo stato di salute del cinema e delle *immagini* in generale oppure se sia un autore sincero: rimanderò ancora il giudizio, credo), quel Paolo Sorrentino che nel 2014 ha vinto il premio Oscar con *La grande bellezza*, altro titolo simile a quello felliniano – aggettivo+sostantivo – e altrettanto decisivo nel tracciare un ritratto di Roma, del *caput mundi*, di questa Urbe che da millenni vince sul decoro, sullo sfascio, sulla rovina della civiltà eppure spesso ne alimenta la grande pattumiera dei suoi scarti. Roma è così, lo è sempre stata e in quegli anni Cinquanta il mondo lo scopriva insieme agli italiani.

L'Italia, per un turista americano o tedesco o inglese di quegli anni, era un luogo di ambigui chiaroscuri: la bellezza estrema delle sue antichità si meticciava inesorabilmente con le nefandezze della sua gente, non mosse da istinti criminosi e così *noir*, così dediti agli intrecci finanziari e ai raggiri come a Hollywood, no, gli italiani erano mossi da istinti genuinamente melodrammatici, da Cavalleria Rusticana per intenderci.

E Firenze, in tutto questo scenario, risplendeva come una gemma preziosa.

Anzi, meglio, come una pietra umile che

Sembra un paesaggio disegnato e invece è la fetta di una pietra.
Opera di Giuliano Tacconi

avrebbe dato vita a un prezioso quadro. Firenze era la patria del commesso: chissà se nella mente di un americano del 1954, forse occupato a pensare alla sua Caccia alle Streghe, l'idea intimamente sociale che sottende quest'arte gli abbia sfiorato il cervello. Molto più probabilmente i turisti erano affascinati solo dallo splendore artistico dei mosaici, eppure è istruttivo pensare che anche nel mondo tipicamente calvinista, così dedito alla laboriosità e al successo in vita che prelude a una scalata paradisiaca, si facesse spazio una tendenza del tutto opposta, che veniva dal basso per restare in basso e proprio là splendere di altezze vertiginose. Il commesso fiorentino abbassava, senza degradare, lo sfarzo della realizzazione a qualcosa che non aveva bisogno di titoli per legittimarsi, ma semplicemente della sua fruibilità generalizzata. [8546]

In questo contesto anche Ugolini Mosaici doveva essere una sorta di punto di passaggio per turisti più o meno svegli di fronte alla realtà dei fatti, ma quasi sempre desiderosi di adornare la loro villa pacchiana di Beverly Hills o il loro sofisticato salotto dell'Upper West Side newyorkese.

Farfalla. Particolare della consolle di Mireille Valentin

Insomma, le cose andavano per il meglio.
Anni sfolgoranti, fuggenti, pieni. Nessuna dispersione. Nessun oltraggio. Il mondo aveva aperto gli occhi sull'abisso, che aveva accecato. Qualcuno ha detto che non si torna indietro da Auschwitz e che dopo tanto orrore non è più possibile sognare spensierati come prima. Il mondo non sarebbe più stato lo stesso e per questo c'era bisogno di una ricostruzione che fosse solida e che evitasse gli errori del passato.
Una ricostruzione che fosse votata al bello, socialmente apprezzabile.
Una bellezza accessibile a tutti, insomma.
Nel 1959 morì Emilio. Un altro patriarca se n'era andato. Ormai c'era Maria Luisa, che insieme alla zia, gestivano l'attività.
Emilio se ne andò in poco tempo. "Una bella fine", dice Maria Luisa. Una cosa rapida, che non lascia tempo per assaporare il dolore, ma solo la naturale inevitabilità del lutto.

L'alluvione di Firenze: 4 novembre 1966

"E il prossimo passo qual è?", domando a Maria Luisa, pieno di trepidazione per attendere una nuova tappa di questa storia universale e particolare. Ormai mi sono affezionato a questa gente, a questa professione. Mi sembra di assistere a un serial tv, impossibilitato a staccarmi dallo schermo.
"Il prossimo passo è l'alluvione. Purtroppo".
Ora, sull'alluvione di Firenze del 4 novembre 1966 si è detto praticamente di tutto. Si è parlato dei problemi dei fiumi, degli argini, dei calcoli idrogeologici e idraulici delle dighe. L'alluvione è stata documentata da articoli, documentari (il più celebre e blasonato quello di Zeffirelli, girato in tempo reale) e libri.
Si è parlato – giustamente – della generosità quasi eroica di tutti quei volontari che all'indomani del disastro accorsero da tutte le parti d'Europa per salvare Firenze dal fango e che si meritarono l'appellativo, appunto, di Angeli del Fango.
Ma c'è una cosa che non si è detta sull'alluvione, forse. Una cosa che soltanto parlando con Maria Luisa mi è venuta in mente. Lei racconta con un misto di tenace impassibilità, come di chi ci è passato e ormai ha superato, eppure quell'affronto, quel dramma, non l'ha del tutto digerito. Maria Luisa evoca il muro di fango, l'immane dispersione degli oggetti nel fiume Arno. "Ha portato via quasi tutto, ha spalancato il bandone. Il 4 novembre l'acqua sfonda, entra dentro di notte. Noi siamo al piano di sopra e vedevamo uscire l'acqua con tutta la nostra roba. Abbiamo riaperto il negozio solo nel luglio del '67, dopo 8 mesi, perché abbiamo dovuto rimettere l'intonaco: il muro aveva assorbito talmente tanta acqua che i mattoni facevano lacrime. Andava risanata la parte muraria prima".
Quand'anche i muri piangono c'è spazio solo per l'inventario degli accidenti.
"Ma quanta roba portò via l'alluvione?".
"Non lo so neanche per bene. Abitavamo tutti al piano di sopra come le ho già detto. La mattina del 4 novembre, dalla finestra, si vedeva la roba che navigava sull'Arno e se ne andava. La nostra roba. I mosaici, i quadri, i tavoli. È stato tragico. La vetrina sfondata e capirà, dopo la guerra, dopo che erano saltati i ponti, il vetro che avevamo usato per riparare tutto era un vetro meno buono,

Questo tavolo del XIX secolo fu risparmiato dalla terribile alluvione del 1966

un vetro un po' fragilino. Tutto andato via. Per la seconda volta ci toccò quest'inferno. Deve capire che di per sé questi quadri sono molto delicati. Vede la tenda?".
Usciamo fuori e finalmente scopro perché questa tenda turchese è applicata con delle ventose alla vetrina.
Ora che il sole è sempre più basso, stazionato all'altezza dell'ultimo rigo di tetti che costituisce l'orizzonte volatile di San Frediano, e chissà per quanto ancora resterà lì, insomma, ora che il sole non scotta più si può togliere la tenda.
Esco con Maria Luisa, nel traffico rombante di motorini, turisti, autobus, vigili, ambulanze. Un aeroplano fa risplendere la sua pancia metallica contro il sole.
L'aiuto a sfilare la stoffa dai ganci che la reggono appesa e lei mi dice:
"Il caldo, lo sbalzo, fa male alle pietre , ai

cieli azzurri. Si spaccano. Parte una crepa dall'alto e zac, fa tutto il corso".
"Incredibile, non immaginavo che la pietra fosse così fragile. Tutto sommato questo lavoro è un continuo paradosso. Il materiale più povero è il più ricco. Il marmo si spacca se c'è il sole. Il corallo è utilizzato per il rosso. Poi? Cos'altro?".
"Le conchiglie".
"Cosa c'entrano le conchiglie ora?".
"Le conchiglie sono molto utilizzate. Sono molto dure. Noi le usiamo sa per cosa? Per fare dei minuscoli petali".
Ecco, anche le conchiglie.
Torniamo dentro, al fresco della stanza. Maria Luisa prosegue il racconto, rammentando nella sua bocca "l'alluvione... l'alluvione...". È stata uno spartiacque, letteralmente. Inoltre fu uno dei primi esempi vulgati massicciamente a livello mediatico, con una diffusione generale. "L'alluvione... l'alluvione...". Chi l'ha vissuta ricorda dov'era e cosa stava facendo, come si tengono dei fiori secchi tra le pagine dei libri, per segnare i passi più importanti o per ricordarsi dei fiori più belli. Nontiscordardime, si chiamano. Sottili fogli di fiore. [8450]
"Ci abbiamo messo quasi venti giorni per arrivare nella stanza di là. L'acqua era potente qui: una cosa mostruosa. Danni inestimabili. Questa vetrina era nell'altra stanza. Gli artigiani ci aiutavano a pulire i pezzi graffiati dalla sabbia del fiume. Qualcosa era rimasto nel fango. Parecchia roba antica era sparita, roba dei primi del secolo.
Era tutta in vetrina perché pregiata".
Niente fu risparmiato dalla furia dell'acqua. Da un cassetto Maria Luisa Antonelli estrae un portofolio di vecchie stampe. Sono i disegni che hanno anticipato alcuni lavori, soprattutto disegni di Giovanni Ugolini. Sono fiori e qualche animale e benché le fotografie siano in bianco e nero si capisce perfettamente la perfezione di quei disegni. Alcune fotografie hanno il bordo un poco ingiallito.
Nell'album ci sono anche documenti fotografici dell'alluvione, naturalmente. Le due vetrine di Ugolini, sfondate, con un fango melmosamente compatto e grigio, quasi cemento, che è alto una ventina di centimetri. Ci sono uomini e donne, con gli stivali verdi da pescatori, che spalano la fanghiglia. Queste immagini sono a colori, di un colore sbiadito, quell'Agfa di cui abbiamo già parlato. Ci sono come delle paratie davanti al negozio, come dei blocchi di partenza a mezzo metro dall'ingresso.
"Queste sono barriere che avevamo messo perché spalando il fango ritornava subito nel negozio e avevamo bisogno di fermarlo lontano da noi. Tutti gli artigiani in questa zona avevano questo problema".
Maria Luisa continua:
"Questi disegni sono sopravvissuti ma insomma, vede, sono anche questi un po' graffiati dall'acqua. Dalla sabbia. Scoloriti. Che danno l'alluvione!".
Allora ricordo il patrimonio inestimabile di quelle cartoline che erano i biglietti scritti da Emilio per tutti i primi anni del Novecento da ogni parte del mondo. Fogli di carta che sembravano fatti apposta per essere trascinati via dalla corrente, se solo gliene fosse stata data l'opportunità. Ma così non fu, perché, come mi spiega Maria Luisa, forse le cartoline erano chiuse in cassaforte o forse erano in alto e l'acqua non vi arrivò. Fatto sta che furono salvate dalla corrente d'Arno.
Se le cartoline fossero state a portata di fiume adesso non avrei potuto leggere le corrispondenze d'occasione di Emilio Ugolini, non avrei tracciato la rotta dei suoi viaggi d'affari e non avrei potuto vederlo sui piroscafi, in giro per il mondo, ambasciatore dei mosaici in commesso, viaggiatore d'inizio secolo.
Non avrei potuto leggere quelle date e quei luoghi, non avrei visto le grafiche primonovecentesche delle cartoline e la sua scrittura minuta e fitta, il suo vizio, come lo chiama Maria Luisa, di scrivere oltre i bordi consentiti e sforare sul *recto* del biglietto. In

sintesi: l'alluvione mi avrebbe cancellato la possibilità di attingere a quella memoria.
E allora è questo un aspetto inedito dell'alluvione, che solo qui si capisce. L'alluvione è la tentazione dell'oblio. [8447] L'acqua devastante, che lima e insabbia, che trascina via e soltanto una famiglia – nel migliore dei casi – può affacciarsi alla finestra e vedere le proprie cose in balia della corrente, sepolte nel fango se va bene oppure semplicemente disperse nella corrente, chissà dove, introvabili se non dopo molti anni, forse, e sempre se la fortuna li assiste. Oggetti preziosi perduti per sempre, la natura che rimette al suo posto l'uomo e i suoi simulacri d'eternità. Niente è difendibile se c'è in atto un'alluvione e nessuna memoria resterà di te, della tua vanità, dei suoi esercizi d'immortalità, niente di niente se la potenza dell'acqua romperà gli argini del fiume.
Le foto che Maria Luisa mi mostra, nei ritagli di giornale incartapecoriti dalla luce e dall'età, sono quelle di un fiume impetuoso che sommerge i ponti di Firenze. Fotografie in campo lungo perché sia palese il riferimento di quello che sta accadendo, il contorno diremmo. In queste inquadrature totali vediamo l'Arno che ormai è più un mare che un fiume, una specie di colossale torrente imbizzarrito, capriccioso, che fustiga la parte più alta di Ponte Vecchio e sommerge la città. Leggetevi la descrizione che fa William Faulkner dell'inondazione del Mississippi in *Palme selvagge*. Faulkner, che da buon americano sudista conosce la Bibbia a menadito e la dissimula in ogni pagina, dissemina la sua alluvione di serpenti. Dice proprio che il fiume, quando straripa, porta con sé serpenti e altre abominevoli creature del male, perché proprio di questo si tratta: l'informità del male, la sua strisciante capacità di corrodere ogni cosa buona.
L'alluvione, il suo oblio, sono tutti modi per ricordarci l'estrema fragilità delle costruzioni umane, che riteniamo perpetuamente valide.

Quadretto con lapislazzoli, legno pietrificato e occhio di tigre. Opera di Mireille Valentin, diplomata all'Opificio delle Pietre Dure di Firenze.

Basta un novembre di piogge intense per spazzare via tutto.

Perché è giusto salvare la memoria di "G. Ugolini"

E allora il discorso non è peregrino se adesso invoco la memoria per gli Ugolini. L'acqua che travolse Firenze nel 1966 segnò un momento fondamentale per questo negozio e la sua storia. In pochissimi secondi tutta la Storia che fino a quel momento aveva transitato per i locali al piano di sotto rischiava di scomparire nel nulla. Certo, avrebbe continuato a vivere nel ricordo delle persone e di chi avesse assistito ai momenti, ma non ci sarebbe stata alcuna testimonianza fondante, alcuna prova per così dire. In poche parole: non avrei mai potuto vedere le cartoline e mai mi sarei reso conto di cosa significasse il commesso fiorentino nel 1905 o nel 1907 o nel 1911. Mai. Perché la nostra fantasia ha bisogno

Farfalla. Particolare della consolle di Mireille Valentin

di essere stimolata, perché la memoria va aiutata con la sua tradizione, nel senso latino del termine, cioè tradurre da un punto a un altro un oggetto o una persona. [8663]
Dopo gli Angeli del Fango e gli aiuti reciproci fra artigiani, nel luglio 1967, Ugolini Mosaici riaprì.
"Il giorno della riapertura non si faceva in tempo a tirare fuori la roba che subito la gente la comprava. Si era sparsa la voce e così diventammo una specie di attrazione. Se ripenso a quando eravamo rientrati la prima volta dopo che l'acqua si era ritirata... La vetrina era sfondata e la trovammo nell'altra stanza. Come le ho già detto: quello che il fiume non si era portato via era perché si era conficcato nel fango".
E cos'è oggi un'alluvione?
Anzitutto auguriamoci che non sia più quella che nel '66 colpì Firenze.
Eppure non siamo mai esenti da altri tipi di *alluvione*. Non è sempre necessario che siano gli argini a crollare, che straripi il fiume, che un clima nefasto lanci una specie di maledizione biblica su una città, perché l'alluvione arrivi.
L'alluvione è l'oblio.
L'alluvione è quello che sta accadendo al mestiere dei mosaicisti in pietre dure.
"Noi cerchiamo di salvare questo mestiere, ma nessuno ci aiuta", dice Maria Luisa: "Siamo soli. Non c'è una scuola precisa. Di tanto in tanto l'Opificio organizza qualche corso a livello internazionale, ovvero corsi triennali che non sono riconosciuti come corsi universitari, anche se bisogna essere diplomati per accedervi. Di recente si è diplomata da uno di questi corsi una ragazza belga che lavora bene e fa il lavoro anche per noi: Mireille Valentin. Lei lavora al Conventino, vicino piazza Tasso. La Fondazione Artigianato Artistico le ha dato

questo spazio dove fare un po' di esposizione"
"Ma se lei avesse le possibilità prenderebbe un garzone in bottega?".
"Forse se avessi 50 anni lo farei, ma ne ho molti di più... Questo inoltre è un lavoro duro, nel quale non basta essere volenterosi e disposti al sacrificio. Ci vuol talento, raffinatezza. Anche tagliare la pietra richiede un certo senso del ritmo, perché se si accelera troppo o se si cambia di velocità bruscamente si rompe la pietra. Quando c'erano i garzoncelli a bottega i primi tempi le pietre erano tutte spaccate. Voglio dire: i ragazzi devono imparare il lavoro e per farlo si deve sciupare del materiale, ma se non abbiamo soldi per pagare il materiale come facciamo? Quello che guadagniamo ci basta appena per continuare a tenere aperto il negozio, difficilmente potrei permettermi di pagare le tasse, fare i contratti, prendermi un fiscalista, un commercialista, un consulente del lavoro".
L'alluvione, anche se non si vede, è in atto. L'erosione lenta della memoria, come la sabbia d'Arno graffia le pietre e le corrode, lentamente, ma inesorabilmente, è in atto. La memoria di questo posto sta scomparendo e nessuno ci sta facendo nulla. Come dice giustamente Maria Luisa: "siamo soli". Nessuno li aiuta, in qualunque termine. Non ci sono scuole, dall'Opificio si diplomano poche persone perché l'Opificio stesso non ha fondi per regolarizzare i contratti delle persone che vogliono intraprendere questo mestiere. Già nel 2012, quando facemmo l'articolo sui *Medici delle pietre*, parlammo con chi era in questa situazione e versava in gravi difficoltà. [8449]
In aggiunta a tutto questo c'è anche la sempre valida necessità di ricordare che non basta fare una *imitatio Christi* per essere un salvatore.
È un concetto semplicissimo e per spiegarlo mi servirò di una brevissima recensione cinematografica. Il film del 2013 dei fratelli Coen *A proposito di Davis* (in originale il titolo è: *Inside Llewyn Davis*) parla di un aspirante cantautore folk che nella New York degli anni '60 cerca di sfondare sulla

Il fondo nero è di marmo del Belgio eseguito in scagliola

scena musicale. Sono gli anni di Bob Dylan, della sua affermazione a livello globale. In quegli anni New York era popolata da artisti aspiranti musicisti. Era sufficiente saper suonare una chitarra per avere una ragionevole aspirazione a sfondare. A corredo della tecnica da suonatore, però, c'era tutto un immaginario mitologico del cantautore folk: squattrinato, perennemente in cerca di un posto dove dormire, sentimentalmente precario, senza indumenti adeguati per superare le stagioni difficili, al quale bastava una tazza di caffè, un pacchetto di sigarette e qualche whisky

Opera di Pietro Fiordelisi

qua e là per sfangare la giornata. E Davis, il protagonista del film, corrisponde in pieno al profilo, anzi, di più: Davis vuol compiere quel tragitto di perdizione e sofferenza, anche se potrebbe esentarsi dal farlo. Insomma, Davis è convinto che basti appartenere al sacrificio dei suoi miti perché effettivamente diventi anche lui uno del pantheon. Ma a Davis sfugge un dettaglio: la differenza la fa il talento, non la povertà. Che Dylan fosse povero in canna agli esordi è, tutto sommato, un accidente. Una cosa fortuita. Avrebbe potuto esser ricco e sarebbe stato Dylan ugualmente, o almeno: vivere in maniera provvisoria sui vagoni dei treni gli ha formato un immaginario, gli ha dato parole per esprimere in maniera compiuta il proprio talento, ma non ha dato un grammo di bravura che già non avesse. Così Davis, per quanto si ostini a cambiare divano di amici, non arriverà mai alle vette di Dylan perché gli manca il talento.

È un film drammatico *A proposito di Davis*, per come fa a pezzi le illusioni di tanti artisti. Eppure è anche un film di grande aspirazione per lavorare sulle proprie basi, sulla cosiddetta "stoffa" ed è una pellicola che dovrebbe vedere qualunque aspirante artista. O artigiano.

Eccoci di nuovo al punto. Il mestiere del mosaicista, come di altri artigiani, è fatto di pratica, sacrificio, dedizione, passione, ma comunque ci vuole una *verve*, come la chiama Maria Luisa, che in fondo è innata e dunque è molto difficile trovare qualcuno che sia degno erede di, che so, un Giovanni Ugolini, disegnatore e macchiatore, esperto nel commesso su disegni di fiore.

Non può un corso triennale, svolto una volta ogni tanto dall'Opificio, supplire a una carenza di ragazzi attratti dal lavoro che è cronica. Non sarà con qualche spiegazione universitaria che salveremo questa memoria, né certamente ammazzando di tasse chi, superati gli 80 anni, fa di tutto per cercare di restare almeno a galla.

Ed è necessario e degno e giusto, invece, salvare questa memoria, per tutti i motivi che abbiamo già detto. Il commesso fiorentino è un lavoro che fa dell'umiltà il suo emblema. Le pietre povere vengono usate per splendori moderni. L'artigiano fa un passo indietro quando ha prestato la sua opera. È la stessa faccenda di quando spiegavamo la tenacia caratteriale degli artigiani che, nei tempi d'oro, affollavano il laboratorio di Ugolini.

La stessa cosa. Non ci può essere superbia e "primodonnismo" se si è artigiani del commesso, perché l'opera conta più della persona singola. E anche questo insegnamento, a livello sociale, potrebbe essere utile ed esportabile.

Oggi siamo estremamente consapevoli della

nostra individualità – e perfino dei nostri diritti. Ne abbiamo una percezione che lungi dall'essere giuridica, per cui giustamente sappiamo o dovremmo sapere cosa ci spetta di diritto e cosa no, è invece individualistica. Per dirla in altri termini: siamo ignoranti per quanto riguarda la Legge, ma sappiamo benissimo cosa vogliamo. Ma neanche è questo, a dirla tutta: i nostri desideri sono tanto confusi oggi quanto in passato. Oggi però abbiamo una più acuta voglia di esaudire i nostri desideri, allontanandoci così dai *veri* diritti. Ci basta sollazzarci con uno smartphone perché ci dimentichiamo di torti e angherie subite quotidianamente. Ci basta una minima soddisfazione d'accatto perché tralasciamo di combattere una battaglia per la vita e per il futuro. Siamo così, completamente strafatti da questa tecnologia tutta virtuale, tutta eterea, tutta assolutamente incorporea e spaesante perché pensiamo davvero a cosa abbiamo bisogno. Perciò siamo sempre più individualisti, ecco, ma di una unicità che è isolamento. Siamo racchiusi dentro bozzoli iperconnessi al mondo attraverso le innumerevoli piattaforme "social" che rifrangono la nostra immagine (anzi: le nostre immagini, giacché non siamo più icone, ma specchi frammentati e moltiplicati) e proprio perché siamo sempre connessi non lo siamo mai. Non siamo mai davvero in una qualche forma di dialogo complesso con ciò che ci circonda, che anzi diventa sempre più misterioso e lontano, incomprensibile. Basti passare mezz'ora su un autobus o su un treno o anche per strada e vedremo che tutti sono chini sui propri telefoni. Non si guardano attorno, ma guardano lo schermo digitale del piccolo telefono che hanno tra le mani. Non gliene frega nulla del paesaggio e neanche di pensare; non leggono, non fanno niente. Se va bene parlano con qualche amico lontano, altrimenti giocano a qualche giochino on-line.

Non esiste più la noia, dunque neanche più la creatività e allora, anche se non lo sappiamo, siamo tutti minacciati da una depressione fulminante, quella che sottrae gli stimoli al soggetto. E per di più, a differenza di una qualunque altra depressione, siamo noi stessi a infliggercela, credendo di volerla evitare.

È un quadro disperante, me ne rendo conto, ma cosa potremmo fare per starne alla larga?

Cosa significa salvare la memoria al tempo degli hard disk capienti miliardi di miliardi di byte d'informazioni?

Significa, molto semplicemente, lasciar lavorare le persone. Dargli la possibilità di proseguire con il lavoro che sanno fare e che fanno da una vita intera. Tutto qua. Semplice.

Finale

"Come andarono le cose dopo l'alluvione?".

"Lavorammo bene ancora per molti anni. Fino al 1990 si lavorava bene e poi, anno dopo anno, sempre di meno".

Nel 1982 morì la zia e com'era accaduto per Maria Luisa nel '50 di nuovo fu chiamato a rinforzo un parente. La sorella di Maria Luisa, Paola, era già a Firenze, lavoro alla Emerson. Quando la ditta chiuse i battenti Paola entrò in negozio ad aiutare la sorella.

"Siamo quattro sorelle, sa? Maria Luisa, Paola, Maria Teresa e Gabriella. Gabriella è l'unica rimasta a San Sepolcro".

Paola è anche una fotografa e spesso è lei che scatta le fotografie alle opere che arrivano in negozio. Oggi, nella fattispecie, aiuta Riccardo in questa sessione fotografica.

"E le opere oggi come sono? Mi mostra la vetrina?", le domando.

Usciamo di nuovo fuori.

La vetrina è suddivisa in quattro piani. Quello più basso ospita la roba più antica.

"Un po' sono nostre e un po' recuperate nei mercati o riacquistate alle aste. Ci si rende conto di quante cose nostre c'erano per il mondo".

Ci sono anche due obelischi, con motivi floreali. Su quelli Maria Luisa è perentoria: "Non sono nostri, ma inglesi perché i gambi non sono di pietra ma di stucco e non è il lavoro nostro.

Credo vengano dall'Inghilterra".

Chi lavora nelle miniature non si adopra anche nelle grandi dimensioni. Pendenti e spille eseguite da Mireille Valentin

Fra gli autori di commesso c'è anche un artigiano di Bogotà, che si chiama Navarete e che per tanti anni ha collaborato con "G. Ugolini". Vedo delle immagini di lui che sega la pietra, davanti a una folla di astanti entusiasti, in una Mostra dell'Artigianato di qualche anno fa. In una delle fotografie Navarete, che ha l'aspetto di un sudamericano con i capelli grigi lunghi, riuniti in una coda, gli occhiali sottili e una serafina blu come unica maglietta, è insieme a Maria Luisa Antonelli. Sono seri e in posa. Ci sono naturalmente i lavori di Mireille Valentin.

Al primo piano della vetrina le spille. "La spilla ha una lavorazione piccola, in miniatura. Chi fa questo non fa roba grande. È lo stesso procedimento ma più complesso, per il traforo con un filo molto fine, con precisione assoluta".

Più sopra ancora schegge di pietra che riconosco come dendrite, ma non è esattamente così.

"Questa è pietra paesina, che somiglia alla dendrite. La paesina e la dendrite si sposano bene".

E poi ancora disegni di fiori e vedute toscane. Un artigiano che vive a Grassina, Giuliano Tacconi, è uno specialista in vedute di paesaggi toscani.

"Ma chi c'è rimasto oggi che lavora le pietre dure, come voi?".

Sicuramente i Lastrucci, in via de' Macci, dei quali abbiamo già parlato in un altro numero di *Nuove direzioni* (n. 9, maggio-giugno 2012, pp. 44-54). Molti altri, invece, hanno chiuso tempo fa.

"Scarpelli, in via Ricasoli, fa roba buona. i figlioli e la moglie dentro e vuol dire tanto avere tutta la famiglia. È un lavoro duro, serve avere la famiglia tutta dedicata a questo".

Ormai in Italia la famiglia è l'ultima rete sociale rimasta. Il che è scandaloso.

Nel 1983 morì anche Richard Blow. Requiem per questo grande artigiano che si era innamorato di Firenze e di un lavoro. Per un ricco uomo dell'Arizona non fu scontato trasferirsi in Europa e non seguire

Giovanni Ugolini, in una fotografia d'epoca

la tendenza di moltissimi altri americani prima e dopo lui: considerare l'Italia come un *buen retiro*. È vero che molti stranieri si trasferiscono a Firenze perché attratti dall'arte e dall'estetica fiorentina e spesso si mettono a dipingere o a scrivere o addirittura a fare gli antiquari. Ma Blow era qualcosa di più: era una persona che si era messa a fare l'artigiano.

Il suo laboratorio, la sua villa e i suoi operai.

Un uomo umile e grande, che restituì linfa vitale a un mondo esanime per via della Guerra.

Non è difficile immaginare che gli anni Ottanta, con la ripresa del Made in Italy e con lo sdoganamento liberista della moda, fossero stati anni di rinnovato splendore. Anni da salutare come la vigilia di un altro boom economico, di un'altra esplosione di vitalità. I fatti storici hanno poi dimostrato come quella stagione, così impregnata di miti di liberazione, così votata all'edonismo, non fosse altro che una piccola illusione di resistenza a un declino quasi inevitabile. E difatti col decennio successivo, quello dei Novanta, le cose iniziarono a cambiare. Più o meno a metà della decade, nel 1995, il lavoro iniziò ad affievolirsi e come per molte altre istituzioni artigiane la vita si fece sempre più difficile.

Non dev'essere uno scherzo veder scivolare

Maternità. Opera di Giuliano Tacconi

il lavoro della propria vita, quello per il quale si è lottato e che ne ha già passate tante, via dalle dita, come la sabbia nel pugno del mare. Giorno dopo giorno affrontare il lento sciupio dell'attività. Ma in un modo o nell'altro si va avanti. Maria Luisa è qui, fiera, a dimostrarlo. Lei, con i suoi anni e il suo accento aretino che non si è del tutto eliso a Firenze; la mattina pulisce il negozio intorno alle 9.30 e poi esce e va nel chiasso degli Altoviti – quello che, sì, conduce in piazza del Limbo – e ci sono tre vigili urbani che aggiustano un cartello di divieto di sosta. Lei, invece, fissa un disegno che è stato fatto nottetempo da qualche ragazzino. La raggiungo.
Sono passati due giorni dal nostro primo incontro. Lei mi fa vedere il disegno a spray giallo e nero. C'è una figura stilizzata e altre figure adoranti ai suoi piedi. Al posto della faccia e delle mani le figure celano simboli di monete.
"Si sono ispirati a un quadro di Piero della Francesca. Solo che al posto della Madonna ci sono i soldi". Dopotutto, mi viene da pensare, c'è ancora posto per qualcosa da santificare, per qualche forma d'amore.

INFO

G. UGOLINI MOSAICI
La più antica manifattura di mosaici di Firenze, nata nel 1868.
Mosaici, gioielleria artistica, complementi d'arredo

Lungarno Acciaioli, 66 / 70 rosso
50123 Firenze
telefono e telefax: 055 284969
web: *www.ugolinimosaici.com*

Medici delle pietre

Visitando l'Opificio delle pietre dure

di Filippo Polenchi

Dopo la visita che a fine gennaio io e Riccardo Marrani facciamo all'Opificio delle Pietre Dure di Firenze mi viene da fare una qualche considerazione sulla memoria.
Passa del tempo da ogni visita o incontro al momento in cui inizio a scrivere quella storia. In questo lasso di tempo, che può essere breve o lungo, a seconda dei casi o comunque è un tempo fisiologico, alcune cose svaniscono oppure si sbiadiscono. Soltanto grazie al registratore rimangono impresse in un hard disk digitale, il che non impedisce che quando le riascolti tornino alla mente episodi vividi di quella visita. Ci sono cose, invece, che si conficcano nella memoria come morsi nella carne e non c'è modo che le dimentichi. Spesso sono schegge appun-

tite che diventano un po' meno "ossessionanti" soltanto dopo che le ho scritte. E dopo la mattinata passata all'Opificio delle Pietre Dure la cosa che non riesco a dimenticare è che il marmo è una pietra morbida. Questa che in fondo è una piccola curiosità e, del resto, ampiamente spiegata dalla composizione chimico-fisica della pietra in questione, diventa una specie di ostacolo impossibile da aggirare: non perché sia eccezionale o strano che il marmo sia una pietra tenera, ma perché avevo sempre pensato il contrario, quindi significa che nel mio cervello si è fatta strada l'idea che esiste qualcosa di più duro del marmo. A voler essere precisi, anche la nave da crociera che si è accasciata all'Isola del Giglio è stata sbranata da una pietra. Granito. Capite, un sasso è riuscito a far affondare una nave delle dimensioni di un piccolo quartiere, più o meno. E allora è ancor più stupefacente che qui dove siamo adesso, qui nel Laboratorio dell'Opificio, ci siano persone che riescono a tagliare questi sassi invincibili.

Ovunque in rete si reperiscono informazioni "istituzionali" sull'Opificio delle Pietre Dure (abbreviazione: OPD). Un Istituto Centrale del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, composto da tre laboratori a Firenze (via Alfani, Fortezza da Basso e Palazzo Vecchio) e diviso tra due attività principali: il restauro di opere d'arte e la produzione di opere d'arte in pietre dure. E quest'ultimo campo di attività è quello storicamente presente nell'Opificio, fin da quando nel '500 i Medici decisero di aprirlo a Firenze. È il signor Raddi delle Ruote a spiegarcelo, con queste parole: "È stato una manifattura fino all'Unità d'Italia. In seguito, dal momento che l'opificio non aveva più richieste di produzione, perché si erano aperti laboratori a San Pietro-

burgo, a Napoli e così via. Inoltre era aumentata la richiesta per il cristallo di Rocca, che si lavora in modo completamente diverso rispetto al commesso fiorentino. Quindi, non avendo più risorse, il Ministero voleva chiudere l'Opificio. Fu il direttore Marchionni a portare l'Opificio da una lavorazione particolare (il commesso fiorentino NdA) a essere laboratorio di restauro. Non più produzione dunque, ma restauro".

Ma andiamo con ordine: il signor Raddi è la nostra guida al Laboratorio. Con Riccardo ci affacciamo ai locali dove le pietre vengono lavorate. I locali sono due stanzoni colmi di attrezzature che non definirei estremamente tecnologiche o avanzate, ma piuttosto attrezzature alla *Blade Runner*, nel senso che su oggetti di foggia rinascimentale sono innestate aggiunte moderne, anche se l'impressione è che il Rinascimento sia stato circondato dalla contemporaneità. Per fare un esempio: l'archetto utilizzato per tagliare le pietre è ancora quello di castagno piegato e il filo è sempre quello di ferro dolce. La morsa che tiene il pezzo di pietra ha la stessa forma di quella che vediamo successivamente nel Museo ed è la stessa morsa in tutto e per tutto, ma intorno a questo guscio di epoca medicea ci sono complesse ramificazioni di tubi e compressori, aspiratori impolverati, fiamme (spente). Accanto alla ceralacca ci sono fresini da dentisti, accanto agli scalpelli degli antichi scalpellini ci sono i phon industriali.

Nella prima sala c'è una visita guidata di un gruppo di americani e una donna impiegata nell'OPD sta parlando in inglese. Oltrepassiamo la visita ed entriamo nel secondo locale, che ha una finestra dalla quale vediamo un giardino. Nel giardino ci sono moltissimi cassoni da cava stracolmi di pietre. Una scala a chiocciola, invece, conduce a un piano superiore, il quale ha un enorme buco balaustrato nel pavimento. Una specie di soppalco con ballatoio direttamente in contatto con il piano di sotto: un enorme oblò cavo. Raddi chiama a gran voce Sara Guarducci, una ragazza giovane che lavora con lui (Sara si rivolge a Raddi dandogli del "lei", cioè con quel rispetto cordiale che gli studenti riservano ai loro maestri, anche dopo che la scuola è finita, tanto per capirsi). Sara chiede che c'è e Raddi la invita a scendere.

Intanto vediamo un esempio di produzione in corso: su un treppiedi è fissato un quadro e su un banco la versione "in pietra dura" del medesimo dipinto. Intuitivamente, la lavorazione di quest'opera, che è creata con la tecnica del commesso fiorentino, una tecnica particolarissima, presente soltanto a Firenze, è semplice. Mentre nel mosaico si usano tessere geometriche giocando sui colori e sulla capacità di affiancarle in modo tale da creare una figura, nel commesso fiorentino si tagliano le pietre, scelte in base ai colori, e si commettono, cioè si uniscono, per ricreare la figura scelta. Per arrivare a questo finale le fasi sono molte: possono trascorrere anche un paio d'anni dall'inizio alla fine di un lavoro.

Dicevo che intuitivamente le cose sono semplici: esistono nel mondo naturale pietre dure colorate. Ogni pietra colorata ha il suo colore, la

sua sfumatura. Il commesso fiorentino si basa tutto su questo: la conoscenza della pietra; saper riconoscere i cromatismi delle tempere (o acquerelli o vernici o quello che di solito si usa per dipingere) nelle cromie delle pietre e saper ricostruire, tagliando quelle pietre, le figure dipinte del quadro-soggetto. Intuitivo, certo, ma come si realizza in dettaglio?

Dalle parole di Raddi emergono le varie fasi. Anzitutto ci sono il bozzetto e il lucido. Quest'ultimo è appunto un foglio di carta lucida dove, semplicemente, si ricalca quello che si vede nel modello pittorico. Il lucido è essenziale, perché serve per scomporre in piccole sezioni il quadro d'origine, così da ottenere una perfetta mappatura che servirà, successivamente, per scegliere le sezioni di pietra e comporre il mosaico il più fedelmente possibile. Come s'intuisce questa è una fase delicatissima, perché più le sezioni sono precise più il lavoro del commettitore è facilitato e più il lavoro sarà preciso e prezioso.

Il secondo passo è l'individuazione della pietra esatta. Dal momento che il commesso si dà propositi di perfetta riproduzione cromatica, plastica, figurativa, di luce e sfumatura dei modelli pittorici di riferimento è di vitale importanza che le cromie lapidee scelte siano quelle che corrispondono alle cromie del dipinto. È qui che i commettitori impazziscono, perché devono saper riconoscere nella vastissima "galleria" di pietre scelte dai Medici, quelle che corrispondono alle caratteristiche del modello. Una volta che le pietre sono state selezionate (nel frattempo giova ricordare che da ogni ciottolo è stata tagliata una fetta, per facilitare la lavorazione) le sezioni del lucido, prese singolarmente, sono riprodotte su un supporto cartaceo che, dopo viene incollato sulla pietra. Adesso abbiamo pietra e carta sopra, con la carta che fornisce il modello guida. Solo adesso si può tagliare con l'archetto e una polvere abrasiva umida, che oggi è offerta da prodotti sintetici, ma anticamente era sabbia trovata tra le sabbie di fiume ricche di quarzo.

Ecco, il principio è questo. Adesso provate a riprodurre la *Venere* del Botticelli o la *Primavera* o un qualunque vedutista veneziano cercando tra le pietre ogni precisa sfumatura dei colori e ricreando con le pietre dure ogni più flessuosa forma. Provate a riprodurre lo sfumato leonardesco, quel particolare azzurro acquoso. Solo così si capisce l'eccezionale bravura di chi lavora all'OPD.

È Sara che spiega le fasi finali del commesso fiorentino: "Quando il pezzo è segato si usano le lime diamantate per rendere il perimetro perfetto, per ripulirlo dalle imperfezioni e per commetterlo agli altri elementi. In pratica le lime servono per rendere invisibili le commettiture. Quando i pezzi sono congiunti perfettamente si cola della cera sul retro per tenere insieme le sezioni. Poi quando il lavoro è finito viene spianato con polveri abrasive per eliminare i piccoli dislivelli. Successivamente l'intera superficie viene lucidata e allora, solo allora, vengono fuori tutti i colori delle pietre.

Per la lucidatura si spalmano polveri abrasive di granulometria sempre più fine, con un ciottolo di pietra dura liscia.

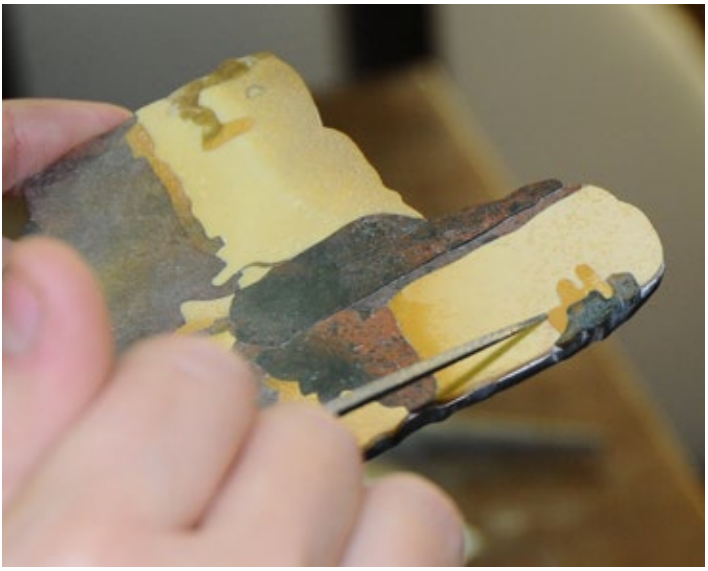
Il processo è semplice: si passano le polveri e acqua, risciacqui e usi una polvere più fine. È un procedimento lunghissimo, anche perché basta che rimanga un granello dello smeriglio precedente e la superficie si graffia e si deve ricominciare da capo".

"Per realizzare un modello così", dice Raddi: "in tre persone, ci vogliono due anni. Faccio un esempio: per trovare questa sfumatura di bianco (Raddi mostra un bianco che somiglia al bianco di una perla) c'è voluto una giornata, buttando all'aria tutte le fette di Agata della Sabina. È importante avere la conoscenza della pietra".

E le pietre sono, per l'appunto, quelle del '500. I Medici ebbero questa intuizione di utilizzare le pietre dure come forma d'arte, così si preoccuparono di raccogliere tutte le pietre che riuscivano a trovare. C'è una pietra che si chiama Agata di Goa e viene proprio dall'India, dove fu costruita la tomba di Francesco Saverio: al momento di tornare a Firenze portarono un po' di agata a casa. Domando ingenuamente a Raddi: "Ma le pietre dove le troviamo oggi?"
E lui risponde: "Non le troviamo. Tutte le pietre che utilizziamo sono quelle dei Medici conservate nelle cantine o in soffitta".
Poi mi indica quei bidoni nel giardino. Tutte quelle pietre che li colmano sono quelle originarie. E quelle sono gli scarti!
Il museo è il luogo, invece, dove l'educazione senza fine di questi straordinari operatori si esercita. "C'è un parco di pietre, ognuna con il suo nome. Di tanto in tanto è necessario salire su, guardarsele, mettersele negli occhi, di modo che quando ti capita un colore sai che devi andare a cercare un diaspro di Alsazia o di Volterra oppure un'Agata di Siena, della Sabina, i diaspri di Norcia, quelli di Sicilia, con una straordinaria varietà di rosso. È un'educazione che non finisce mai".
Immagino queste persone che si vanno a infilare gli occhi nelle pietre. Prosegue la nostra visita con Sara: è lei a spiegarci la tecnica per restaurare i mosaici, prendendo esempio da uno enorme che è adagiato su un tavolo da lavoro. Qui all'Opificio si occupano sia di mosaici parietali sia di mosaici pavimentali, entrambi in marmo o in pasta vitrea.
Dice Sara: "Per fare lo stacco vengono fissate con colla animale delle tele sulla superficie. Poi, con dei ferri lunghi che si chiamano spade, si stacca la vecchia malta. Quando è in laboratorio lo *alletti*, cioè si passa uno strato di nuova malta e lo mettiamo su un supporto nuovo. In questo caso è Aerolam, due fogli di vetroresina con dentro una struttura alveolare in alluminio. Successivamente si rimuovono le vecchie tele usate per lo stacco: basta una spugna di acqua calda. Per questo mosaico, che era un mosaico pavimentale in una fontana a Lucca, è stato rimosso lo strato di calcare presente sulla superficie con la micro-sabbiatrice, che utilizza l'aria

compressa e spara una sabbia finissima. È chiaro che si deve essere molto precisi per non intaccare le tessere: ti devi fermare al punto giusto".
Saliamo al piano di sopra dove vediamo almeno quattro tavoli. Quello sul quale sta lavorando Sara è accanto alla ringhiera delle scale. Più che un tavolo sono due treppiedi che reggono un blocco di marmo. Sul blocco ci sono: una specie di portapenne pieno di scalpelli di dimensioni variabili, un trapano, un phon industriale, un bruciatore a fiamma, una sorta di candela con stoppino che serve per sciogliere la cera, un tocco di cera che somiglia a un pezzo di caramello, lapis, fogli di carta lucida, fogli di carta velina e poi il capitolo scalpelli. Ci sono le gradine (scalpelli con punta dentellata), la subbia (è lo scalpello aggressivo della famiglia, se capite cosa voglio dire, con la sua punta acuminata) e gli scalpelli semplici, cioè piatti.

Questo lavoro in marmo è un'eredità dei tempi della scuola, quando Sara era una studentessa e iniziarono a farle lavorare un marmo proveniente da Carrara e, è importante ribadirlo, con questa opera Sara sta rivolgendosi al mondo della produzione e non del restauro.
All'epoca della scuola il compito era riprodurre sul piano di marmo un disegno che si trova su un tavolo a Palazzo Pitti, usando la tecnica della tarsia: seguendo il disegno si scava il marmo "per fare spazio", creando delle "casse" che saranno successivamente riempite mediante l'inserimento di sezioni di marmi colorati, tipo lapislazzuli o marmi rossi e così via, fissate sempre tramite un collante naturale. Riccardo le chiede di mostrarci come lavora il marmo, per



scattarle qualche foto, e Sara inizia a scalpellare, impolverandosi le mani. Dico che secondo me è un lavoro a suo modo meditativo. Ma adesso domando a Sara: "Qual è la molla per fare il restauratore?".
Sara ci ricorda che adesso stiamo parlando di restauro e non di produzione.
"Quando ero al liceo visitai l'Opificio", dice lei: "e mi innamorai del commesso fiorentino. Direi che la molla è se ti piace intervenire sulle opere d'arte. Facciamo questo paragone: l'artista vuol creare per sé, il restauratore lavora su quello che è già creato. La logica è la stessa del medico: curi le opere d'arte invece delle persone".
"Qual è la parte irresistibile del lavoro?".
"Entrare in contatto con l'opera. Nella produzione è la passione per i materiali, la lavorazione delle pietre, il gusto delle pietre, familiarizzare con loro, saperle scegliere. Nel restauro è il legame intimo che si crea con l'opera d'arte attraverso il suo studio e la conoscenza approfondita".
Spesso le capita di lavorare su un restauro e di andare a vedere l'opera al museo, mescolandosi con le persone normali. È qui che Sara percepisce quel rapporto privilegiato che soltanto gli amanti hanno: è come una luce che si accende d'improvviso nel buio, quello che prima era oscuro adesso è chiaro. Da una parte c'è lei, la restauratrice, dall'altra parte c'è l'opera d'arte e

intorno ci sono decine di persone, ma l'illuminazione che viene dall'opera è soltanto Sara a percepirla. Si crea appunto un rapporto amoroso: la cura del restauro è l'ansia di salvezza dei medici e Sara ha ben presente il paragone.
La salutiamo e salutiamo anche Angela Verdiani, che ha gentilmente interceduto per farci ottenere questa visita. Mentre camminiamo per strada immagino Sara e Raddi al museo un sabato mattino e ci sono altri visitatori intorno a loro. Sono svestiti del camice bianco (come se il paragone medico non fosse abbastanza evidente). Guardano insieme agli altri, il tavolo in pietre dure, che hanno appena restaurato. I turisti sono stupefatti e hanno la bocca aperta perché l'opera è davvero straordinaria e ha una combinazione inaspettata di colori. Tutti fanno quei rumori che in un museo indicano stupore e meraviglia e quindi danno il via al concerto di "AHHH" e di "OHHH" e Sara e Raddi sono in mezzo a loro, ma non dicono a nessuno di essere stati fino a due giorni prima a lavoro su quello stesso tavolo, di averci passato un paio di anni sopra; loro due sono come quei testimoni di eventi irripetibili che per qualche ragione non possono raccontare quello che hanno visto, ma confidano che un giorno la Storia li risarcirà. Ecco, immagino che Sara e Raddi si guardino mentre questo pensiero li rende ancora più vicini e nel frattempo sono felici. Felici di constatare che quella tavola gode di ottima salute, come lo sarebbe un bravo medico.

Un giorno al Museo

La nostra giornata all'Opificio delle Pietre Dure, però, non si conclude con la visita al Laboratorio, ma con una specie di giro nelle pieghe della memoria del Museo. Il Museo è situato al piano terra e primo piano dell'edificio in via Alfani: è una bella struttura che sembra costruita tramite una lavorazione laboriosa del legno, moderno e con una giusta illuminazione e io e Riccardo Marrani siamo introdotti al suo interno da Sara che, ancora una volta, officia il nostro viaggio.

Il Museo è, in poche e semplici parole, una rassegna della manifattura fiorentina delle Pietre Dure. E qui viene il primo punto, perché è naturale domandarsi: perché a Firenze? Esisteva altrove? Sara non ha dubbi: la lavorazione delle pietre dure non soltanto è di pertinenza esclusiva di Firenze, ma è anche di pertinenza esclusiva dei Medici. La passione era tutta di famiglia, iniziata da Francesco Ferdinando e poi da Cosimo, il quale aveva una vera e propria infatuazione al limite dell'amoroso per il porfido rosso.

Agli inizi le tecniche di lavorazione del commesso fiorentino prevedevano un uso misto di pietra tenera e pietra dura, soltanto in seguito ci si specializzò esclusivamente sulla pietra dura, così come un'evoluzione si nota nella scelta dei soggetti: dalla geometria di forme degli albori alla figuratività dei momenti più "maturi", dalle figure quasi da campionario si passa a complessi disegni.

Viene naturale domandare: "Perché a un certo punto le persone si mettono in testa di tagliare le pietre dure e farne opere d'arte?"

La risposta di Sara non può che rivolgersi di nuovo all'amore che i Medici nutrivano per questa arte che dai genitori passò ai figli, i quali misero su, piano piano, questa manifattura, riunendo nello stesso posto – a Firenze cioè – moltissimi artigiani provenienti da varie parti d'Italia e dando vita alla stagione più florida di questo genere artistico. Si fa di tutto a Firenze, nei locali medicei: quadri, tavoli, formelle, stipi (una specie di credenze, con cassetti e sportelli, i cui pannelli venivano decorati in pietre dure).

Quello a cui sto assistendo, mentre camminiamo in mezzo ai custodi del Museo, è una storia esposta di questa industria che è, fra l'altro, storia esclusiva di Firenze. Qui sfilano i lavori e le persone, i volti anonimi e impolverati, le mani bianche, gli occhi che conoscono a memoria le linee, che sanno dove andare e dove fermarsi e, soprattutto, *quando* fermarsi per non bucare troppa pietra, per non scheggiare una pietra, perché alla fine il duro lavoro di taglio abbia l'aspetto di una morbida manipolazione di colori. Come se da una pietra si potesse ricavare un acquerello.

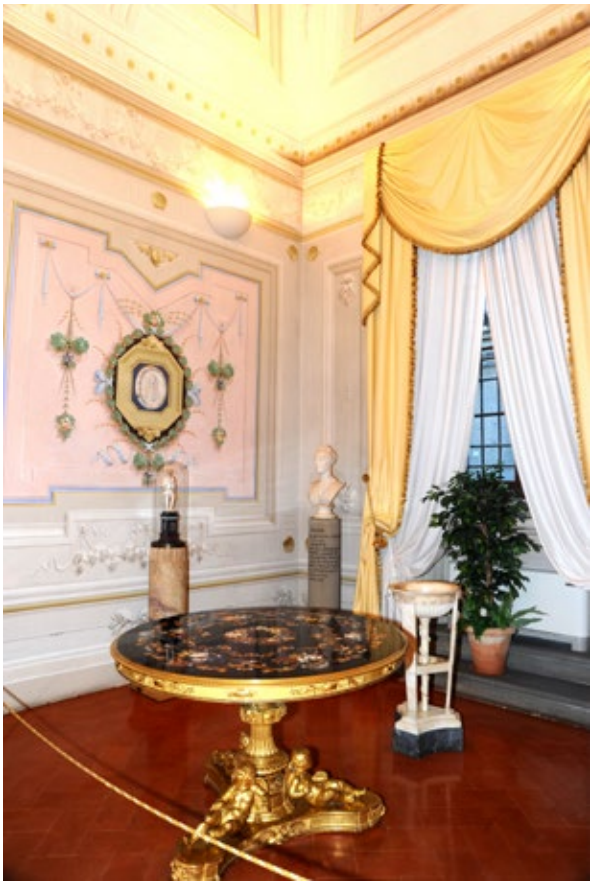
Vediamo una sala del Museo, a piano terra, dedicata ai lavori che coinvolsero la Cappella dei Principi. Com'è noto questo sfarzoso edificio fatto costruire a Firenze per volontà di Cosimo I e poi, sotto la spinta di Ferdinando I, portato in

avanti, fu terminato soltanto negli anni 50 del secolo scorso. Un enorme cantiere di arte e artigianato, un laboratorio a cielo aperto nel cuore di Firenze, abbagliante metafora di una città che misura le sue pulsazioni su quelle di un cuore artistico. La Cappella dei Principi, con la sua interminabile lavorazione, è forse il parallelo più calzante che ci sia con tempi meno distratti, tempi dilatati e fluviali, che al ritmo di una pietra di bellezza al giorno impiegavano secoli per vedersi compiuti. Tempi nei quali la bellezza era un fine che avrebbe dovuto attraversare i secoli. Eppure vengono alla mente, adesso, una serie di riflessioni su tempo, memoria, arte, tutta roba evocata in innumerevoli saggi e da illustri studiosi. Tuttavia non è sbagliato riportare questa specie di carciofo di riflessioni a un livello più terra-

gno. Quello che viene da domandarsi è: quanto è possibile godere della Bellezza se questa richiede di travalicare il corso di una vita per compiersi? Forse la Bellezza è un traguardo? Non si dicono novità, è chiaro, ma pensate a quanta gente frustrata oggigiorno avrebbe bisogno di una sola, unica, goccia di splendore. Non sarebbe bello se queste persone riscoprissero che dalla pietra può venire una luminosità tutta particolare? E ancora: quanto dura la Bellezza, che è eterna certo, ma proprio per questo...a chi appartiene?

Capite bene che con questa ridda di domande in testa, confuse perlopiù dal silenzio e dalla pace che si respira in questo Museo, non sia facilissimo passare dalla linearità dei progetti medicei alla Scuola di Praga, così chiamata perché (indovinate un po') nacque e si sviluppò a Praga, naturalmente dopo che il modello fiorentino si era imposto a livello mondiale. La Scuola di Praga è caratterizzata dal cosiddetto verde di Boemia, una pietra dalla colorazione verde chiaro e brillante, che dominava le cromaticità di queste opere. Nel pannello che osserviamo sono raffigurate storie bibliche, ma al di là dei soggetti le differenze sono materiche: le pietre che si trovano a Praga non possono essere, ovviamente, le stesse che rinveniamo nelle nostre terre. Quando si dice che l'arte è legata ai materiali dovrebbe venire in mente proprio questo, perché le contingenze modificano anche i temi e gli stili. Adesso, dice Sara, la Scuola di Praga come in questi esempi tardo-rinascimentali, non esiste più.

Attraversiamo il Barocco, dove è evidente la proliferazione di ghirigori e di svirgoli, di tecniche miste, tra metallo e una lavorazione a bassorilievo tipo glittica, in parte simili a quei cammei che



si vedono in gioielleria. È davvero evidente quello che Sara chiama un "miscuglio di materiali", cioè una specie di prodotto metamorfico di lavori diversi, tesi verso la meraviglia e lo stupore. Il fatto che poi, spesso, questa meraviglia e questo stupore siano talmente esagerati ed esasperati da essere, in sostanza, una negazione stessa della meraviglia e dello stupore (a meno di non volerle considerare come quello sbigottimento che prende chi vede esibirsi un ginnasta talmente bravo e lezioso da essere, in fondo, insopportabile) non fa che rafforzare la convinzione che forse il Barocco non sia il più sobrio momento dell'arte, ma certamente è, a tutt'oggi, una delle più convincenti chiavi di lettura della Realtà.

Prima di terminare la visita delle sale andiamo al piano superiore, dove sono esposte, tra le altre, le macchine per il lavoro. Macchine che, come abbiamo già detto, non sono cambiate di una virgola rispetto a quelle originarie. E infatti quassù riconosco la morsa e l'archetto che Sara ha utilizzato dabbasso per tagliare la pietra.

Dice Sara: "Si usa la tecnica tradizionale perché è garanzia della qualità del lavoro. Le macchine, infatti, scheggiano le pietre. I Medici avevano

all'interno della manifattura i ricercatori di pietre che andavano in giro per il mondo a selezionare le pietre".
È una pratica che ancora oggi si utilizza comunemente nel mestiere. Sara e Raddi, infatti, hanno in programma un viaggio a Volterra, per andare a cercarsi le pietre giuste, naturalmente nel pieno rispetto delle leggi che tutelano queste riserve naturali di pietre. Volterra è un centro privilegiato e già nelle mappe dei Medici era segnalato.

Sulle pareti di questo piano superiore ci sono anche le pietre delle quali mi parlava Raddi, quelle che è necessario "mettersi negli occhi", tanto per capirsi. Ed è una collezione proprio come immaginavo, macchie di pietra appese al muro e ancora dentro stipi e dietro teche di vetro.
Il mestiere resta un mestiere da bottega, nel quale se è necessario si riformano gli strumenti da strumenti vecchi e magari rotti. Una punta dentellata può essere fusa e resa una punta piatta. L'ingegno è a servizio dell'opera. Anzi, nell'opera finita entra anche l'ingegno del suo autore e non come scelta dei materiali, particolarità della lavorazione, precisione della realizzazione, ma anche come acume per ovviare a certe difficoltà. Il che è, credo, la punta più alta dell'artigianato, il suo vertice, anche se questo riguarda naturalmente il solo Laboratorio.
Torniamo dabbasso, per concludere la visita. Attraversiamo la sala del Neoclassico. Tutta l'opera in Pietra Dura segue il passo dell'arte occidentale. Ci sono allegorie della musica, dell'architettura, della poesia, della pittura. Ci sono tecniche non viste finora, come la scagliola: gesso e pigmento, per dirla brevemente. Non ci sono commettiture: si fa una lastra di gesso e si scava e si riempie con pasta di gesso e colore, poi si spiana e si lucida. Un'altra tecnica che mi piace molto è quella della pittura di pietra, dove la bravura sta nel cercare di inserire – entro le forme vagamente figurative che la scaglia di pietra offre – soggetti. Cerco di spiegarmi: c'è una pietra, ad esempio, la paesina, che ha come fondo naturale una colorazione e una sfumatura talmente particolare da sembrare un paesaggio dipinto da un vedutista. Nel pannello che osserviamo c'è uno sfondo che sembra una specie di paesaggio desertico, con piccole case, e l'artista ha inserito un asino e un fraticello.
L'ultima cosa che vedo è l'opera incompiuta del vecchio direttore Marchionni, nella quale si cercava di sperimentare una tecnica mista, con un passaggio continuo tra bidimensionale e tridimensionale.
È su questa sfida, che Marchionni lanciò al futuro, che la nostra visita si conclude. È su qualcosa di incompiuto che ci salutiamo e con queste parole spero che quel vuoto sia colmato.

INFO

50125 FIRENZE via Alfani, 78
www.opificiodellepietredure.it
telefono 055 26511

Tutti i colori delle pietre

Mosaici Lastrucci

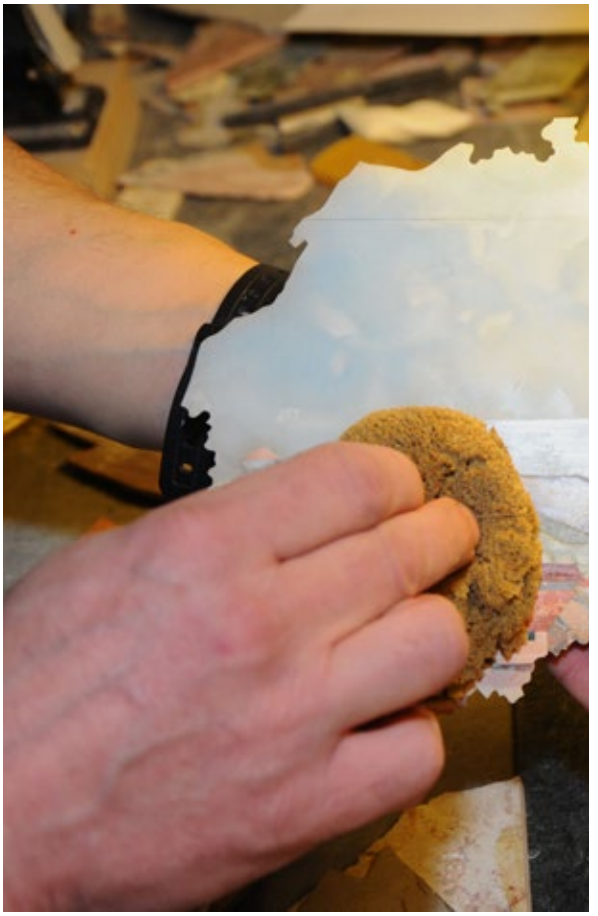
di Filippo Polenchi

È incredibilmente significativo come "quello che si fa"/"quello che si è" talvolta sia così legato al luogo che ci ospita. Siamo tutti di passaggio su questa terra, non c'è dubbio. La sola espressione "trovare il proprio posto nel mondo" è certo più adatta a conversazioni di tipo esistenzial-formativo che a indagini geografiche. Eppure è sorprendente quando un luogo ospita qualcuno che, a causa della vita che fa o per il mestiere che si è scelto, ha in quel luogo una sorta di corrispettivo figurativo. La bottega dei Mosaici di Lastrucci è uno di questi casi: la bottega è incastonata in un fondo che la città con le sue volte a pietre le ha fornito, proprio come le tessere di pietra dura si commettono le une alle altre per creare i mosaici in pietra dura. E guarda caso i Lastrucci fanno opere di commesso in pietra dura.

I francesi dicono: *tout se tient*.

Abbiamo già visitato un luogo dove il commesso fiorentino e la lavorazione delle pietre occupava le attività degli umani: l'Opificio delle Pietre Dure. Stavolta la nostra visita è in un posto che dedica costantemente le proprie energie allo stesso tipo di lavoro dell'OPD. La differenza è che ora i nostri interlocutori non sono figure istituzionali, ma artigiani che vendono quello che creano.

Cambia lo scenario, ma gli attori sono gli stessi. Ci sono io, che scrivo e c'è Riccardo Marrani che riprende con la sua macchina fotografica. Il motivo per il quale mi piace affidarmi all'obiettivo di Riccardo, per situazioni di questo tipo, è semplice: lui riesce a vivere benissimo un interno. Non è un gioco di parole: Riccardo sa sfruttare le luci degli interni in modo sapiente e, di conseguenza, la resa degli oggetti legati a un'azione o un evento o, come nel nostro caso, alla loro staticità, è particolare. Ha quel sapore classico che in certe occasioni si mostra alla perfezione. Parlando di mosaici in pietra dura, di lavori antichi quanto la gloria di Firenze; parlando di Medici e di Rinascimento è chiaro che uno stile di ripresa classica renda Riccardo Marrani nientemeno che l'uomo giusto nel posto giusto.



La bottega è costruita così: si entra aprendo una porta di ferro bianco e vetro satinato e la prima cosa che si vede è il laboratorio. In questo laboratorio, estremamente simile e diverso da quello che abbiamo visto all'OPD, ci sono tre postazioni. Quella di Iacopo Lastrucci (non è un errore, il nome si scrive con la I anziché con una più prevedibile J) è sulla sinistra: una scrivania di legno con fette di pietre sopra, un blocco da disegno sul quale Iacopo sta lavorando, un pacchetto di sigarette dimenticato da qualche tempo, una ciotola di rame con dell'acqua dentro, un collo da gru di una lampada da ufficio che illumina un cerchio di fogli. Lapis, matite, lime, punte diamantate, insomma: la chirurgia dell'arte in pietra dura. Alle spalle della scrivania ci sono scaffali che contengono fette di pietra, disposte in un modo tale e con tale cura e in volume talmente ampio che, né più né meno, sembra di assistere a un enorme juke-box da parete, al quale, anziché i dischi, hanno messo in rastrelliera 33 giri di pietra. Come se la terra si servisse di questi magistrali singoli da Hit Parade per suonare la propria sinfonia giorno dopo giorno, in un moto incessante.

Di fronte alla porta ci sono due postazioni gemelle, nel senso che Enrico e Bruno, il padre di Iacopo, sono allo stesso tavolo lungo, ma uno di fronte all'altro, anche se sfalsati. Se Enrico mostra le spalle all'ingresso, Bruno ci mette la faccia e il sorriso. Letteralmente, perché la prima cosa che vediamo appena entrati è il sorriso di quest'uomo alto, con i capelli bianchi, una voce profonda che mi ricorda qualcosa di Gigi Proietti (anche se l'accento è ovviamente fiorentino), un grembiule e una sciarpa a scacchi sotto.

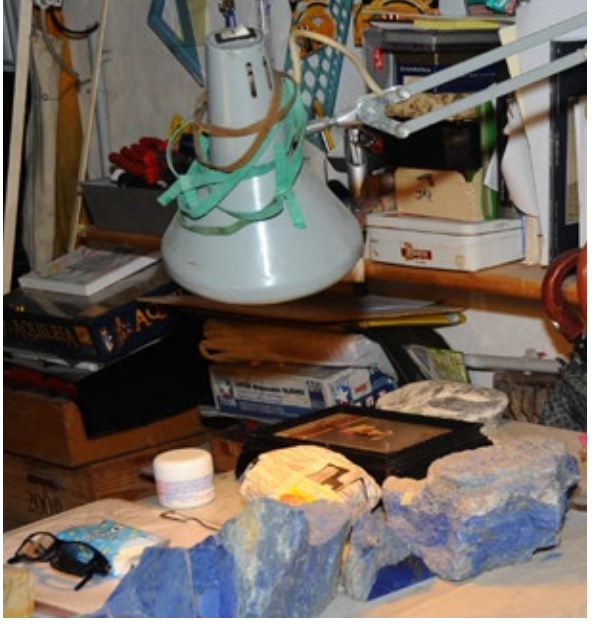
Enrico, invece, è quello che lontano un miglio si percepisce come il collaboratore taciturno ma espertissimo e ironico anche. Ha un volto sornione, l'aria di saperla lunga e una sicurezza per la quale giustamente sono richieste le precedenti qualità. Esempio, quando vedrò Enrico che scalda su un setaccio non poi così diverso da quello che si utilizza per filtrare cibi, quando su questo setaccio Enrico metterà dei legnetti e li scalderà per farne della brace, gli chiederò cosa stia facendo e lui risponderà: "Salsicce!". Appunto, Enrico è il tipo taciturno che quando apre bocca sa cosa dice.

Iacopo, invece, è colui che mi parla per primo. Anche lui è alto come il padre e di spalle larghe, ha capelli castani scuri, occhiali e una voce più roca di quella del padre, ma altrettanto profonda. È un ragazzo sui quarant'anni Iacopo, con una passione sfrenata per i suoi nipotini. E per il suo lavoro. Nella stanza accanto al laboratorio c'è una galleria dove Lastrucci madre e Lastrucci sorella si occupano appunto di vendere ai clienti le opere che nel laboratorio sono in costante lavorazione. Domando immediatamente a Iacopo com'è la situazione-clienti attualmente: "I clienti ci sono. Sono industriali, gente che naturalmente ha grosse cifre a disposizione. È un mercato molto di nicchia, non esiste più il piccolo souvenir come negli anni Ottanta dello scorso secolo. Oggi si lavora o su una committenza importante o sull'oggetto che ci piace fare e che poi mettiamo in vendita in attesa che qualcuno entri e lo compri. Generalmente non dobbiamo aspettare molto, però. Il mercato di riferimento è americano all'80%, anche se capita di lavorare per clienti giapponesi o magari russi, ma appunto i riferimenti sono verso il mercato USA".

E mentre apprendo che i musei non comprano quasi niente e che spesso e volentieri ai Lastrucci capiti di fare anche lavori di restauro, capisco la differenza profonda che corre tra un istituto come l'Opificio delle Pietre Dure e chi, quotidianamente, ha a che fare con il mercato, con i clienti e con la possibilità o non-possibilità di vendere i propri lavori. Tanto per cominciare, però, è da segnalare che la lavorazione è la stessa dell'OPD e la stessa che si faceva ai tempi dei Medici. Sempre c'è il modello pittorico. Dice Iacopo: "Spesse volte il cliente viene

qua con una foto che gli piace chiedendo che sia replicata. Altrimenti ci pensiamo noi a fare un disegno".

In questo momento Iacopo sta facendo un disegno ripreso da un dipinto che rappresenta San Gimignano e sta disegnando direttamente su carta. Questo significa che lui ha la sua foto di riferimento incollata su un blocco, un foglio di carta bianca – attenzione! bianca, non trasparente – appiccicata sopra con due pezzi di nastro adesivo agli angoli in alto e soltanto sollevando di quando in quando il foglio bianco, per non perdere memoria del disegno, Iacopo crea il lucido del panorama. Con la sola differenza che qui di carta lucida non se ne vede neanche l'ombra. Il suo è una specie di disegno a memoria anche se l'atteggiamento è quello di chi ricalca un modello. Per il resto la lavorazione è identica a quella che abbiamo già visto: una volta creato il modello si ritaglia e si cercano le pietre con le cromie adatte; s'incolla il pezzo di carta sulla pietra e si taglia la parte con l'archetto di castagno e il filo di ferro dolce. Quando la tessera è pronta, si cerca di limarla il più possibile per farla aderire con le altre tessere. Due o più tessere saranno commesse (da commesso appunto) l'una all'altra attraverso bacchette di lavagna e colla (la stessa del '500, cioè un collante naturale a base di cera d'api e resina di pino). È come se dovessimo steccare un osso che ha subito una frattura: si legano due stecche per



tenere l'arto immobile. Qui è lo stesso genere di ortopedia. Si procede così, di tessera in tessera si potrebbe dire, e quando si è finito il lavoro, un supporto di lavagna sarà incollato su tutto il retro del quadro, di modo da fornire un ultimo grande supporto.
Sul tavolo di Iacopo, mentre si racconta la loro storia, trovano spazio calcedonio bianco, calcedonio giallo, rosso maremma. Dice lui: "Molti nomi di pietre sono i nomi che i mosaicisti dettero alle pietre a suo tempo e che magari non corrispondono ai nomi veri dati dai geologi. Gli ultimi anni c'è stata un po' di difficoltà a trovare i lapislazzuli, perché quelli che usiamo noi vengono dall'Afghanistan e con la guerra tutto si è complicato. È indispensabile sapere, infatti, che certe pietre non si trovano in Italia. I lapislazzuli, tanto per dirne uno. O la malachite".
Entra un cliente che evidentemente conosce molto bene tutti quanti, infatti, è accolto con saluti amichevoli.
"Qual è la tua storia?", chiedo a Iacopo: "Come arrivi a questo lavoro?"
"Io ho sempre visto mio padre fare questo mestiere e sembrava naturale lo facessi anch'io. Fino ai miei 15, 16 anni di età non ero così sicuro che avrei proseguito l'attività paterna. Ero titubante. È un mestiere che richiede tanto tempo per imparare, non è affatto semplice. Mi fanno ridere i genitori che talvolta entrano qui dentro e ci raccomandano il proprio figlio: siccome lui non ha voglia di studiare pensano che mandarlo a bottega sia un'alternativa. Invece questo lavoro non è adatto per chi non ha voglia di studiare o non ha pazienza. Tutt'altro. Con gli anni, io, ho imparato, complice il fatto di avere uno stile diverso da quello di tutti gli altri".
"Dov'è che si riconosce lo stile di un commettitore in pietra dura?"
"Lo stile di ciascuno di noi si rivela nel tratto: ognuno ha il suo segno che poi, alla fine del lavoro, si riconosce. Quando i clienti vanno nella galleria di là, riconoscono anche senza saperlo chi ha fatto un quadro, se sono stato io oppure mio padre oppure Enrico. Noi diciamo che la differenza di stile si vede nel taglio, il quale appunto segue il disegno. Questo è più evidente oggi, perché nelle botteghe come la

nostra ognuno segue un lavoro dall'inizio alla fine, ma all'epoca della bottega Granducale il laboratorio era un'equipe: c'era il disegnatore, il macchiatore che sceglieva i colori, poi c'era chi segava, i commettitori e ognuno era bravissimo in ciò che faceva. Fino all'Unità d'Italia c'era solo la bottega Granducale, anzi c'era addirittura il divieto di uscire dalla bottega per farne una propria. Oggi, salvo che non capiti una commissione importante, ognuno ha il suo progetto dall'inizio alla fine, quindi la mano è più riconoscibile. Un'altra spia per identificare lo stile di qualcuno è il colore: ognuno ha la sua pietra preferita che cerca di mettere sempre, anche se non c'entra".

"E qual è la tua pietra preferita?"

"Questa!". Iacopo indica una fetta di un verde che ha macchie rosse ed è attraversato da venti di un bianco panna, come ebbrezze e miraggi,

poi ci sono efelidi di un verde più scuro, timidezze geologiche.

"Come si chiama?"

"Questa pietra è il gabbro, da Gabbro, a Livorno, dove c'erano miniere di rame: se vai su quelle spiagge, trovi ancora pietre di questo genere".

Il discorso ovviamente si sposta sulla situazione attuale delle botteghe che, come questa, fanno

mosaici. A quanto pare sono rimasti in pochissimi, tanto che si possono contare sulle dita di una mano, anche perché il mosaico in pietra dura rimane un prodotto tipicamente fiorentino. Infatti, dice Iacopo: "Questo lavoro nasce a Firenze alla fine del 1400 ed è sempre rimasto qua, eccetto qualche occasione, ma anche in quel caso si parla sempre di artigiani fiorentini che sono andati a lavorare per qualche casa europea. Questa è proprio una tecnica fiorentina, mai uscita dalle mura. Oggi ognuno ha preso il suo campo, chi nell'arredamento, chi nei mobili e così via".

Di tanto in tanto c'è qualche crisi che minaccia il settore; crisi, che nella fattispecie rischia ogni volta di far precipitare in un abisso d'oblio il lavoro del commesso fiorentino. Tuttavia, proprio quando tutto sembra non avere più via d'uscita, arriva qualcosa o qualcuno che rimette la palla al centro e la partita può continuare.

"Sembrava il lavoro dovesse morire, poi si è lavorato per le corti europee; poi c'è stato il mercato inglese, poi il mercato americano. L'importante è mantenere la qualità. Questo lavoro nasce per arredare le case reali e così deve essere. Da una parte chi ha vissuto dagli anni 60 ai 90 del secolo scorso ha visto nascere botteghe che facevano solo souvenir, sempre con la tecnica del commesso, ma era roba tirata via e certamente non c'è stata una generazione successiva".

Congedo Iacopo per lasciarlo a fumare una sigaretta e vado a vedere Enrico che mi sfoggia quella battuta sulle salsicce che abbiamo citato poco sopra. Adesso però è giunto il momento di capire cosa stesse facendo realmente Enrico. Le sue "salsicce" non sono altro che aggregati di piccole tessere che, incollate l'una all'altra su un supporto di lavagna, devono avere la colla scaldata costantemente perché essa si ammorbidisca e tutte le minuscole tessere siano premute affinché la superficie sia quasi del tutto liscia. È un discorso di equilibri. Quando ogni micro-tessera è commessa all'altra, si formano, dopo un

po', alcune tessere più grandi. Allora si prende una tavola di lavagna e s'incastona la macro-tessera. Ma poiché ogni pezzo, non essendo incollato all'altro, può avanzare oltre la linea del piano, è necessario che tutte le micro-tessere siano allo stesso livello. Altrimenti quando si andrà a commettere questa macro-tessera con le altre macro-tessere, si avrà per ogni sezione del disegno un dislivello: qualche pezzo uscirà fuori dal piano, qualcun altro sarà incavato. Perciò è indispensabile che ogni macro-tessera abbia una superficie il più liscia possibile, anche perché, come dice Iacopo: "quando vado a lucidare non posso grattare via 2, 3 mm di pietra; potrebbero cambiare anche le sfumature o una certa luminosità". Quindi, appunto, un lavoro estremamente delicato che, per di più, viene affrontato con una tecnica antica di 600 anni. Il motivo è molto semplice: questa è la tecnica migliore per rispettare lo standard di qualità del lavoro. Non ci sono macchine che tengano. La stessa operazione di riscaldare la colla con la brace, anziché con qualche altro tipo di arnese meccanico-elettrico, è inevitabile. Dice Enrico: "Se usassi un phon? La colla si spanderebbe dappertutto. Se usassi una colla che non è quella naturale? Sarebbe così dura che poi non potrei più lavorarci".

Di nuovo: *tout se tient* o, come precisa per l'appunto Enrico: "Non c'è nulla fatto a caso".

Spesso i lavori di restauro si eseguono perché qualcuno totalmente inesperto ha messo le mani su un'opera per un primo restauro e l'ha lavorata rovinandola. Perché "l'unico restauratore è chi sa lavorare le pietre dure".

Adesso, però, solo adesso, è il momento di capire com'è nata questa bottega e non c'è interlocutore migliore di Bruno. Lui è ben disposto al racconto, sorride sempre e mi racconta di quando perse suo padre all'età di otto anni, lui che aveva due sorelle più grandi e una madre restauratrice di tappeti, quindi una specie di marchio-di-fabbrica-familiare impresso nel

DNA. Bruno, orfano di padre, fu mandato alla bottega di Montici (si pronuncia con l'accento sulla "i"), a imparare un mestiere. Dice lui: "Io sono entrato a bottega non perché mi piacesse il lavoro. Eppure non mi sono ribellato".
L'apprendistato fu duro e all'inizio fu più la conta dei danni rispetto ai lavori fatti bene, ma Bruno prese confidenza con il lavoro, si sentiva vicino a quel mondo immutabile, di pietra, eppure così colorato, così vivo. Nelle pietre ci sono tutte le sfumature e le luci della natura: gli occhi di un ragazzo si potrebbero riempire a vita. E poi a bottega c'era vita, erano almeno sei o sette lavoranti, Bruno era il più giovane, in pratica la mascotte. Non è nostalgico di quel periodo, anche se il sorriso gli si apre ancora di più. Anzi, è incredibilmente realistico con sé stesso: il talento si è temprato con una grande forza di volontà, con un senso di responsabilità che gli ha fatto prendere la decisione di impiegare la vita nelle opere d'arte in pietra dura. Ma non c'è neanche l'ombra di un rimpianto.

"Ritengo che nella vita sia importante lavorare, ma divertendosi e se si trovano le due cose insieme siamo fortunati. Ho appena fatto 61 anni di lavoro, tuttora la mattina vengo qui e ci sto tutti i giorni. Nella mia vita ho conosciuto tante persone importanti grazie al mio lavoro".
Tutto ha avuto inizio alla bottega di Montici (sempre quella con l'accento sulla "i"). Bruno ha per il maestro Fiaschi, il quale realizzò un'opera in commesso fiorentino per Stalin, dei ricordi che vanno oltre il bel rapporto tra datore di lavoro e apprendista. Qui si parla di educazione alla vita. Il maestro Fiaschi era maestro di vita: insegnò tutto a Bruno. La mattina lo mandava, con i soldi, ai musei, per vedere i lavori dei grandi maestri dell'arte, lasciava che fossero i lavoranti stessi a trattare con i clienti. Proprio uno di questi clienti chiese a Bruno un quadro per il museo El Prado di Madrid. Da allora proseguì una collaborazione con un pittore americano: Richard Blow. Dice Bruno:

"Erano gli anni 50 del secolo scorso, Blow aveva l'aereo personale, lo studio a New York, quando si sentiva passare l'aereo sopra la città era segno che stava arrivando da New York. Lui mi portò a fare collaborazione con pittori contemporanei, i quali facevano bozzetti per il commesso fiorentino. C'era una ricerca sulle pietre mai fatta prima e poi ho conosciuto vari pittori, De Chirico, meglio di altri".
Adesso la tendenza dell'arte contemporanea a collaborare con gli artigiani è in calo, se non del tutto estinta. Eppure, per quanto brutali siano i passaggi da una crisi economica a un'altra, i Mosaici di Lastrucci vivono sempre tra le parentesi della qualità, in una specie di sacca di tempo che li protegge dalle intemperie delle finanze mondiali capricciose. È l'equilibrio perfetto tra rispetto del cliente e rispetto del proprio lavoro. Si snocciolano i ricordi di episodi e avventure ed è il momento di ridere.
Mi raccontano la storia dei due tavoli da 30 metri quadrati per un sovrano (non dirò di quale stato). Il lavoro era importantissimo, la commessa onerosa. Per lavorare su oggetti di quelle dimensioni i Lastrucci presero in affitto un vecchio teatro in via delle Casine. La notte prima che arrivasse una delegazione con l'autorizzazione a pagare, a patto che il lavoro fosse soddisfacente, Bruno non dormì. Il giorno dell'esame, la delegazione entrò nel teatro, studiò il tavolo, poi uno di loro salì in piedi sul tavolo e mimò alcuni passi di ballo. Poi scese e pagò. Evidentemente il solo fattore che interessasse a quei messaggeri del re era la resistenza. Ma accanto a queste storie favolose ci sono storie di chi per sette, otto anni ha impegnato i Mosaici di Lastrucci con comande sempre più costose, lavori sempre più belli, splendidi innesti in dimore da favola; clienti che nonostante stessero ordinan-

do pezzi per centinaia di migliaia di euro telefonavano la domenica mattina e chiedevano: "Disturbo?", ma anche clienti che entrano in bottega, indicano un pannello e dicono che quello starebbe benissimo nella sala giochi. Clienti che domandano quanto tempo ci vuole per un certo lavoro e dopo, calcolatrice alla mano, contestano tempi e costi.
Una vita passata a tagliare la pietra, vedendo di tutto eppure restando in questa bottega fuori dal tempo, dove si lavora ancora come nel '500. Si apre una discussione, che potrebbe essere interminabile, su cosa sia arte e cosa sia artigianato ed è proprio Bruno a dire che secondo lui l'arte traccia un solco, una direzione. L'arte ha visione, l'artigianato ha risoluzioni geniali a problemi reali.
Domando: "Ci sono dei colori che nelle pietre non si trovano?"
Rispondono tutti all'unisono: "No. Le pietre hanno tutti i colori della natura". La storia del mondo, la storia in technicolor, è iscritta tutta nelle pietre, in qualcosa che sarebbe difficile immaginare più grigia e invece si rivela caleidoscopio di colori e sfumature.
È un pomeriggio festoso, fuori. Ci sono madri che riportano figli in bici, che li riprendono dall'asilo qui di fronte, asilo che ha uno splendido albero di datteri al centro del suo giardino. C'è una specie di tregua che ci accorda il clima, un pomeriggio dove si prende fiato dall'inverno, anche se la neve è soltanto un altro dei colori che possiamo trovare nelle pietre.

INFO

I MOSAICI DI LASTRUCCI
www.imosaicidilastrucci.it
iacopolastrucci@tiscali.it
telefono 055 241653

www.incamper.org www.nuovedirezioni.it

Castelluccio di Norcia - foto di Mario Ristori