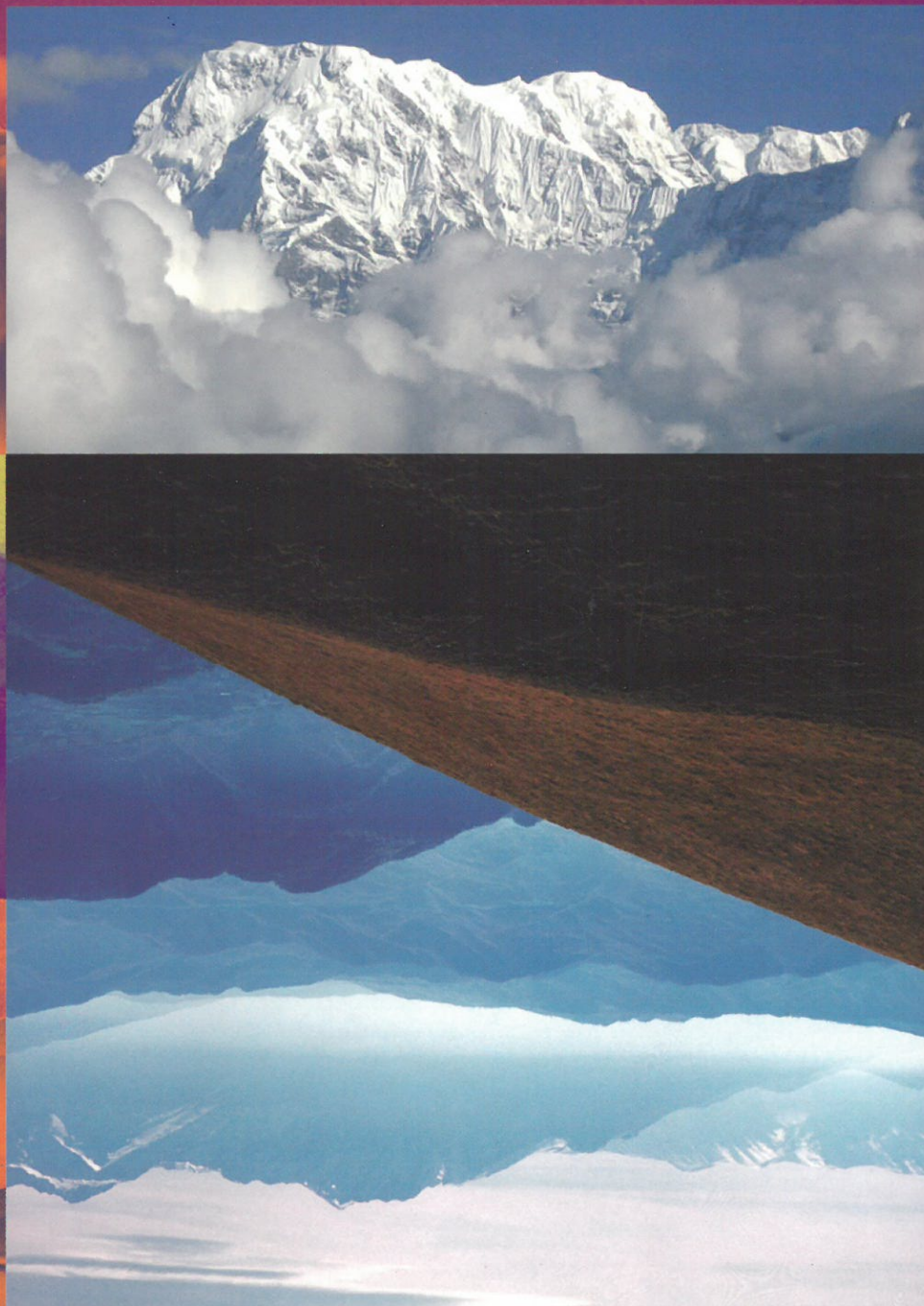




Anno 2010 - n° 3

IDENTIT@ SIBILLINA

Arte Cultura e Ambiente fra Marche e Umbria



English Text

Note di copertina

pag. 2

La nuova edizione del Guerrin Meschino
e la montagna della Sibilla

pag. 10

Mauro Cursietti

Una rassegna di storia della carta

La diaspora dei cartai fabrianesi

pag. 20

Giancarlo Castagnari

Luigi Bartolini

Incisore e poeta della terra

pag. 32

Alessandro Mosca

La collezione Ruggeri Mannucci
della Fondazione Carifac

pag. 40

Giampiero Donnini

Un camerinese buffone

pag. 46

Corrado Zucconi

L'opera dell'architetto

Giovanni Antinori di Camerino

pag. 50

Valeria Giontella

Maria Remiddi,
un impegno per la pace nell'Italia
del secondo dopoguerra

pag. 60

Anna Scarantino

Maledette siepi!

Le Marche e l'orizzonte
di Osvaldo Licini

pag. 70

Piero Feliciotti

Il tempo sospeso sui sibillini

pag. 78

Franco Mancini

Nepal: sul tetto del mondo
e delle sue barriere

pag. 84

Siefania Cipollenti

Un pittore girovago tra i Sibillini:
Montemonaco e il
Maestro di Rasiglia

pag. 94

Matteo Mazzalupi

La contaminazione in cucina

pag. 102

Marco Santarelli





IDENTITÀ@' SIBILLINA

Arte cultura e ambiente fra Marche e Umbria

Direttore Responsabile

Francesco Maria Orsolini
e-mail: francesorso@libero.it

Coordinamento Redazionale

Giuseppe Bocci
Massimiliano Massimiliani
Francesco Maria Orsolini
Paolo Ramaccioni

Editore

Giuseppe Bocci
e-mail: bocci.g@tiscali.it

Progetto Grafico

Massimiliano Massimiliani
e-mail: mamomax64@libero.it

Hanno Collaborato:

Giancarlo Castagnari
Stefania Cipolletta
Mauro Cursietti
Gianpiero Donnini
Piero Feliciotti
Valeria Giontella
Franco Mancini
Matteo Mazzalupi
Alessandro Moscè
Marco Santarelli
Anna Scartantino
Corrado Zucconi

Traduzioni:

Brenda Elizabeth Warren

Stampa:

Grafiche Ciocca

Copyright 2009 Identità@ Sibillina

E' vietata la riproduzione totale o parziale del contenuto della pubblicazione senza l'autorizzazione dell'editore.

Identità Sibillina

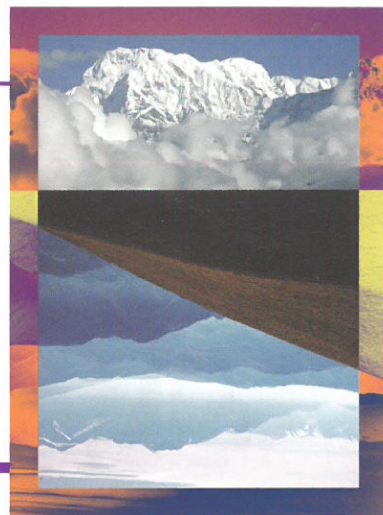
via Capocastello, 24 - 62026 San Ginesio (MC)

Tel. & fax 0733 656737
e-mail: identitasibillina@tiscali.it





NOTE DI COPERTINA



Il fotomontaggio mostra due montagne agli antipodi, anche se in termini geografici l'Annapurna e i Sibillini non sono affatto agli antipodi. La loro distanza è però così elevata, che per rappresentarla non troviamo immagine più soddisfacente dell'opposizione, di posizioni diametralmente opposte. Un'opposizione fatta peraltro di altitudini e di civiltà incomparabili.

Eppure entrambe queste montagne sono punte di sacralità: dea dell'Abbondanza l'Annapurna, creatura del soffio oracolare la Sibilla.

Ad annullare la loro distanza e la loro alterità, a vanificare quella loro, anzi nostra, immagine degli antipodi (piedi opposti in greco), ci hanno provato alcuni marchigiani arrivati in Nepal, turisti niente affatto per caso, che da tempo non possono più posare i piedi per terra e che nella loro vita e nei loro viaggi si muovono su una carrozzina.

La loro mobilità e la loro sfida hanno tracciato un orizzonte che oltrepassa il tetto del mondo e tutte le forme di barriere che vi sono al di sotto.

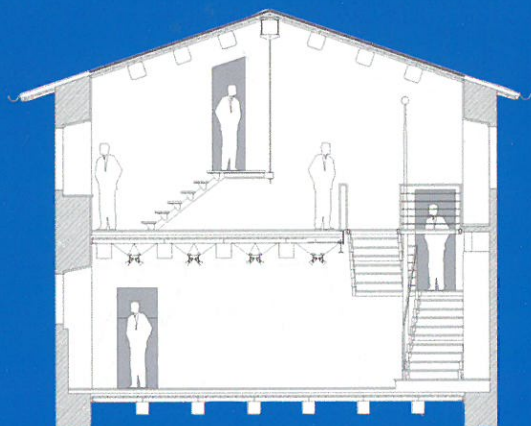
Il così vicino così lontano, misurati sull'avanzare della solidarietà e della correlata consapevolezza della limiti umani, superano ogni altitudine e latitudine.

COVER NOTES

The photomontage shows two mountains in the antipodes, even though in geographical terms Annapurna and the Sibillines are not in the antipodes at all. The distance between them, however, is so great that we can find no better image to represent it than that of opposition, of diametrically-opposed positions. An opposition consisting moreover of altitudes and incomparable civilizations. And yet both these mountains are places of sacredness: Annapurna the goddess of Abundance, and the Sibyl the oracle-whispering prophetess. In an attempt to dissolve the distance and the alterity between them, to frustrate their, or rather, our idea of the antipodes (in Greek, 'having the feet opposite'), came a group of people from the Marches who arrived in Nepal, no chance tourists, a group of people who have been unable for some time to touch the ground with their feet and who move in their lives and in their travels by means of a wheelchair. Their mobility and their challenge have drawn a horizon that surpasses the roof of the world and all the various barriers beneath it, marking an ideal line of contact between nearness and otherness. The so near and so far, measured with the spreading of solidarity and the correlated awareness of human limits, that can overcome any altitude or latitude.

FMO

COSTRUZIONI FRAPICCINI S.R.L.



Via Addolorata, 16/A - RECANATI (MC) tel. 071 7573302 - fax 071 7573306
www.costruzionifrapiccini.it

Editoriale

di Francesco Maria Orsolini

Il terzo numero di "Identit@Sibillina" inizia con il contributo di Mauro Cursietti dedicato al poema *Guerrin Meschino*, opera che può ben essere definita "un'odissea alla ricerca dell'identità", e si chiude con l'articolo di Marco Santarelli *La contaminazione in cucina*, che mette sulla graticola le velleità autonomistiche della cosiddetta cucina regionale, nelle cui ricette troviamo invece convocate spezie e fragranze provenienti dalle aree limitrofe, come dai più lontani e insospettabili paesi del mondo. Un po' come è sempre avvenuto con i colori e le forme dell'arte, quelle specialità che si gustano con gli occhi e che, anche nel passato remoto, hanno perlopiù avuto la tendenza a sconfinare, piuttosto che a rispettare i limiti identitari geopolitici, amministrativi, culturali o religiosi dei loro artefici.

E di questo si occupano in gran parte gli storici dell'arte: identificare i diversi ingredienti, anche in termini di provenienza, dei piatti cucinati dagli artisti, rivelando i segreti delle loro ricette, come Matteo Mazzalupi ha fatto con gli affreschi scodellati a Tofe di Montemonaco dal Maestro di Rasiglia, ma cucinati con ingredienti umbri, anzi fulginati.

Curatore della prima edizione critica del *Guerrin Meschino* (Editrice Antenore, 2005), Mauro Cursietti intreccia le vicende avventurose del protagonista con quelle del testo creato intorno al 1410 dal cantimpanca Andrea da Barberino, interprete e fuoriclasse di un genere popolare che chiamava a raccolta tradizioni letterarie epiche, mitologiche e religiose le più disparate, per dar vita a roboanti affreschi narrativi.

Quando il testo fatto di voce, che aveva risuonato sulla piazza fiorentina di San Martino del Vescovo, diviene carta scritta, per poi essere torchiato nelle diverse tipografie toscane o veneziane, tra i passaparola dei copisti, fantasisti o lassisti, e i fermacarte della censura ecclesiastica, l'identità del *Guerrin Meschino* subisce svariate trasformazioni, tutte documentate in diciassette manoscritti, dodici incunaboli, sedici cinquecentine, quarantasei edizioni dal 1600 al 1930.

Tra le tante disamine filologiche intraprese da Cursietti, ce n'è una che tocca da vicino - ma l'espressione è delicata, perché potrebbe averla picconata irre-

The third edition of "Identit@Sibillina" starts with the article by Mauro Cursietti dedicated to the poem Guerrin Meschino, a work which may well be defined as an odyssey in the search for identity, and finishes with the article by Marco Santarelli Food Traditions and Contamination, which puts on the griddle the autonomistic aspirations of so-called regional cuisine, the recipes of which contain spices and flavours from both neighbouring areas as well as from the farthest and most unexpected countries in the world. Just as has always occurred in art with colours and shapes, those specialities that are savoured with the eye and that even in the distant past tended to go over the border, rather than respect the geopolitical, administrative, cultural or religious limits of their creators. Art historians deal largely with this: identifying the various ingredients, including their origins, of the dishes concocted by the artists, and revealing the secrets of their recipes, as Matteo Mazzalupi has done with the frescoes turned out by the Master of Rasiglia at Tofe di Montemonaco but created with ingredients from Umbria, indeed, from Foligno.

Editor of the first critical edition of Guerrin Meschino (Antenore Publishers, 2005), Mauro Cursietti weaves the hero's adventures into those of the work created around 1410 by the troubadour Andrea da Barberino, unrivalled interpreter of a popular genre that brought together the most disparate of literary epic, mythological and religious traditions to give life to resounding narrative frescoes. However, when the oral story which had filled the Florentine square of San Martino del Vescovo was written down on paper, and then "pressed" at the various Tuscan and Venetian printing houses, the various passwords of the copyists, variety artists or laxists, and the ecclesiastical censors caused the identity of Guerrin Meschino to undergo several transformations, all of which were documented in seventeen manuscripts, twelve incunabula, sixteen 16th-century texts, and forty-six editions from 1600 to 1930. Among the many philological investigations undertaken by Cursietti, there is one which is close to heart - but the expression is delicate because it may have irreparably struck her - the association between the Sibyl, whose oracles Meschino resorts to on his quest to discover the identity of his parents, and the location of the mountain with the cave where the meeting takes place. Cursietti's hypo-

parabilmente - l'associazione tra la Sibilla, ai cui responsi oracolari ricorre il Meschino per scoprire l'identità dei suoi genitori, e la localizzazione della montagna con grotta in cui avviene l'incontro.

L'ipotesi di Cursiotti è che sia da identificare nei pressi della Nocea calabra, antico sito ai confini dell'Aspromonte, piuttosto che in quelli della Norcia umbra.

Più sibillina di così non poteva davvero rivelarsi l'identità di un territorio e di una tradizione culturale, che nel corso di alcuni secoli ha alimentato leggende, turismo ed economia, sembrerebbe sulla base di un equivoco filologico!

Resta però ancora salda e indiscutibile la location umbro-marchigiano, descritta intorno al 1420 nel *Paradiso della Regina Sibilla*, da Antoine de La Salle, cosicchè, ancorchè e ancor più sibillina, l'identità, almeno per ora, sembra al riparo!

Equivoci simili a quello del recapito oracolare del Meschino, nonché la mole di studi filologici che hanno provocato, non avrebbero avuto gli stessi esiti se nelle città italiane ed europee, incerte tra basso Medioevo e alto rinascimento, in cui storie e affabulazioni circolavano di bocca in bocca come il vino e il pane, non fosse arrivata a scorrere di mano in mano la carta, quella materia chiara, sottile e leggera come una pelle, su cui finivano i suoni e iniziavano i segni delle parole.

Molta di quella carta era prodotta utilizzando una tecnologia, un know how inventato a Fabriano. Di manifatture e mastri cartai fabrianesi, tanto sparsi in Italia ed Europa da far pensare ad una sorta di diaspora, racconta Giancarlo Castagnari, che ripercorre la genesi e gli sviluppi di una grandiosa tradizione artigianale e culturale che per secoli fu il vanto di questa città, poi oscurato e depresso da altri e più recenti know how dell'industrializzazione moderna.

Il pensiero che una parte considerevole della pelle su cui è scritta la storia del mondo ha avuto origine dall'intelligenza e dalla maestria dei cartai fabrianesi, fa impallidire ogni posteriore successo industriale dell'elettrodomestico, di cui ora si stanno peraltro registrando allarmanti segnali di crisi. Cosa saprà ancora inventare questa città per il futuro non si sa, mentre si sa cosa dovrebbe inventare per valorizzare il suo passato: far crescere intorno alla tradizione e al patrimonio storico della carta, sensibilità, competenze, attività artigianali e artistiche, eventi espositivi, risorse attrattive economiche e turistiche.

Della diaspora si può essere anche interpreti e poeti, come lo è stato Luigi Bartolini, che sfugge con tanti altri artisti "alla perfetta desolazione della

thesis is that that place may be located in the area at Nocea in Calabria, an ancient site by the Aspromonte, rather than at Norcia in Umbria. The identity of a territory and a cultural tradition really could not be more Sibylline than this, a tradition that over the centuries has fuelled legends, tourism and the economy, all apparently due to a philological misunderstanding! However, the Umbria - Marches location, as described around 1420 in "Paradise of the Queen Sibilla" by Antoine de La Salle, still remains solid and indisputable so that the identity, even more sibilline, at least for the time being seems safe!

Ambiguities like the one regarding the location of Meschino's oracle, as well as the mass of philological studies that they triggered, would not have had the same outcomes if, in Italian and European cities at some point between the late medieval period and the early Renaissance - when stories and accounts were passed from mouth to mouth like bread and wine - paper had not arrived and passed from hand to hand; paper, that pale substance, thin and light as skin, on which sounds ended up and the signs of words began. Much of that paper was produced using technology and know-how invented in Fabriano. Giancarlo Castagnari talks about its manufacture and the master paper-makers of Fabriano, scattered across Europe to such an extent that a sort of diaspora springs to mind. He runs through the creation and developments of a great craft and cultural tradition that was the pride of this town for centuries, but subsequently obscured and depressed by other more recent skills of modern industrialization. But the mere thought that a considerable part of the skin on which the story of the world is written originated with the intelligence and the skill of the Fabriano papermakers makes any subsequent industrial success in the electrical appliances sector pale by comparison, a sector which moreover is currently showing alarming signs of a crisis. What this town may invent in the future nobody can say, yet what it should invent to make the most of its past is clear: promote awareness, skills, art and craft activities, exhibitions, attractive economic resources and tourism around its tradition and historical heritage of paper. It is also possible to be interpreter and poet of the diaspora, as was Luigi Bartolini, who fled with many other artists "from the perfect desolation of no-man's land", if we read between the lines dedicated to him by Alessandro Moscè. In his youth, near his native Cupramontana in the Marches, Bartolini developed a special style which, though still lyrical was at the same time raw, and he later took this to the streets of Rome, showing it to twilight classicists and to the dawn of a modernism embarrassed by the eternal city and the end of the war. In that same Roman atmo-

terra di nessuno", leggiamo tra le righe che gli dedica Alessandro Moscè. In quella zolla di Marche intorno alla natia Cupramontana, Bartolini coltivò in gioventù semi speciali di una ancor lirica e assieme aspra natura, che lascia poi cadere tra sanpietrini romani, esponendoli a crepuscoli classicisti e alle albe di un modernismo imbarazzato dalla città eterna e dal fineguerra.

In quelle stesse atmosfere romane hanno trovato il loro approdo creativo anche Quirino Ruggeri e Edgardo Mannucci, due artisti fabrianesi che hanno scritto il proprio nome nell'arte italiana del Novecento e per i quali la Fondazione della Carifac ha allestito nella sua sede storica una raccolta di rara bellezza e di grande interesse filologico.

Scrivono Giampiero Donnini che Ruggeri coltivò il suo estro per la figura umana, dapprima come sarto, mentre Mannucci armeggiava nella sua casa officina di Arcevia tra fiamme e metalli, per fondere e saldare sculture, come pure per saltare paste o frittate.

Del resto apparecchiare sapori e fogge, per togliere natura all'apparato sensoriale e alla figura dell'uomo, perché fosse la natura a divenirne espressione ed emanazione, è l'origine antropologica della dimensione estetica.

Ecco perché intorno al cibo, dai convivi antichi alle feste popolari o nobiliari, si svolgevano riti iniziatici, di ruolo sociale, o vere e proprie azioni sceniche. Quelle a cui erano chiamati ad esibirsi saltimbanchi e giullari come Bernardino Ricci, detto il Tedeschino, un camerte che saltò "fuor d'un pasticcio nella scena di questo mondo a far da buffone".

La sua figura è illustrata da Corrado Zucconi, che l'ha riscoperta in alcuni testi seicenteschi, tra cui le memorie dello stesso Ricci, pubblicate a Venezia intorno al 1637.

Quasi un secolo dopo nasceva a Camerino l'architetto Giovanni Antinori, che per lasciare senza fiato il suo pubblico non ebbe bisogno di alcun pasticcio e che non si accontentò di qualche commensale, ma attirò per giorni interi folle di spettatori nelle storiche piazze romane.

Come racconta Valeria Giontella, ci riuscì anche lui apparecchiando gli spazi urbani, nel suo caso, con un oggetto scultoreo e d'imponente prestanza visiva e simbolica, l'obelisco. Ne installò uno al Quirinale, tra i due Dioscuri Castore e Polluce, un altro a Trinità dei Monti e l'ultimo in Piazza Montecitorio.

Tra la folla incuriosita dai colossali marchin-

sphere Quirino Ruggeri and Edgardo Mannucci also found their creative feet, two artists from Fabriano who carved their names in twentieth century Italian art and for whom the Carifac Foundation organized a collection of rare beauty and of great philological interest in its historical head offices. Giampiero Donnini writes that Ruggeri first cultivated his gift for the human figure as a tailor, while Mannucci bustled about in his workshop in Arcevia among flames and metals, melting and soldering sculptures as if he were tossing pasta or pancakes. Furthermore, setting flavours and shapes to remove nature from the sense organs and from the figure of man so that nature itself might become its expression, is the anthropological origin of the aesthetic dimension. This is why initiation rites with a social role, or real and proper staged scenes took place around food, from the ancient feasts to folk festivities and the nobility's feast days. Those festivities to which acrobats and jesters like Bernardino Ricci, known as 'the little German', were summoned to perform. Ricci, from Camerino, jumped "out of a pie in the scene of this world to be a jester". His character is illustrated by Corrado Zucconi, who rediscovered him in certain 17th century texts, including the memoirs of Ricci himself, published in Venice around 1637.

Almost a century later the architect Giovanni Antinori was born in Camerino. He needed no pie to leave his public speechless, and he was not content with a mere table companion but drew crowds of spectators for days at a time to the historic Roman piazzas. As Valeria Giontella recalls, he too succeeded in "setting", in his case the urban spaces, with a sculpture of imposing visual and symbolic appearance - the obelisk. He installed one in the Quirinale, between the two Dioscuri Castor and Pollux, another on Trinità dei Monti and the last one in Piazza Montecitorio. Among the crowd intrigued by the colossal structures and by the enormous manoeuvres required to erect those holy monuments was none other than Pasquino who, at Antinori's first failed attempt in the Quirinale commented ironically on the architect by making an anagram of his surname [in Italian, "I did not pull"]. Among the numerous episodes of people from the Marches who left for Rome, with or without the diaspora, the human and intellectual story of Maria Bajocco Remiddi stands out. Born and bred in a pedagogical atmosphere, both parents being infant teachers and story-tellers, she was encouraged by them to intertwine themes and values of academic knowledge with those of first-hand experience of society. Citizen of the newly-created Italian Republic and illuminated by the ideals of the Constitutional Charter, mother and teacher Maria Bajocco Remiddi created

gegni e dalle grandi manovre necessarie ad erigere i sacri indicatori, era presente anche Pasquino, che al primo tentativo fallito da Antinori al Quirinale, subito ironizzò sull'architetto che, anagrammando il nome, poteva essere chiamato "Non tirai".

Tra tante storie di marchigiani approdati a Roma, con o senza diaspora, risalta la vicenda umana e intellettuale di Maria Bajocco Remiddi, nata e cresciuta in un nido pedagogico, con due genitori entrambi maestri e narratori per l'infanzia, che la sensibilizzarono ad intrecciare temi e valori del sapere accademico con quelli di una cultura esercitata nel corpo vivo della società.

Cittadina della neonata Repubblica italiana, illuminata dagli ideali della Carta costituzionale, la maestra e madre Maria Bajocco Remiddi creò un movimento tutto al femminile per promuovere l'alfabeto della pace, lingua ancora oggi misconosciuta e che rappresenta il più complicato degli apprendimenti possibili per l'umanità.

Anna Scarantino riprende nel suo articolo il percorso dell'Associazione Internazionale Madri Unite per la Pace, che nell'Italia del dopoguerra marciava controcorrente rispetto agli schieramenti e ai blocchi politico-ideologici, impegnandosi per la promozione e la difesa dei diritti della persona.

Su quali piazze, su quali strade si è bloccata la marcia della cultura della pace e della non violenza, partita in Italia e nel resto del mondo sessant'anni fa, quando negli occhi dei nostri padri avevano da poco cessato di balenarsi le visioni orribili della seconda guerra mondiale?

Negli ultimi anni e negli ultimi effetti della globalizzazione, le origini della maggior parte dei conflitti più sanguinosi nascono da ben manipolate e mistificate contrapposizioni identitarie di nazionalità, etnie, civiltà, religioni, di cui Amartya Sen è il più lucido e raffinato analista.

Così scrive nel suo *Identità e violenza*: "A promuovere la violenza è la coltivazione di un sentimento di inevitabilità riguardo a una qualche presunta identità unica - spesso belligerante - che noi possederemmo e che apparentemente pretende molto da noi.

L'imposizione di una presunta identità unica spesso è una componente fondamentale di quell'arte marziale che consiste nel fomentare conflitti settari (...) L'insistenza, anche solo implicita, sulla natura univoca, senza possibilità di scelta, dell'identità umana, non è soltanto riduttiva per noi tutti, ma ha anche effetti incendiari nel mondo... La principale speranza di armonia nel nostro tormentato mondo risiede semmai nella pluralità delle nostre identità che

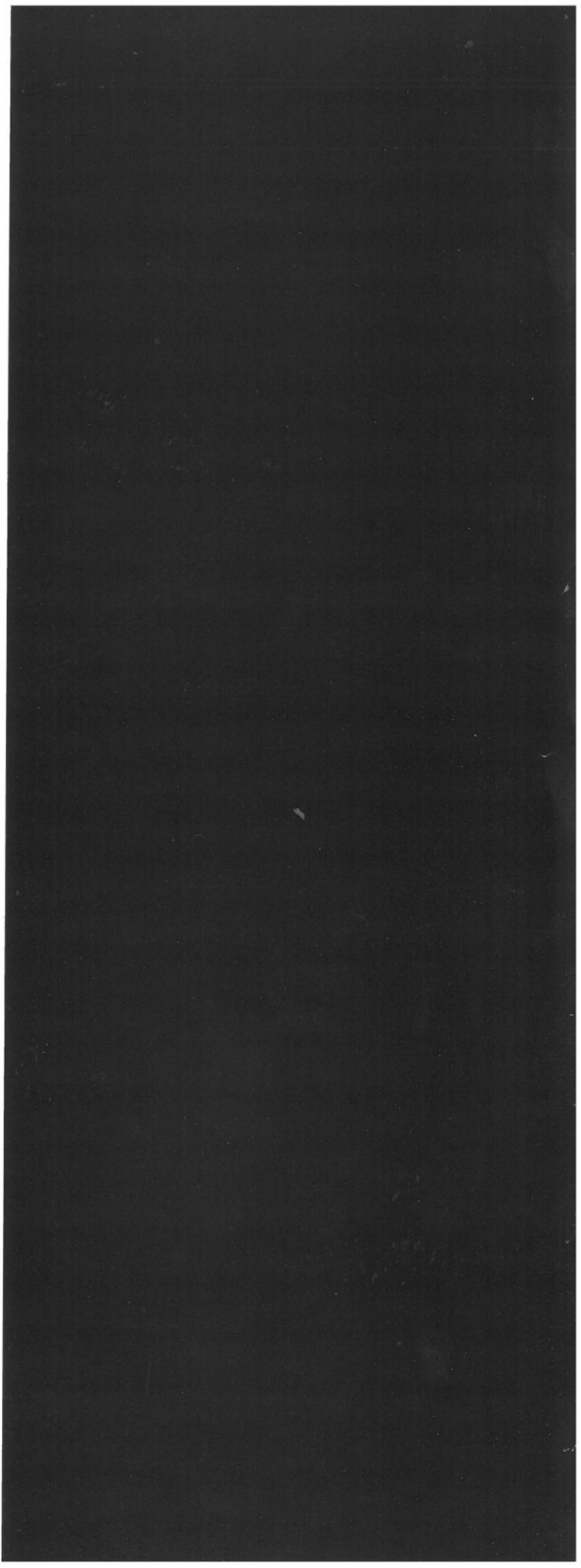
an all-female movement to promote the language of peace, a language still misunderstood even today and which represents the most complex of lessons that the entire human race might learn. In her article, Anna Scarantino develops the story of the International Association of United Mothers for Peace, which in post-war Italy marched against the current of the political-ideological line-ups by devoting itself to promoting and defending human rights.

In which squares, on which streets was the struggle for peace and non-violence halted, a struggle that had started in Italy and in the rest of the world sixty years ago, when the horrific sights of the Second World War had only just ceased to flash before our fathers' eyes? In recent years and with the recent effects of globalization, the origins of most of the bloodiest conflicts lie in well-manipulated and adulterated identity contrasts involving nationality, ethnicity, civilization and religion. Amartya Sen is the clearest and most refined analyst of this. In his "Identity and Violence" he writes: "What promotes violence is the cultivation of a feeling of inevitability regarding some presumed unique identity - often belligerent - that we supposedly possess and that apparently demands much of us. The imposition of a presumed unique identity is often a fundamental component of that martial art which consists of stirring up sectarian conflicts (...). The insistence, even merely implicit, on the unambiguous nature, without the slightest possibility of choice, of the human identity is not only demeaning for us all but also has incendiary effects throughout the world ... The main hope for harmony in our tormented world rests at best in the plurality of our identities that are interwoven and are immune to drastic divisions, along the lines of insurmountable borders to which resistance cannot be offered (...). We must never allow our minds to be divided in two by a horizon."

We are brought back to this sense of bonding and union, rather than to exclusion and separation from the horizon, by the imaginary line drawn by Stefania Cipolletta between Mt. Sibilla and Annapurna with her journey to Nepal, by the lines of the landscape painted by Osvaldo Licini and interpreted so originally by Piero Feliciotti, as indeed by the curved outlines of the Sibillini Mountains, which in the metaphysical apparitions photographed by Franco Mancini take us, as we caress them with our eyes, beyond all bounds to that Leopardian "duality of things", to the places in our imagination and our memories.

si intrecciano l'una con l'altra e sono refrattarie a divisioni drastiche, lungo linee di confine invalicabili a cui non si può opporre resistenza (. ..). Non dobbiamo mai permettere che la nostra mente sia divisa in due da un orizzonte.”

A questo senso di legame e di unione - piuttosto che di esclusione e separazione, dell'orizzonte - ci richiamano la linea immaginaria tra la Sibilla e l'Annapurna tracciata da Stefania Cipolletta con il suo viaggio in Nepal, come pure i contorni dei paesaggi visionari dipinti da Osvaldo Licini e interpretati in termini così originali da Piero Feliciotti, non dimenticando le curve dei Monti Sibillini. Nelle loro apparizioni metafisiche, fotografate da Franco Mancini, si lasciano accarezzare e oltrepassare dagli occhi, per condurci in quel leopardiano “doppio delle cose”, nei luoghi dell'immaginazione e della rimembranza.





TRIVELLINI MOBILI s.n.c.
 Via Trento, 41 - 62014 Corridonia (MC)
 Tel. e fax +39.0733.432063
www.trivellinimobili.it - info@trivellinimobili.it





La nuova edizione del **Guerrin Meschino** *e la montagna della* **Sibilla**

di Mauro Cursietti

La storia del Guerrin Meschino è, come si sa, la storia di un'odissea alla ricerca della propria origine. Il più popolare dei personaggi scaturiti dalla fantasia del cantastorie Andrea da Barberino, - quel Guerrino da Durazzo, del sangue dei Reali di Francia, imbarcato ancora in fasce dalla sua balia e fatto fuggire dalla patria dopo il colpo di mano che portò all'imprigionamento dei genitori - , percorrerà tutto lo spazio, geografico e soprannaturale, per giungere al ritrovamento della sua identità. La nave che porta il piccolo in salvo sarà assalita dai pirati: egli verrà venduto a un mercante di Costantinopoli che lo battezzerà, per la sua cattiva sorte, Meschino. Sicché si giustifica il titolo realmente voluto dall'autore e conservato nei manoscritti fiorentini più antichi e affidabili: Il Meschino di Durazzo.

Questa non è che la prima e più macroscopica scoperta della recente edizione critica del romanzo, curata dal sottoscritto per l'editore Antenore. Nonostante una popolarità che non ha conosciuto crisi, dai primi del Quattrocento, quando il romanzo fu composto, a oggi, risulta evidente come la tradizione manoscritta e a stampa del Meschino sia stata caratterizzata da una serie di processi di alterazione che hanno praticamente impedito ai moderni l'approccio al testo così come l'aveva genuinamente concepito Andrea da Barberino. E non può non essere sottolineata questa enigmatica e suggestiva corrispondenza tra l'odissea dell'eroe e quella per così dire "editoriale" del romanzo che lo vede protagonista.

Una prima alterazione, lo si è detto, è costituita dal titolo stesso, trasformato, a partire dai primi incunaboli, da quello originario a quello con cui oggi il romanzo è universalmente noto, al punto che si è deciso di mantenerlo nell'edizione per non ingenerare nel lettore spiazzamento e confu-

The new edition of "Guerrin Meschino" and Mount Sibyl

The story of "Guerrin Meschino" is, as every one knows, the story of a man's odyssey in the search of his own origins. The most popular character created by the ballad singer Andrea da Barberino was Guerrino da Durazzo, of the royal blood of France, put to sea while still a baby by his nurse and made to flee his country after a surprise attack that led to his parents' imprisonment. This character goes everywhere geographically and supernaturally, to discover his identity. The ship that takes the child to safety gets attacked by pirates; he is then sold to a merchant in Constantinople who christens him, to his misfortune, "Meschino". So comes about the title coined by the author and retained in the oldest and most reliable Florentine manuscripts: "Meschino of Durazzo" ["The Poor Man from Durazzo"]. This is the first and most macroscopic discovery of the recent review of the book, which I wrote myself for the editor Antenore. Despite unwaning popularity ever since the beginning of the 1400s when the story was created, up to the present day, it is apparent how both the manuscript and printed traditions of "Meschino" have been characterised by a series of alteration processes that have practically prevented a present-day approach to the text as Andrea da Barberino had naturally con-

sione. Così pure, nel passaggio dalla tradizione manoscritta a quella a stampa, è stata pesantemente alterata la struttura della esatta divisione in libri e capitoli del testo, oggi restituita.

Il concentrarsi delle edizioni a stampa nelle città dell'Italia settentrionale, da Milano, a Bologna, a Venezia, incise profondamente sulla compagine linguistica del romanzo, che venne gradualmente perdendo gli originali connotati, tipici del fiorentino popolare, per acquisire la caratteristica patina padana con cui il testo si è letto per secoli.

La censura ecclesiastica ebbe poi un ruolo decisivo nel processo di trasmissione del *Meschino*: essa fu certamente responsabile della caduta, a partire dalle stampe di fine Cinquecento, addirittura dei ventotto capitoli relativi al lungo episodio della discesa di Guerrino nel pozzo di san Patrizio.

A tutti questi fattori di alterazione deve, infine, aggiungersi, il particolare attivismo svolto dai copisti quattrocenteschi: data la natura canterina del *Meschino*, in molti casi gli amanuensi si sentirono in diritto di intervenire sul testo, obbedendo agli scopi più disparati: alcuni ridussero sinteticamente gruppi di capitoli, data la vastità dell'opera, che comportava, è bene ricordarlo, anche un dispiego di materiale scrittoria dal costo notevole; altri ampliarono e dilatarono la scrittura originale, avendo evidentemente ambizioni letterarie; altri, infine - quelli più "pericolosi" per l'editore critico -, vi introdussero determinati particolari, che solo il confronto con la restante tradizione manoscritta e a stampa smaschera come dovuti all'inventiva del singolo trascrittore e non alla penna di Andrea da Barberino.

Mi piace qui ricordare due casi esemplificativi e, tutto sommato, divertenti: il primo si colloca all'altezza narrativa del passaggio di Guerrino presso Firenze, in uno dei suoi

ceived. And one cannot help but highlight the enigmatic and suggestive link between the odyssey of the hero and that of the "editorial" of the book in which he is protagonist.

The very title itself constitutes one of the first changes, transformed as it has been from the original title of the early printed incunabola, to that by which the book is universally known today, to the point where it was decided to keep it in the edition so as to avoid confusing the reader.

So also, in the transition from manuscript to printed edition, the original structure of an exact division into books and chapters - which has now been restored - was changed. Printed editions of the book were mainly concentrated in the

northern cities of Italy, such as Milan, Bologna, and Venice, and this greatly influenced the general language of the book which gradually lost its original connotations typical of the popular Florentine vernacular and acquired the characteristic "Padana" traits with which it has been associated for centuries.

Church censoring then played a decisive part in the alteration of "Meschino"; starting with the printed versions at the end of the 1500s it was undoubtedly responsible for the elimination of the 28 chapters relative to the long episode of the decline of Guerrin in the well of San Patrizio. To all these altering factors

must be added the particular fervour of the 15th century copyists who copied the manuscripts. Given the ballad-like nature of "Meschino" they felt it their right to interfere with the text, with the most disparate of aims; some reduced groups of chapters synthetically, given the enormity of the work, which it is worth remembering led to a misuse of substantially

costly writing materials; others expanded on the original writing, evidently having literary ambitions themselves; others - those most "dange-



innumerevoli itinerari (libro VI, cap. XXXIII): « E passai l'alpe e venni a Lune e vidi Pistoia e la piccola Firenze e Fiesole e Pisa e Siena e Bolsena e Sutri, e giunsi a Roma ».

L'aggettivo «piccola» riferito da Guerrino a Firenze (VI XXXIII 8) non è accettato da diversi amanuensi fiorentini, evidentemente scandalizzati. Perché mai, infatti, si saranno chiesti, in un romanzo geografico in cui si nominano le cittadine più oscure dell'Asia e dell'Africa, Firenze è definita «piccola»? In alcuni manoscritti l'aggettivo venne perciò semplicemente cassato. In altri la menzione di Firenze venne alterata. Il copista del Riccardiano 2226 sostituisce significativamente a la piccola Firenze, Firenze la bella città. Eppure la Firenze che vede Guerrino quando vi passa era quella appena ricostruita (secondo la notizia riportata anche da Giovanni Villani nella sua Nuova cronica, IV 3), per volere di Carlo Magno dopo la distruzione attribuita dalla tradizione a Totila: quindi l'aggettivo «piccola» è una raffinatezza dell'autore e una nota di realismo storico che la tradizione manoscritta «attiva» ha rischiato di obnubilare.

Il secondo esempio è ancora più rivelatore della tendenza dei copisti all'intervento attivo sul testo: il copista di un altro manoscritto conservato alla biblioteca Riccardiana di Firenze (il 2432) fa dire a Guerrino:

«La mattina [...] andaine a Fiesole perché mi pareva uno bello sito e albergai con uno gentile cavaliere della città detto per nome Neri el Razzante, el quale mi fece grande onore».

Naturalmente si tratta di una lezione recata unicamente da tale codice, il cui amanuense non ha evidentemente resistito alla tentazione di far passare Guerrino anche a casa sua. Si può scommettere, infatti, che il copista del Riccardiano, che non si firma, sia proprio tal Neri del Razzante da Fiesole.

Il lettore moderno può restare spiazzato dalla facilità con cui i copisti medievali intervenivano alterando il testo nel momento dell'esecuzione materiale della loro copia. Il fatto, ovviamente, non è generalizzato e riguarda, come si è detto, in particolare le opere di genere e tradizione cantarina.

rous" to the critical editor - introduced details which, only by comparison with the remaining manuscript and printed versions, succeed in unmasking as they should the inventiveness of a single transcriber and not the original words from the quill of Andrea da Barberino.

I like to recall two exemplary and rather amusing cases; the first is in the part of the story where Guerrin goes to Florence on one of his numerous journeys (book VI chapter XXXIII): "And I passed the Alps and came to Lune and saw Pistoia and little Florence and Fiesole and Pisa and Siena and Bolsena and Sutri, and I reached Rome."

The adjective "little" which Guerrino uses to refer to Florence (VI XXXIII 8) was not acceptable to several Florentine copyists who were already scandalised. They must have wondered why on earth Florence was defined as "little" in a geographical novel which mentions even the most obscure villages in Asia and Africa.

In some manuscripts the adjective is simply omitted. In others the mention of Florence is different. The Riccardiano copyist 2226 substitutes "little Florence" with "Florence the beautiful city". And yet the Florence that Guerrin saw when he went there had only just been rebuilt (according to information also related by Giovanni Villani in his 'New Chronicle', IV 3), by orders of Charlemagne after the destruction traditionally attributed to Totila: therefore the adjective "little" is a refinement of the author's and a note of historical realism that the manuscripts risked obliterating.

The second example is even more revealing of the copyists' tendencies; the copyist of another manuscript kept in the Riccardiana library in Florence (2432) has Guerrin saying;

"The morning [...] I went to Fiesole because it seemed a lovely place and I lodged with a kind knight of the town called Neri el Razzante who treated me with great honour".

Naturally the copyist of this text could not resist the temptation of having Guerrin visit his house too. It is highly likely that the Riccardiano copyist, whose name we do not know, was Neri del Razzante da Fiesole himself.

The modern reader may be surprised at the ease with which the medieval copyists intervened and

La storica piazza di San Martino del Vescovo era, nella Firenze del primo Quattrocento, la sede deputata alle esibizioni giullaresche dei cantimpanca. Di lì iniziò la fortunata diffusione del Meschino, secondo due direttrici, una settentrionale e una meridionale, come dimostrano le tracce della presenza del libro di Andrea da Barberino nelle biblioteche rispettivamente degli Estensi e degli Aragonesi. Bisogna giungere al Cinquecento per assistere all'affermazione europea del romanzo: nel 1530 a Lione viene pubblicata la traduzione francese, dovuta a Jean Rochemeure; prima ancora il romanzo era stato tradotto in castigliano da Alonso Hernández Alemán e stampato a Siviglia nel 1512. A Tullia d'Aragona poi si attribuisce una rielaborazione in ottave composta intorno alla metà del Cinquecento.

Il viaggio di Guerrino alla ricerca della sua identità, non è solo una perlustrazione del mondo visibile e invisibile (la discesa nel pozzo di San Patrizio è, infatti, un vero e proprio itinerario nell'oltremondo sulle orme di Dante, la cui Commedia viene in tale episodio particolarmente saccheggiata); è anche un'odissea nel mare magnum della tradizione letteraria e dell'immaginario medievale. Indagare e catalogare in maniera esaustiva l'impressionante rete di fonti leggendarie sfruttate in questo romanzo è impresa quasi disperata. Il mito del Prete Gianni, dei popoli di Gog e Magog, le storie di Carlo e di Alessandro Magno, le tradizioni dell'isola Blobana (l'odierna Ceylon), del paradiso terrestre, dei viaggi all'inferno, e si potrebbe a lungo continuare, emergono direttamente o si affacciano in controluce in questa sorta di summa mitologica, di cantare dei cantari, di Divina Commedia in prosa aggiornata ai gusti del pubblico popolare e borghese fiorentino contemporaneo.

La stessa didascalia iniziale che, nei manoscritti,

altered texts when writing their own copies. Obviously the fact is not generalised but refers in particular to works in the ballad tradition.



Aragonesi. It was not until the 1500s that the book became firmly established in Europe; in 1530 the French translation by Jean Rochemeure was published in Lyons, and even before that it was translated into Castilian by Alonso Hernandez Aleman and printed in Seville in 1512. A re-elaboration in ottava rima composed around the middle of the 1500s is attributed to Tullia of Aragon.

Guerrin's journey in search of his identity is not only a search into the world of the visible and invisible (the descent into St. Patrizio's well is actually an itinerary in the other world following in the steps of Dante, whose "Divine Comedy" comes under particular attack in this episode); it is also an odyssey in the 'mare magnum' of the literary tradition and the medieval imagination. It is almost impossible to investigate and catalogue the vast network of legendary sources exploited in this novel. The myth of Gianni the Priest, of the peoples of Gog and Magog, the stories of Charles and Alexander the Great, the customs of the island of Blobana (present-day Sri Lanka), of an earthly paradise, of journeys to hell..... the list is endless; all of these to a greater or lesser degree form a mythological 'summa', a song of songs, of "Divine Comedy" in prose updated to suit the tastes of the contemporary public and Florentine bourgeois.

The same initial subtitles that in the manu-

introduce il romanzo è un vero e proprio spot atto ad attirare l'attenzione del lettore con le punte di diamante dei repertori leggendari saccheggiate da Andrea:

«Qui comincia il primo libro chiamato Il Meschino di Durazzo: e questo nome, Meschino, fu soprannome, ché suo primo nome diritto fue Guerrino, del sangue e legnaggio de' Reali di Francia. Ed è partito in otto parti, e tratta tutte e tre le parti del mondo: ciò è Asia, Africa e Utopia; tratta degli Alberi del sole e della luna, tratta della Sibilla e tratta del Purgatorio di san Patrizio e di molti gran' fatti d'arme che fé questo Meschino cercando il mondo e chi fu suo padre, come la storia dimostra».

È una presentazione che individua immediatamente il connotato centrale della produzione di Andrea da Barberino, già emerso nell'altra grandiosa sintesi costituita dai fortunatissimi Reali di Francia. È un vero e proprio vanto giullaresco, lo sfoggio di possedere un'inesauribile materia narrativa, qui riassunta attraverso i miti più rappresentativi delle diverse tradizioni leggendarie: quella classica, nella menzione della Sibilla, quella cristiana, nella citazione del Purgatorio di san Patrizio, quella orientale, nel ricordo degli Alberi del sole e della luna, che rinviano al filone letterario relativo alle imprese in Oriente di Alessandro Magno.

Il lungo episodio della discesa nella grotta della Sibilla (il cui nome, subendo un'ulteriore alterazione, venne trasformato nella tradizione a stampa in Alcina, per interferenza della fata ariostesca) è giustamente famoso, perché - secondo il noto e storico studio di Luigi Paolucci sulla Sibilla appenninica - , costituirebbe la prima moderna attestazione scritta della tradizione locale relativa alla collocazione della grotta della profetessa nelle montagne presso Norcia.

La prima notizia di un non meglio precisato oracolo appenninico è registrata, nella biografia di Claudio II l'Illirico, da Trebellio Pollione. Vi si narra che l'imperatore, non appena eletto, consultò l'oracolo in Appennino riguardo la durata del suo regno.

In tempi vicini ad Andrea da Barberino, e tuttavia certamente posteriori al Meschino, è noto il racconto che va sotto il nome di Le Paradis de la reine Sibylle, diario del viaggio compiuto alla

scripts introduce the novel are nothing short of a promotional stunt aimed at catching the reader's attention with the highlights of the repertoire of legends exploited by Andrea:

"Here begins the first book called "The Poor Man from Durazzo" ["Il Meschino di Durazzo"]; and this name, 'Meschino' [the Poor], was a nickname and his first name was Guerrin of French Royal blood and lineage. And it is divided into eight parts that deal with all three parts of the world, that is, Asia, Africa and Utopia; with the Poles of the sun and the moon, with the Sibyl, with the Purgatory of St. Patrick and with many great feats of arms carried out by this 'poor' man while searching the world for his father's identity, as the story shows."

It is a presentation which immediately singles out the central feature of Andrea da Barberino's work, already rendered popular by "Reali di Francia" ["The French Royal Family"]. It is a real emblem of troubadour literature, a display of possessing inexhaustible narrative material, summarized here through the most meaningful myths of the various legendary traditions: the classical tradition, which recalls the Sibyl, the Christian one, which recalls the Purgatory of St. Patrick, and the eastern one recalling the Poles of the sun and the moon, all of which pick up the literary tradition of Alexander the Great's heroic exploits in the East.

The lengthy episode of the descent into the cave of the Sibyl (whose name, after yet another change, gets transformed in the printed versions into Alcina, due to the influence of the Ariosto fairy) is rightly famous because - according to Luigi Paolucci's well-known study of the Sibillic Appenines - it constitutes the first modern written evidence of the local tradition that places the prophetess's cave somewhere in the mountains near Norcia.

The first information about a similarly located Appenine oracle is recorded in the biography of Claudio II, "the Illyrian", by Trebellio Pollione. This tells how the newly-elected emperor consulted the oracle "in Appenino" about the likely length of his reign.

In times closer to Andrea da Barberino, and definitely later than "Meschino", stands out the account that goes under the name of "Le

Sibilla picena nel 1420 da Antoine De La Sale, provenzale al servizio di Renato d'Angiò. Tale resoconto ha molti elementi in comune con l'avventura di Guerrino: la notizia di sfortunati e scoraggianti viaggi precedenti alla sede della Sibilla, il romitorio posto prima dell'antro, la tremenda difficoltà del cammino, il tempo prescritto del soggiorno, la mutazione della Sibilla e della sua corte in serpenti, il successivo viaggio a Roma dal papa per cercarne il perdono.



È ovvio che sulla Sibilla barberiniana influisce anche il ricordo del VI libro dell'Eneide, che narra della discesa nell'oltretomba di Enea per il tramite della Sibilla di Cuma, della profetica IV egloga virgiliana e della figura della Circe omerica. Meno ovvio sottolineare, come fa correttamente il Paolucci, che, seppure la Sibilla barberiniana sia una novella Circe seduttrice, ella mantiene al contempo intatte le doti di profetessa tipiche della tradizione cumana. È, infatti, proprio e solamente per ottenere lumi sull'identità dei suoi genitori che il Meschino vi si reca.



Il primo invito a rivolgersi alla Sibilla per aver notizie della sua origine giunge al Meschino solo al termine delle sue peregrinazioni in Africa (sul finire del libro quarto del romanzo): qui, sul monte Cinna, un indovino, tal Galgabac, così si rivolge al nostro:

« Noi troviamo per scrittura che lla Sibilla Cumana non è ancora morta e non dèe morire di qui a finimondo. E 'n questa troviamo ch'ell'è in Talia, nelle montagne d'Apennino, le quali vegnono per lo mezzo di Talia. Se voi andate a llei, ella ve lo saprà dire di certo, perché ella sae tutte le cose passate e lle presenti».



Annotiamo mentalmente che Galgabac non parla precisamente dell'Italia centrale, ma delle montagne che attraversano l'Italia in senso mediano: come tutti sanno, infatti, le

Paradis de la Reine Sibylle [“ *The Paradise of Queen Sibyl*”], the diary of a journey made by Antoine De La Sale, Provençal in the service of Renato d'Angiò, into the Picene area of the Sibyllines in 1420. This account has many things in common with Guerrin's adventure: information about former unfortunate and discouraging journeys to find the Sibyl, the hermitage in front of the cavern, the tremendous difficulty in proceeding, the length of the visit, the mutation of the Sibyl

and her court into snakes, and the ensuing journey to the Pope in Rome to beg forgiveness.

It is clear that Barberino's Sibyl is also influenced by book VI of the Aeneid, which describes the descent into the afterlife of Aeneas by means of the Sibyl of Cuma, of Virgil's prophetic IV eclogue and of the figure of the Homeric enchantress Circe. It is less obvious that, although Barberino's Sibyl is a tale of a Circe seductress, at the same time she keeps intact her gifts as prophetess, typical of the Cumaean Sibyl. And it is precisely to gain knowledge as regards the identity of his parents that the Pauper goes to

her.

The first invitation to visit the Sibyl for information about his origins only reaches Meschino [the Poor] at the end of his wanderings around Africa (at the end of the fourth book of the novel): here, on Mount Cinna, a fortune-teller Galgabac says to him;

“We have found written evidence that the Cumaean Sibyl is not yet dead, and shall not die until the end of the world. And she is in Talia, in the Appenine mountains, which are situated halfway up Talia. If you go to her, she will know exactly what to tell you because she knows all things past and present.”

We must bear in mind that Galgabac is not talking specifically about central Italy, but about the mountains that cross Italy halfway down; as

catene appenniniche dividono la penisola nel senso della sua lunghezza, cioè, appunto, sono le montagne che vegnono per lo mezzo di Talia. Continuiamo a seguire il viaggio del Meschino alla ricerca della Sibilla. Sbarcato in Sicilia, di lì il nostro eroe passa in Calabria; a Reggio gli viene detto che la sua grotta si trova presso una città chiamata Nocea. Commenta a questo punto Andrea da Barberino:

«Alcuni dicono ch'ella si chiamava Norcia, ma in tutto questo libro la truovo scritta Nocea».

Il libro di cui parla Andrea è quello che egli finge di aver trovato e da cui dice di star trascrivendo la storia del Meschino: stratagemma narrativo simile allo “scartafaccio” seicentesco da cui Manzoni dichiara, fittiziamente, di derivare, rielaborandola nella lingua, la storia dei Promessi sposi.

Un uomo, sulla piazza di Reggio Calabria, dice per giunta al protagonista di possedere un libricciuolo (e due!) che tratta della Sibilla e «di come me due v'erano andati. E l'uno non vi volle entrare, e l'altro non tornò mai; e cche quello che tornò disse che lle montagne erano grandi e non si abitavano per li grandi dirupamenti che gli sono».

Giunto a Nocea, ulteriori lumi riceve Guerrino dall'oste Anuello: la grotta della Sibilla è posta nelle vicinanze: «in queste nostre montagne qui presso»; a sei miglia da Nocea vi è una fortezza di nome Sibina; a due miglia dalla grotta un romitorio di monaci.

Nella piazza di Nocea Guerrino raccoglie altre notizie. Un tale gli rivela che la Sibilla era convinta di essere la vergine predestinata per l'incarnazione di Cristo e, quando si vide preferita Maria, si ribellò e venne relegata nella grotta appenninica. Un vecchio dichiara infine di possedere una scrittura (e tre!) che narra della fallita impresa di un francese, Lionetto di Saluzzo, che tentò di accedere alla grotta della Sibilla per amore di una dama, ma vi rinunciò per il tremendo vento che vi spirava.

Nonostante gli scoraggianti precedenti, Guerrino inizia la sua impresa. Accompagnato da Anuello prima alla rocca di Sibina e poi fino al romitorio, dove i monaci tentano insistentemente di dissuaderlo, proseguirà da solo inerpicandosi per lande scoscese e dirupi.

everyone knows, the Appenine chain divides the peninsula lengthwise -in fact, they are “ the mountains that divide Italy [Talia] in half.”

Let us continue to follow Guerrin's journey in search of the Sibyl. From Sicily our hero proceeds to Calabria; in Reggio he is told that his cave is to be found a town called 'Nocea'. Andrea da Barberino comments: “Some say that it was called Norcia, but throughout the whole book I find only 'Nocea'.”

The book Andrea refers to is that which he pretends to have found and that from which he claims to be transcribing the story of 'The Poor' Man”; a narrative device similar to the 17th century 'scribbling block' by which Manzoni fictitiously declares to have drawn the story of the “Promessi Sposi” [“The Betrothed”], modifying the language.

A man in the square in Reggio Calabria moreover tells the protagonist he possesses a book (or two!) about the Sibyl and “ about how the two went there. And one did not want to enter, and the other never returned; and the one that did return said that the mountains were huge and that it nwas impossible to live there due to the great precipices.”

On reaching Nocea Guerrin received further illumination from his host Anuello; the cave of the Sibyl was in the vicinity “of our mountains here”; six miles from Nocea there is a fortress called Sibina, and two miles from the cave is a monks' hermitage.

In the square of Nocea Guerrin gathers other stories. Someone tells him that the Sibyl was convinced she was the virgin predestined to bear the incarnation of Christ and that when she saw Mary had been chosen instead, she rebelled and was banished to the Appenine cave. An old man claimed to possess a script (or three!) recording the fatal attempt of a Frenchman, Lionetto di Saluzzo, to reach the Sibyl's cave driven by his love for a woman, but who gave up because of the terrible wind that blew.

Despite the discouraging precedents, Guerrin embarks on his undertaking. Accompanied by Anuello first to the fortress of Sibina and then to the hermitage where the monks keep trying to dissuade him, he will continue alone, clambering over rugged moorland and crags.

Qui ci fermiamo, perché il resto è per lo più noto: il nostro resisterà alle tentazioni della Sibilla, ne riceverà una serie di ammaestramenti, ma nessuna rivelazione sulla sua identità e su quella dei suoi genitori.

Cosa possiamo ricavare dai dati e dalle citazioni dei passi sin qui ricordati? Fondamentalmente che la leggenda della grotta della Sibilla e la sua ubicazione sembrano perfettamente conosciute dai Calabresi, che danno indicazioni precise a Guerrino sul cammino da seguire. In secondo luogo, che l'anfro sembra posto in un luogo impervio tra le catene dell'Appennino passanti per "lo mezzo" dell'Italia. In terzo luogo che l'arrivo a Nocea-Nocera del nostro sembra immediato dopo il passaggio dell'Aspromonte:

«E adomandando [Guerrino] passò le montagne d'Aspromonte per la Calavria e venne alla città di Nocea».

Infine che la Sibilla appenninica è da identificarsi con quella Cumana, mai morta secondo le parole di Andrea da Barberino.

Ci sono già abbastanza elementi per far sorgere qualche dubbio sulla reale collocazione umbra della grotta sibillina.

I dubbi divengono inquietanti qualora si rifletta sulle parole usate dalla profetessa in uno dei suoi colloqui con Guerrino. Il protagonista ha appena assistito alla trasformazione in serpente (sulle orme del canto dei ladri della *Commedia* dantesca) di un nobile uomo presente nel regno della Sibilla e ne chiede lumi alla novella Circe. Ella risponde:

«Quello era, nella vita in che tu sse ora tûe al mondo, un piccolo signore in queste nostre montagne di Calavria ed era il più superbo uomo del mondo e pieno de' sette peccati mortali».

C'è da chiedersi il senso di questo riferimento da parte della Sibilla alle nostre montagne di Calabria. Confrontata questa espressione con

We will stop here, as the rest is familiar; our hero resists the temptations of the Sibyl and receives a series of instructions, but no revelation as to his identity or that of his parents.



What can be deduced from the data and quotations mentioned so far? Basically, that the legend about the cave of the Sibyl and its location were well-known to the Calabrians, who gave Guerrin precise instructions on which way to proceed. Secondly, the cavern seems to be located in an impervious place in the Appenine mountains situated "halfway" down Italy. Thirdly, our hero seems to have arrived in Nocea - Nocera immediately after crossing the Aspromonte.



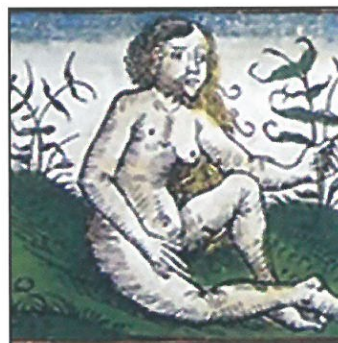
"And Guerrin crossed Calabria through the Aspromonte mountains and came to the town called Nocea."

To sum up, the Sibyl of the Appenines may be identified with the Cumaean Sibyl, which according to Andrea da Barberino never died.

There are already more than sufficient elements to raise doubts as to the real location in Umbria of the Sibyl's cave.

Such doubts become worrying if we reflect on the words used by the prophetess in one of her dialogues with Guerrin. He has just witnessed how a nobleman present in the kingdom of the Sibyl was transformed into a snake (following in the steps of the Canto of the Thieves in Dante's 'Divine Comedy') and he asks the young Circe for enlightenment. She answers:

"That was in the life that you are now in the world as, a young man in these mountains of ours in Calavria and he was the most arrogant man in the world and full of the seven deadly sins."



I wonder at the sense of this reference by the Sibyl to " these mountains of ours in Calavria". Comparing this expression to that recorded above by the host Anuello (for whom

quella ricordata sopra dell'oste Anuello (per il quale la grotta si trova « in queste nostre montagne qui presso»), l'unica spiegazione che riesco a fornire è che la Nocea del Guerrin Meschino non abbia niente anche fare con la Norcia presso i monti Sibillini, per quanto sorpresa e scetticismo possa suscitare tale ipotesi. Ipotesi che diviene ancora più solida se si tiene conto di quest'altra singolare coincidenza: cioè che nei testi medievali l'identico toponimo Norcia indicava anche la città di Lucera, circondata, come si sa, dai monti del Subappennino e del Gargano. La prova provata è fornita da un passo delle "Prophecies Merlin", un testo duecentesco scritto in francese da un anonimo francescano di idee gioachimite, che verrà volgarizzato a inizio Trecento da un cronista contemporaneo di Dante: Paulino Pieri. Ebbene una delle profezie merliniane (la CCLII) recita nella traduzione del Pieri:

«Si leverà un campione in Italia che condurrà e fia capo de' Saraini e farà loro una città molto grande ove i Saraini abiteranno [...]. E questa si crede che fia Norcia».

Il campione, capo dei Saraceni di Sicilia, è l'imperatore Federico II, che li deportò e concentrò tra il 1224 e il 1246 nella fortezza sveva di Lucera.

L'identificazione tra Lucera e Nocera (dal lat. *nuceria* deriva il toponimo Norcia) è pure nel cronista trecentesco Giovanni Villani (Nuova cronica VII 14):

«E Saracini, i quali erano in sulle montagne di Trapali in Cicilia, per esser più al sicuro dell'isola, e dilungati da' Saracini della Barberia, e ancora per tenere per loro in paura i suoi suditi del regno di Puglia, con ingegno e promesse [Federico] gli trasse di quelle montagne, e mise gli in Puglia in una antica città diserta, che anticamente fue in lega co' Romani, e fue disfatta per gli Sanniti, cioè per quelli di Benevento, la quale allora si chiamava Licera, e oggi si chiama Nocera».

Conquistata dagli Angioni dopo la sconfitta subita da Manfredi a Benevento nel 1266, e ribellatasi a Carlo I d'Angiò, la Luceria Saracenorum venne definitivamente distrutta nel 1300 da Giovanni Pipino da Barletta, su incarico di Carlo II e Bonifacio VIII; il suo nome venne

the cave is situated 'in these mountains of ours nearby'), the only explanation I can supply is that the 'Nocea' in "Guerrin Meschino" has absolutely nothing to do with the Norcia in the Sibylline mountains, however surprising or unlikely that may seem.

This idea gains weight if we bear in mind that other singular coincidence; that is, that in the medieval texts the identical toponym 'Norcia' also referred to the town of Lucera, surrounded, as is known, by the mountains of the sub-appennine and the Gargano. The evidence is supplied by a passage in the "Prophecies Merlin", a 13th century text written in French by an anonymous Franciscan monk with heretical Joachimite ideas, which was to be vulgarized at the start of the 14th century by a contemporary of Dante's: Paolino Pieri. One of the Merlin prophecies (n° CCLII) says in Pieri's translation;

"A champion in Italy will arise and lead as head the Saraini and will make them a great town where the Saraini will live [...]. And this is believed to be Norcia."

The 'champion', leader of the Saracens in Sicily, was the emperor Frederick II who deported them between 1224 and 1246 to the Swabian fortress of Lucera.

*The identification of Lucera with Nocea (the place-name 'Norcia' derives from the Latin *nuceria*) was also made by the 14th century writer Giovanni Villani ('Nuova cronica VII 14):*

"And the Saracens, who were in the mountains of Trapali in Cicilia, so as to be safer on the island and further from the Saracens of Barberia, and to keep their subjects in fear in the kingdom of Puglia, were enticed from the mountains by Frederick with skill and promises and sent to Puglia in an ancient deserted city which had in olden times been in league with the Romans, and was destroyed by the Sannites, that is, by those from Benevento; this city then was called Licera, and today is called Nocera."

Conquered by the Angevins after Manfredi's defeat at Benevento in 1266, with the rebellion against Charles I of Anjou, the Luceria Saracenorum was finally destroyed in 1300 by Giovanni Pipino da Barletta on orders of Charles II and Boniface VIII; its name was changed to 'Città di S.Maria' [the City of St.

mutato in Città di S. Maria.

Dal momento che Guerrino riferisce la voce della dannazione della Sibilla per la sua fallita pretesa di essere la madre del Messia come raccolta a Nocea, è probabile che la fonte di questo particolare della leggenda sia di origine calabrese o pugliese. Ancor oggi, del resto, è diffuso in Calabria il racconto popolare della Saba Sibilla, una sorta di ibrido tra la regina Saba e la Sibilla stessa, maestra della Vergine e rinchiusa tra le montagne d'Aspromonte (cfr. A. PICCOLO, *Fra il Pollino e l'Aspromonte*, Reggio Calabria, Lamda, 1988, pp. 220-25; vd. pure i repertori di L. DI FRANCIA, *Fiabe e novelle calabresi*, Torino, Chiantore, 1934-1935; F. NERI, *Fabrilìa*, Torino 1930; AA. VV., *Folklore della Calabria*, Reggio Calabria, Barbaro, 1990).

E che la leggenda della Sibilla abbia avuto una notevolissima diffusione anche in Sicilia, e in particolare a Siracusa, è ricordato dal già citato studio del Paolucci, dove, tra l'altro, si legge:

«Nella Sicilia, dove il Neri ha avuto la buona ventura di ritrovare leggende sulla Sibilla (dico la buona ventura poiché in altri paesi, persino sulle montagne dell'Appennino, ove pure esiste il monte omonimo, esse sono scomparse) troviamo il riscontro preciso ai dati della tradizione scritta già citati» (pp. 25-26).

Che dire in conclusione? La restituzione testuale della versione genuina del Meschino getta dubbi corposi sulla collocazione umbra della grotta sibillina. Non è improbabile che la tradizione seguente il Meschino possa essere il frutto di un incredibile equivoco generato tra due toponimi identici. Resta, per il momento, naturalmente solo un'ipotesi. Sarebbe certamente risolutiva l'identificazione della rocca di Sibina, situata a sei miglia dalla grotta. Si badi però che il termine sibina è parola di origine illirica indicante una sorta di spiedo da caccia, e che l'influenza linguistica del versante illirico si fece sentire anche e soprattutto nell'Apulia.

Mary].

Since Guerrin ascribes the voice of the damnation of the Sibyl because of her failed attempt to be the Messiah's mother to 'Nocea', it is likely that the source of this detail of the legend originated in Calabria or Apulia. Even today, the popular story of the "Sheba Sibyl" is widespread in Calabria, a sort of hybrid tale between the Queen of Sheba and the Sibyl herself, instructress of the Virgin and concealed in the

mountains of Aspromonte. [...]

That the legend of the Sibyl has been widespread in Sicily also, particularly in Syracuse, is recalled in the afore-mentioned work by Paolucci which says:

"In Sicily, where Neri was fortunate enough to find legends about the Sibyl (I say 'fortunate' since, in other places, even in the Appenine mountains where a homonymous mountain actually exists, they have disappeared) we find the exact counterpart to the data in the written texts already mentioned."

In conclusion? The restitution of the texts of the genuine version of "Meschin" throws substantial doubt onto the exact location in Umbria of the Sibyl's cave. It is not unlikely that the tradition of the 'Poor Man' is the fruit of an incredible misunderstanding created by two identical place names. Naturally this remains merely an hypothesis for the time being. The identification of the fortress of Sibina would certainly be decisive, situated as it is six miles from the cave. It should be remembered, however, that the term 'sibina' is a word of Illyrian origin to mean a sort of hunting spear, and that the linguistic influence of Illyria makes itself known above all in Apulia.



L'immagini dell'articolo sono figure delle razze mostruose incontrate da Guerrino, tratte da Hartman Schedel, Liber chronicarum, Nurnberg, 1493, Antoine Koberger, F. XIIr (esemplare di Parigi, biblioteca Sainte-Geneviève)



UNA RASSEGNA DI STORIA DELLA CARTA

LA DIASPORA DEI CARTAI FABRIANESI

di Giancarlo Castagnari

Quando le Cartiere Miliani S.p.A.-Fedrigoni Group si fecero promotrici delle “Giornate Europee di studi storici sulla carta” (European Paper Days), da tenersi a Fabriano il 16-17 giugno 2006, e mi diedero l’incarico di occuparmene in qualità di coordinatore, suggerii all’allora vice presidente, Ing. Giuseppe Fedrigoni, il tema che da tempo era mia intenzione svolgere con la collaborazione di studiosi italiani e stranieri: l’impiego delle tecniche e dell’opera dei cartai fabrianesi in Italia e in Europa. L’argomento si riallaccia al convegno internazionale del 1993 su “l’uso e la produzione delle carte filigranate in Europa” (secoli XIII-XX) e al relativo volume degli atti, pubblicato nel 1996 nella collana editoriale, da me diretta, della Pia Università dei Cartai di Fabriano, che introdussero e svilupparono una tematica di notevole spessore storico-scientifico.

Si è voluto così riprendere gli studi sulla “diaspora” dei cartai fabrianesi e della loro tecnica, un fenomeno che, seppure storicamente riscontrabile fin all’ultimo ventennio del XIX secolo, non è stato sufficientemente approfondito per conoscerne origini e consistenza. Vale la pena ricordare che per “diaspora” si intende l’esodo dei mastri cartai, dal territorio del Comune di Fabriano, fiorente centro appenninico fra Marche e Umbria, iniziato intorno alla metà del XIV secolo. Questi artigiani, o meglio questi tecnici della carta, preceduti dalla notorietà della loro maestria, andarono, per calcolata iniziativa

A Review of the history of Paper

The Diaspora of the Fabriano Papermakers

When the Miliani Papermill S.p.A. [joint stock Company] - Fedrigoni Group became promoters of the European Paper Days to be held in Fabriano on the 16th and 17th June 2006 and engaged me to work as co-ordinator, I proposed the following theme to the then vice-president Giuseppe Fedrigoni, a theme which I had wanted for some time to approach with the collaboration of Italian and foreign scholars: “The use of techniques and the work of the Fabriano papermakers in Italy and Europe”. This topic connected with the international convention of 1993 on: “The use and production of watermarked paper in Europe (between the 13th and 20th centuries)” and with the relative book of the reports, published in 1996 by the Pia University of Fabriano Papermakers that I edited, which introduced and developed themes of considerable historical-scientific importance.

Thus were reopened the studies into the “dia-

personale o per chiamata, a lavorare o ad impiantare attività manifatturiere cartarie in Italia e in altri paesi europei.

I fabrianesi esportarono un mestiere antico - quello del cartaio - che ebbe origine in Oriente. Essi però furono anche portatori di una nuova tecnologia che, nella seconda metà del XIII secolo, trasformò la carta araba in carta europea, anticipando una sorta di “know how” e contribuendo così a fare di Fabriano la capitale della carta nel basso Medioevo.

Lo stato degli studi al 2005 ha indotto a ricostruire l’andamento e la dimensione del fenomeno “diaspora” e ad intensificare la ricerca per scoprire gli insediamenti manifatturieri cartai sorti ad opera dei Fabrianesi o nei quali essi hanno svolto un ruolo tecnico o una attività lavorativa.

In sede storiografica prevale la tesi secondo la quale l’immissione di manodopera cartaria specializzata (si potrebbe dire di tecnici o di “pratici”) in ambito italiano ed europeo, è seguita alla diffusione e all’uso della carta prodotta con le tecniche fabrianesi (impiego delle pile idrauliche a magli multipli, fogli trattati con colla di gelati-

spora” of the Fabriano papermakers and their techniques, a phenomenon that, though historically verifiable up to the last twenty years of the 19th century, has not been sufficiently investigated to know how it started and how it proceeded. It is worth remembering that by “diaspora” we mean the exodus of the master papermakers from the territory belonging to the commune of Fabriano, a flourishing centre in the Appenines between the Marches region and Umbria, that started around the middle of the 14th century. These craftsmen, or rather these paper experts, who were already famed for their skill, left, either out of personal interest or because they were asked, to work in or to set up paper mills in Italy and in other European countries.

Fabriano exported an ancient craft – papermaking – which had originated in the East. They also transmitted a new technology that in the second half of the 13th century transformed Arab paper into European paper, forerunner of a sort of “know-how” and making Fabriano the capital of paper in the early Middle Ages.

In 2005 it was decided to study the manner and the scale of the “diaspora” phenomenon and to



na animale, provvisti del “segno” o filigrana in chiaro) e alla scoperta da parte dei committenti e dei consumatori dell’esistenza di un prodotto qualitativamente superiore a quello arabo. Così Fabriano divenne il simbolo della prima carta europea e il centro di riferimento dell’intera area Occidentale, dal XIV a tutto il XV secolo. Da qui l’idea di affidare, per la preparazione del convegno, l’analisi del fenomeno a studiosi italiani e stranieri, assegnando a ciascuno un’area storico-geografica: Austria, Francia, Germania, Inghilterra, Spagna, Svizzera, Italia (quest’ultima suddivisa in sub aree), con il compito di presentare una relazione sui risultati dell’indagine suggerita dal tema generale delle Giornate di Studio, che hanno ottenuto il patrocinio della Comunità Europea, del Ministero degli Affari Esteri, del Ministero per Beni e le Attività culturali, della Regione Marche, del Comune di Fabriano, dell’Associazione Internazionale degli Storici della Carta (IPH), dell’Università Politecnica delle Marche.

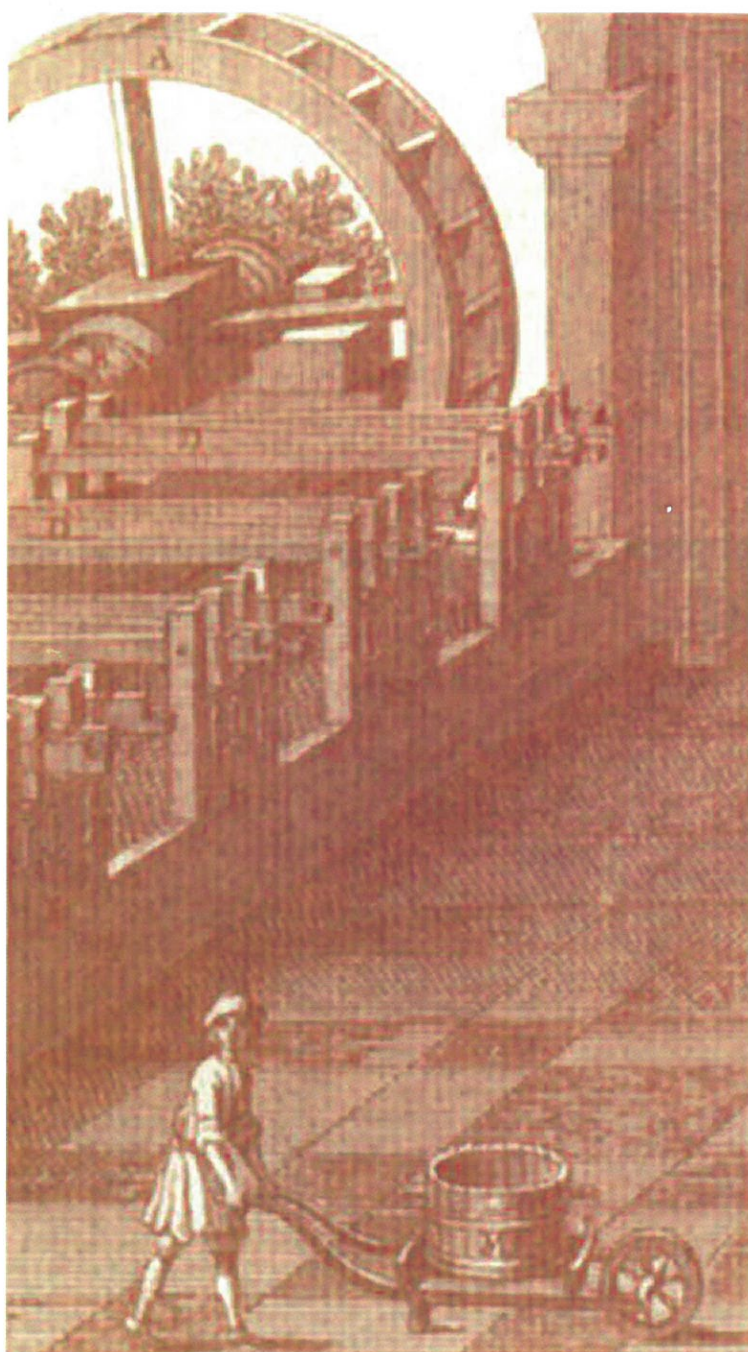
I temi svolti dai relatori hanno consentito di acquisire nuove conoscenze che confermano, da angolazioni diverse, la vastità del fenomeno trattato, pongono in risalto la complessità della materia e la tendenza a privilegiare gli itinerari della ricerca, aprendo nuovi orizzonti all’indagine del fenomeno “dispora” ed individuando i particolari della realtà tecnologica e manifatturiera di impronta fabrianese, calata nel contesto italiano ed europeo durante l’era del “segno” (secoli XIII-XVIII), cosiddetta per il diffondersi delle carte filigranate con effetto in chiaro.

Gli elaborati sono ora riuniti nel corposo libro (bilingue: italiano-inglese) degli atti pubblicato, con lo stesso titolo dato al tema delle due Giornate di Studio, dalle Cartiere Miliani che, proseguendo nel solco dei suoi tradizionali investimenti culturali, aggiungono questo elegante volume agli altri due: *Miliani fabbricante di carta*, curato nel 1963 dallo storico Andrea Gasparinetti, e *L’opera dei Fratelli Zonghi. L’era del segno nella storia della carta*, uscito nel 2003, da me curato e tradotto in inglese da Paola Farenzi.

Per avere un’idea dei risultati storico-scientifici ottenuti dalle due Giornate di Studio dedicate alla “diaspora” dei cartai fabrianesi, ritengo

undertake more research to discover the sites of the papermaking installations set up by the Fabriano craftsmen or where they operated as experts or workers.

From a historical point of view the theory prevails that the movement of specialized papermaking manual labour (the term ‘practical experts’ could be used) across Italy and Europe followed the spread and use of paper produced with the Fabriano techniques (using multiple hammer hydraulic piles and sheets treated with animal-based gelatine glue provided with the ‘mark’ or watermark) and the discovery by the customers



opportuno riassumere brevemente i singoli saggi presentati dai quattordici collaboratori che hanno partecipato al convegno di Fabriano, rinviando coloro che ne vogliano sapere di più al volume degli Atti, reperibile presso le Cartiere Miliani di Fabriano.

Dopo la mia introduzione sulla tematica sviluppata intorno al fenomeno della “diaspora” dei cartai fabrianesi e allo stato degli studi relativi all’argomento proposto, esordisce Emanuela Di Stefano (Università degli studi di Macerata). Riferendosi all’area marchigiana nota che i prodromi del fenomeno “diaspora” vanno ricercati nel sistema mercantile della seconda metà del XIV secolo, ampiamente rappresentato dalle compagnie, collegate a Francesco di Marco Datini di Prato, impegnate nello smercio della carta “marchiana”, fabbricata nelle gualchiere di Fabriano e Pioraco e destinata a coprire gran parte del fabbisogno, con aperture commerciali verso l’Italia settentrionale e la Francia e con smistamenti estesi in aree che vanno dal Levante alla Catalogna, dalla Russia all’Europa occidentale. Dalla ricognizione archivistica effettuata emerge una serie di dati che mette in luce gli aspetti di natura tecnico-commerciale e la reperibilità delle maestranze specializzate, sottoponendo a verifica l’ipotesi di un collegamento con l’immissione dell’opera dei cartai fabrianesi in Italia e in Europa. Nelle Marche in particolare l’influenza degli artigiani fabrianesi si concentra ad Ascoli Piceno, San Severino, Esanatoglia, Pioraco, Fossombrone, Fermignano.

Anche Manlio Calegari (Università degli Studi di Genova) è d’accordo nel ritenere che nel passato i terreni preferiti della ricerca sono stati l’organizzazione mercantile, che ha caratterizzato e accompagnato l’affermarsi della carta fabrianese, i modi del processo di produzione e le caratteristiche del prodotto (dimensioni e struttura del foglio) con particolare attenzione alle filigrane. Più in ombra è rimasta la storia dei materiali necessari alla manifattura, dei “pratici” della stessa e dei rapporti tra costoro e la componente mercantile. La migrazione dei “pratici” del settore cartario – come del resto quelli del settore tessile e metallurgico – conferma la centralità dei ruoli politico e mercantile nell’indirizzare e alimentare il flusso delle maestranze. Del resto le

and consumers of the existence of a product superior to its Arab counterpart. Thus Fabriano became the symbol of the first European paper and a reference point for the entire Western area, from the 14th to the end of the 15th century. It was at this point that there came the idea, in preparation for the convention, to entrust an in-depth study of the phenomenon to foreign and Italian scholars, assigning a particular historical-geographical area to each of them: Austria, France, Germany, Britain, Spain, Switzerland and Italy (this latter sub-divided into smaller areas), with the aim of presenting a report on the results of the survey proposed by the general theme agreed upon during the European Paper Days, which obtained support from the European Community, the Foreign Office, the Ministry for Culture, the ‘Regione Marche’ offices, the commune of Fabriano, the International Association of Paper Historians, and the University of the Marche.

The speakers’ reports brought to light new knowledge which confirms, from differing viewpoints, just how extensive the phenomenon was, and highlights the complexity of the topic and the tendency to favour research, opening new horizons to the investigation of the “diaspora” phenomenon and identifying details of the technological and manufacturing reality of Fabriano origin which had been drawn into the Italian and European context during the “watermark” era (13th – 18th centuries), so-called because of the spread of paper bearing watermarks with a light effect.

The results can be found in the sizeable book of the reports (written in Italian and English) published under the same title as that of the theme for the European Paper Days supplied by the Miliani Paper-mill, which, by continuing its traditional investment in cultural initiatives, added this elegant book to the other existing two: “Miliani the paper manufacturer”, edited in 1963 by the historian Andrea Gasparinetti, and “The work of the Zonghi Brothers. The era of watermarking in the history of paper,” published in 2003, edited by myself and translated into English by Paola Farenzi.

To have an idea of the historical – scientific results obtained from the two Study Days dedi-

conoscenze tecniche e l'attività del cartaiο potrebbero ben poco senza il sostegno finanziario, commerciale e politico.

Riferendosi all'esperienza spagnola, José Carlos Balmaceda (Università degli Studi di Malaga) analizza in quale misura la conoscenza delle tecniche cartarie italiane ha influenzato la preesistente industria cartaria spagnola. Nella metà del XIV secolo cade il primato della carta arabo-spagnola di fronte alla superiore qualità della carta fabrianese. Di qui l'inizio di una dipendenza della Spagna dalla carta italiana, dipendenza che aumenterà considerevolmente con la scoperta dell'America e il formarsi delle colonie nel nuovo continente. La necessità di avere carta di qualità ha incentivato la creazione di insediamenti manifatturieri a partire dal XV secolo, con il principale intento di migliorare in Spagna la produzione della carta, utilizzando le tecniche introdotte dai cartai italiani.

Della Curia pontificia di Avignone (1309-1378), quindi delle fonti archivistiche vaticane, si occupa Réginald Grégoire (Università degli Studi di Urbino, bibliotecario emerito dell'Ordine dei Benedettini-Silvestrini) che segnala gli acquisti e le spese rintracciati nei consuntivi della Camera Apostolica. Fabriano ghibellina si distinse in quell'epoca per il rifiuto di versare annualmente le tasse alle autorità pontificie. Trovandosi il Comune in aperta conflittualità con la Curia pontificia, non è menzionato come fornitore carta bambagina. E' presumibile che le necessità della Curia venissero soddisfatte per vie commerciali indirette, considerando che nei fondi documentari avignonesi, depositati presso l'Archivio Segreto Vaticano, abbondano carte filigranate di provenienza fabrianese.

Passando all'età moderna, colgo l'occasione per ricordare l'episodio riportato in uno studio inedito di Andrea Gasparinetti. Pio VI, pontefice dal 1775 al 1799, particolarmente sensibile allo sviluppo dell'industria cartaria nel suo Stato, in un'udienza concessa ai due artisti tedeschi Philip e Johann Hachert (che furono clienti della cartiera Pietro Miliani), rivolgendo loro parole di compiacimento per i suggerimenti dati ai cartai fabrianesi, disse: «Oggi a Fabriano si produce una carta per la stampa di rami migliore di quella di Basilea, di guisa che il denaro rimane in

cated to the "diaspora" of the Fabriano paper-makers, it would be useful to briefly summarize the individual essays presented by the fourteen collaborators who took part in the convention in Fabriano. Anyone wishing for more information should consult the book of the Reports, available at the Miliani Paper-mill in Fabriano.

After my introduction to the topic of the "diaspora" of the Fabriano papermakers and to the relative research on the matter, Emanuela Di Stefano (University of Macerata) began. With reference to the Marches region she noted that the symptoms of the "diaspora" phenomenon go back to the trading system in the second half of the 14th century, fully represented by the companies connected to Francesco di Marco Datini di Prato, which dealt in the sale of "marchiana" paper, paper produced in the mills of Fabriano and Pioraco in sufficient quantities to largely meet the needs of the time, with commercial openings in northern Italy and France and distribution in areas that stretched from the Near East to Catalonia, from Russia to western Europe. Research produced a series of data that highlight the aspects of a technical-commercial nature and the way of finding specialized skilled workmen, testing the idea of a connection with the spread of the work of the Fabriano papermakers across Italy and Europe. In the Marches region in particular the influence of craftsmen from Fabriano was concentrated around Ascoli Piceno, San Severino, Esanatoglia, Pioraco, Fossombrone and Fermignano.

Manlio Calegari (University of Genoa) also agreed that in the past research concentrated on commercial organization that characterized and went side by side with the Fabriano paper as this gradually made a name for itself, together with production techniques and the characteristics of the product (size and format of the sheet) with special attention to the watermarks. Less attention has been paid to the history of the materials needed for its manufacture and to the experts in this process, and of the relations between them and the commercial factor. The migration of the "technical experts" of the paper sector – as too in the textile and metallurgical sectors – confirms the importance of political and commercial roles in influencing the flow of skilled workmen.

patria. Volesse Iddio che tutti miei sudditi avessero uguale iniziativa, perché così lo Stato sarebbe fortunato».

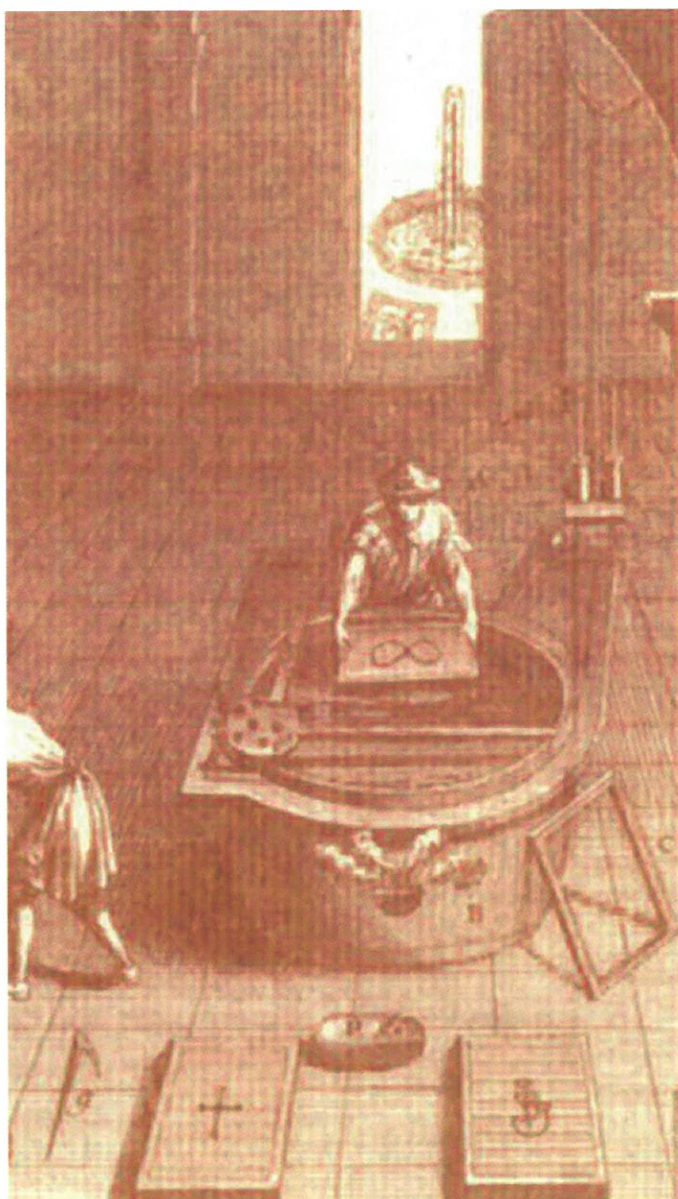
La ricognizione storica delle aree milanese, bergamasca, bresciana, trentina, veneta e friulana vede impegnato Ivo Mattozzi (Università degli Studi di Bologna). I risultati storiografici di altri precedenti studiosi hanno portato a identificare ulteriori presenze di immigrati fabrianesi nel Veronese e nel Vicentino, risalenti al 1435 e al 1477. Si riconferma così il peso avuto dagli esperti marchigiani nello sviluppo industriale cartario del Nord-Est della penisola, anche in relazione al fatto che nel solo Trevigiano si rintracciano documenti datati tra 1340-1450 con i nomi di una ventina di cartai fabrianesi operanti nella zona. Mattozzi con il suo studio riconsidera le informazioni disponibili allo scopo di distinguere le prime generazioni di cartai immigrati, dalle generazioni successive, native nei territori di accoglienza: periodizzando così le loro attività e mettendole in relazione con le sincrone congiunture produttive e commerciali di Fabriano e della Repubblica Veneta.

Giunge dagli Stati Uniti la voce dell'America, con la partecipazione straordinaria di Sylvia Rodgers Albro (conservatrice di opere d'arte e manoscritti della Library of Congress di Washington) che illustra i risultati delle sue ricerche compiute sulle carte fabrianesi dei fondi antichi dal XIV al XVII secolo, depositati nella Biblioteca

Moreover, a paper-maker's technical knowledge and activity were of limited use without financial, commercial and political support.

With reference to the Spanish experience, José Carlos Balmaceda (University of Malaga) investigated to what extent knowledge of Italian papermaking techniques influenced the pre-existing Spanish paper industry. In the middle of the 14th century the supremacy of the Arab-Spanish paper fell before the superior quality of the Fabriano paper. It was then that Spain's dependency on Italian paper started, a dependency that was to increase considerably with the discovery of America and the formation of the colonies in the New World. The need for quality paper stimulated the creation of paper mills from the 15th century onwards, with the main aim of improving paper production in Spain by using the techniques introduced by the Italian paper-makers.

Reginald Grégoire (University of Urbino, emeritus librarian of the Benedittini-Silvestrini Order) dealt with the Papal Curia of Avignon (1309 – 1378), and therefore the Vatican archive sources. He pointed out the purchases and expenses traced in the final balances of the Apostolic See. Ghibelline Fabriano was well-known at that time for refusing to pay the annual taxes to the papal authorities. As the Commune found itself in open conflict with the papal Curia, it is not mentioned as a supplier of paper [made from a base mixture of hemp



del Congresso, corredandole di numerose e significative illustrazioni.

Ritornando in Italia, sullo sviluppo della manifattura cartaria toscana (Colle di Val d'Elsa, Pescia, Villa Basilica, e Vorno), dagli esordi trecenteschi all'affermazione del Cinque-Seicento, riferisce Renzo Sabbatini (Università degli Studi di Siena-Arezzo) che ha seguito i continui rapporti di dipendenza tecnologica e di concorrenza commerciale della Toscana soprattutto con Fabriano, ma anche con Foligno, il Veneto, la Provenza. Con il suo contributo Sabbatini conferma la presenza in area toscana di manodopera fabrianese e la traccia rilevante di carte con il "segno" delle gualchiere di Fabriano, anche nei luoghi dove non è documentata l'attività dei Fabrianesi. Tra l'altro risulta che Colle di Val d'Elsa rimase fedele al modello fabrianese fino a tutto il Seicento, mentre le aree di Pescia Villa Basilica cominciarono a ricevere maestri cartai genovesi, divenendo temibili concorrenti di Fabriano.

L'emigrazione delle maestranze cartarie marchigiane in area umbra, agli inizi dell'età moderna, è l'argomento sviluppato da Gabriele Metalli (Accademia Fulginia e Deputazione di Storia Patria per l'Umbria) che concentra l'attenzione sugli insediamenti manifatturieri della Valle del Menotre nei dintorni di Foligno. La presenza di cartai provenienti dalle Marche (Fabriano, Pioraco, Esanatoglia) potrebbe essere legata all'impianto e all'insegnamento dell'arte, ma per Metalli questa non sembra essere un'ipotesi attendibile poiché i primi Fabrianesi nel Folignate appaiono nel XV secolo, quando le gualchiere locali erano già attive. I cartai forestieri inoltre potrebbero essere stati chiamati a introdurre a Pale, piccolo castello lungo la Valle del Menotre, innovazioni tecnologiche e nuovi processi di lavorazione, ma anche questa eventualità è confutabile, sia perché non supportata da documentazione, sia perché se la supposizione fosse corretta, la loro presenza nello stesso castello sarebbe stata limitata nel tempo e avrebbe riguardato poche unità lavorative, mentre al contrario la permanenza è stata lunga e ha interessato un cospicuo numero di cartai. La terza ipotesi che si può formulare è che la mano d'opera marchigiana, in particolare quella fabrianese

and linen]. Presumably the needs of the Curia were met in indirect commercial ways, considering that the Avignon documents, filed at the Vatican Secret Archive, abound in watermarked paper from Fabriano.

Turning to the modern age, I will seize the opportunity to remember the episode in an unpublished study by Andrea Gasparinetti. Pio VI, pope from 1775 to 1799, was particularly sensitive to the development of the paper industry in his State; in an audience conceded to the two German artists Philip and Johann Hachert (who were clients of the Pietro Miliani paper mill), complimenting them for their suggestions given to the Fabriano paper-makers, he said: "Today in Fabriano they produce paper for printing superior to that of Basle, in a way that the money stays in their country. I wish that all my subjects had as much initiative, for then the State would indeed be fortunate".

The historical recognition of the areas around Milan, Bergamo, Brescia, Trento, Veneto and Friuli was dealt with by Ivo Mattozzi (University of Bologna). The historiographic results of other former studies showed further evidence of the presence of immigrants from Fabriano around Verona and Vicenza dating back to 1435 and 1477. This confirms the importance of the experts from the Marches in the development of the paper industry in the north-east of the peninsula, also bearing in mind that in and around Treviso alone documents can be found dating back to between 1340 and 1450 with the names of about twenty papermakers from Fabriano working in the area. With this study Mattozzi reconsidered the available information in order to distinguish the first generations of immigrant papermakers from the successive ones, born locally: thus he was able to give some sort of time-scale to their activity and relate them to the synchronous productive and commercial trends of Fabriano and the Venetian Republic.

Sylvia Rodgers Albrow (curator of works of art and manuscripts at the Washington Library of Congress) made an exceptional contribution from the United States by explaining the results of her research into antique papers from Fabriano that date back to the 14th - 17th centuries and are filed in the Library of Congress,

se, sia stata costretta ad emigrare in età moderna, in conseguenza della crisi manifatturiera cartaria registrabile in quell'area.

All'intrigante interrogativo "Fabrianesi al Sud?", Massimo Oldoni (Università "La Sapienza" di Roma) risponde prendendo in esame il triangolo centro-sud della penisola, che comprende Lazio, Abruzzo, Molise e Campania, in sostanza Roma e basso Lazio, Sannio-Amalfi, aree dove, già nel passato, sono state riscontrate presenze fabrianesi e marchigiane, in particolare da Andrea Gasparinetti. Accanto a quelle logistiche, si pongono questioni di periodizzazione storica riferibili al tardo Medioevo, prima età moderna, fin oltre il XVI secolo. Sul fondo di questo scenario agiscono anche programmi politici, rivalità, tradizioni famigliari ed è possibile recuperare le espressioni di culture a confronto, di minuto lavoro para-imprenditoriale, di valorizzazione del territorio.

Partendo dalla produzione cartaria svizzera, consolidata e centralizzata a Basilea tra il 1341 e il 1449, Martin Kluge (Museo Svizzero in Basilea) conferma che il "know how" e l'esperienza tecnica provengono dal Piemonte. Kluge, tuttavia, studiando la storia di alcune cartiere svizzere, rileva i nomi di fabbricanti di carta provenienti da Fabriano; una presenza che però non autorizza a credere che ci sia stata influenza e trasferimento diretto di tecniche fabrianesi nei produttori svizzeri verso la fine del Medioevo. Nella terza parte del suo studio Kluge rileva che i documenti degli archivi svizzeri forniscono interessanti informazioni sullo sviluppo delle tecniche europee per la fabbricazione della carta, fra le quali primeggiano quelle che vengono da Fabriano.

Gottfried Schweizer (Università degli Studi di Monaco di Baviera) concentra lo studio sull'arte di fabbricare la carta che, nel XIII secolo, s'immette nel cuore d'Europa: in Germania e in Austria. La carta italiana veniva usata nei centri situati lungo gli itinerari mercantili che, attraverso le Alpi, raggiungevano il Brennero. La Germania iniziò una sua propria produzione nel 1390. Stromer, un ricco e attivo mercante di Norimberga, impiantò la prima cartiera dell'impero germanico con la collaborazione di due cartai marchigiani, dai quali acquisì le innovazioni

annotating them with numerous meaningful illustrations.

Returning to Italy, Renzo Sabbatini (University of Siena – Arezzo) commented on the development of papermaking in Tuscany (Colle di Val d'Elsa, Pescia, Villa Basilica and Vorno), from its beginnings in the 1300s to its assertion in the 1500s and 1600s: he traced the continual relations of technological dependency and commercial competition between Tuscany and Fabriano, but also between Tuscany and Foligno, the Veneto area and Provence. Sabbatini confirmed the presence in Tuscany of labour from Fabriano and the considerable traces of paper with a "mark" produced in the mills of Fabriano, even in places where there is no document mentioning the activity of the Fabriano papermakers. Moreover, it appears that Colle di Val d'Elsa remained faithful to the Fabriano model until the late 1600s, while the areas around Pescia – Villa Basilica began to receive master papermakers from Genoa forming fierce competition with Fabriano.

The emigration of the paper-making workers from the Marches to Umbria at the beginning of the modern age is the topic developed by Gabriele Metalli (the Fulginia Academy and Delegation of National History for Umbria). He concentrated on the manufacturing settlements in the Valle del Menotre near Foligno. The presence of papermakers from the Marches (Fabriano, Pioraco, Esanatoglia) could be linked to the establishment and the teaching of the art, but Metalli does not consider this a reliable hypothesis since the first papermakers from Fabriano in the Foligno area appeared in the 15th century, when the local mills were already working. Furthermore, the papermakers from other parts could have been summoned to bring technological innovations and new manufacturing processes to Pale, a small fortified town in the Valle del Menotre; but even this possibility is debatable, both because there are no documents to support it and because, if the supposition were correct, their presence in the same fortified town would have been limited and would have concerned only a few workers, while on the contrary they stayed for some considerable time and a considerable number of papermakers were

tecniche fabrianesi. Nel 1392 fu avviata la produzione cartaria a Ravensburg, città dell'Alta Svevia, un altro centro che si era distinto per l'attività commerciale, noto come importatore di carta italiana. L'invenzione della stampa nella metà del XV secolo ebbe come conseguenza una maggiore richiesta di carta e il sorgere di cartiere ad Augsburg nel 1460, Memmingen nel 1462, Kempten nel 1477. In Austria la produzione cartaria giunse nel 1469 a Stattersdorf, nei pressi di St. Polten, poi nel 1489 a Wiener Neustadt. Nel XVI secolo, con il moltiplicarsi degli insediamenti cartai si ridusse, sia in Germania che in Austria, l'importazione di carta italiana. Da rilevare che le regioni dell'Europa centrale svilupparono la propria produzione applicando essenzialmente le tecnologia proveniente da Fabriano. Il polacco Jozef Dabrowski (presidente dell'International Association of Paper Historians), storico della scienza cartaria, analizza gli aspetti dei procedimenti impiegati dai cartai fabrianesi per migliorare la qualità del prodotto. Illustra in particolare la fermentazione degli stracci, i risultati dell'impiego delle pile a magli multipli per la preparazione della pasta da carta, la collatura dei fogli con gelatina animale e l'introduzione del "segno" (filigrana in chiaro). Si inoltra poi nell'interpretazione della tecnologia cartaria, sviluppata a Fabriano, che ha caratterizzato la fabbricazione manuale della carta autenticamente europea, distinguendola da quella orientale prodotta con metodi arabi.

La carta italiana, trasportata dalle galee veneziane e genovesi, arrivò in Inghilterra prima del Trecento e sostituì quella di origine arabo-spagnola. Negli archivi della cattedrale di Hereford e nel Pubblico Ufficio del Registro, Richard Hils (Museo di Scienze e Tecnologia di Manchester) ha rintracciato carte italiane di primissima qualità. Lo studioso riferisce che la prima cartiera inglese, fondata nel 1494 da John Tate, e le altre cartiere successivamente entrate in funzione, si avvalsero delle tecniche fabrianesi. Dalla documentazione sull'attrezzatura di una cartiera del 1695 risulta che anche in età moderna erano impiegate metodologie italiane, integrate con l'introduzione del raffinatoro olandese, e che ancora oggi la carta a mano inglese si fabbrica con le tecniche usate dai cartai fabrianesi nel

involved. The third hypothesis is that labour from the Marches, especially from Fabriano, was forced to emigrate in the modern age following the crisis in the paper production sector recorded in that area.

Massimo Oldoni ("La Sapienza" University of Rome) answered the intriguing question "And the Fabriano papermakers to the South?" by examining the triangle in the centre-south of the peninsular which includes Lazio, Molise, Abruzzo and Campania; in short, Rome and the southern part of Lazio, Sannio – Amalfi, areas where the presence of papermakers from Fabriano and the Marches had already been



XIV secolo.

Con un volo pindarico, congeniale al suo temperamento artistico, Gorge Detersannes (Istituto Francese per il Restauro delle Opere d'Arte di Parigi) tratta l'intrigante argomento della filigrana, definendola testimone della nostra storia, prodigiosa invenzione che vide protagonista, a cominciare dall'ultimo ventennio del XIII secolo, la città di Fabriano. Dai primi segni alle forme più evolute, le filigrane in chiaro, in scuro, in chiaro-scuro modellato, nell'arco di settecento anni, rispondono ad esigenze tecniche e artistiche, seguendo il progresso e i gusti dei tempi e assecondando le necessità della società, al servizio della quale sono votate. Una novità che, partita dal piccolo centro marchigiano, è divenuta la peculiarità della carta occidentale diffusa nel mondo.

Partendo da questa panoramica, si possono identificare le aree tematiche d'indagine aperte dal convegno sul fenomeno "diaspora", che fanno del volume degli atti un importante punto di partenza per altri percorsi di ricerca, una raccolta di contenuti e "casi di studio" di rilevanza europea.

Scheda bibliografica

"L'impiego delle tecniche e dell'opera dei cartai fabrianesi in Italia e in Europa". Atti delle Giornate Europee di Studio/The use of techniques and work by papermakers from Fabriano in Italy and Europe. Congress Book of European Paper Days. Fabriano 16-17 giugno 2006. A cura di/Editor Giancarlo Castagnari. Consulenza Scienze e Tecniche cartarie/Consultant in paper techniques and sciences Ulisse Mannucci. Traduzione dei testi/Translator of the textes Paola Farenzi. Cartiere Miliani, Fabriano 2007, pp.536.

Sommario/Summary: Giancarlo Castagnari, *La diaspora dei cartai fabrianesi un'indagine storica aperta/The Diaspora of the Fabrianese Papermakers-An Open Historical*; Emanuela Di Stefano, *La carta di Fabriano e di Pioraco sui mercati europei: leadership e dispersione fra XIV e XV secolo/Paper from Fabriano and Pioraco on European Markets: Leadership and Dispersion between the Fourteenth and*

found, in particular by Andrea Gasparinetti. With this in mind, questions are raised as to placing the historical context in the late Middle Ages, the early modern age up to at least the 16th century. Political programmes, rivalry, and family traditions all had their influence and it is possible to see the confrontation of cultures, of common para-entrepreneurial work, of assessment of the territory.

Starting with the Swiss paper production, consolidated and centralized in Basle between 1341 and 1449, Martin Kluge (Swiss Museum of Basle) confirmed that the 'know-how' and technical experience came from Piemonte. However, Kluge, on studying the history of certain Swiss paper-mills, uncovered the names of paper producers from Fabriano; this, though, is not sufficient evidence that techniques from Fabriano were directly transferred and influenced the Swiss producers towards the end of the Middle Ages. In the third part of his study Kluge revealed that the documents in the Swiss archives supplied interesting information as to the development of European paper-making techniques, among which those from Fabriano excelled.

Gottfried Schweizer (University of Munich, Baviera) concentrated on the art of making paper that extended to Germany and Austria at the centre of Europe in the 13th century. Italian paper was used in places situated along the trade routes that crossed the Alps and reached the Brennero. Germany started its own production in 1390. Stromer, a wealthy and active merchant from Nuremberg, set up the first paper mill in the Germanic empire with the help of two papermakers from the Marches from whom he acquired the technical innovations from Fabriano. In 1392 paper production was started in Ravensburg, a town in upper Swabia, another centre with a well-known reputation for trading and for importing paper from Italy. The invention of the printing press in the middle of the 15th century stimulated a greater demand for paper and the establishment of paper mills in Augsburg in 1469, in Memmingen in 1462, and in Kempten in 1477. In Austria paper production reached Stattersdorf near St. Polten in 1469, and then Wiener Neustadt in 1489. In the 16th century, with the multiplication of paper mills, the

Fifteenth Century; Manlio Calegari, Fare la carta alla maniera di Fabriano: la circolazione dei "pratici" e la diffusione delle pratiche manifatturiere in Europa sul finire del Medioevo/Making Paper Fabriano Style: Skilled Worker's Circulation and Spread of Manufacturing Experiences throughout at the End of the Middle Ages; José Carlos Balmaceda, Italian Manufacturers, Technique and Manufacturing Methods in Paper Production in Spain/Produttori, tecniche e metodi italiani nella produzione cartaria in Spagna; Réginald Grégoire, Indagine sull'uso della carta fabrianese da parte della curia pontificia in Avignone (1309-1378)/A Research into the Use of Fabriano by the Papal Curia in Avignon (1309-1378); Ivo Mattozzi, Prodotti, tecniche, uomini di Fabriano negli stati dell'area veneta nel '300 e '400/Products, Techniques, Men from Fabriano in States of the Venetian Area in 1300 and 1400; Sylvia Rodgers Albrow, Searching for Fabriano Paper in The Library of Congress/Alla ricerca della carta di Fabriano nella Biblioteca del Congresso; Renzo Sabbatini, La carta in Toscana, fra tecnologia fabrianese e modello ligure/Paper in Tuscany, between the Fabrianese Technology and Ligurian Pattern; Gabriele Metelli, I cartai di Fabriano, Pioraco ed Esanatoglia attivi a Foligno agli inizi dell'età moderna/Paper-makers from Fabriano, Pioraco and Esanatoglia Working at Foligno in the Early Modern Age; Massimo Oldoni, Fabrianesi al Sud?/The Fabrianesi in the South?; Martin Kluge, How Paper Arrived in Switzerland Exploring. Fabriano's Role and Influence in the Development of Swiss Papermaking/Come la carta arrivò in Svizzera. Alla ricerca del ruolo e dell'influenza di Fabriano nello sviluppo della fabbricazione della carta in Svizzera; Gottfried Schweizer, From Fabriano into the Heart of Europe-the Transfer of the Italian Art of Papermaking to Germany and Austria/Da Fabriano fino al cuore dell'Europa, il trasferimento dell'arte italiana della fabbricazione della carta in Germania e in Austria; Jozef Dabrowski, The Genuinely European Technique of Making Paper by Hand Developed in Fabriano: an Interpretation through the Mirror of Paper Technology/La tecnica tipi-

import of Italian paper fell both in Germany and in Austria. It is worth noting that the regions in central Europe developed their own paper production using essentially technology from Fabriano.

The Pole Jozef Dabrowski (president of the International Association of Paper Historians), historian of the science of paper-making, analyzed the aspects of the processes adopted by the Fabriano papermakers to improve the quality of their product. He paid particular attention to the fermentation of rags, the results of using hydraulic piles with multiple hammers in the preparation of the paper paste, the glueing of sheets with animal gelatin and the introduction of the "mark" (watermark). He went on to the interpretation of the paper-making technology developed in Fabriano which characterized authentically European hand-made paper, distinguishing it from eastern paper produced using Arab methods.

Italian paper, transported by galleys from Venice and Genoa, arrived in England before the 1300s and replaced paper of Arab-Spanish origin. In the archives of Hereford Cathedral and in the Public Records Office Richard Hills (Manchester Museum of Science and Technology) found Italian paper of excellent quality. He reported that the first English paper mill, founded in 1494 by John Tate, and the other mills that soon followed, used the techniques of the Fabriano papermakers. Documents relating to the equipment in a paper mill in 1695 show that even in the modern age Italian methods were used, combined with the introduction of a Dutch refiner, and that still today hand-made English paper is produced with the techniques used by the Fabriano papermakers in the 14th century.

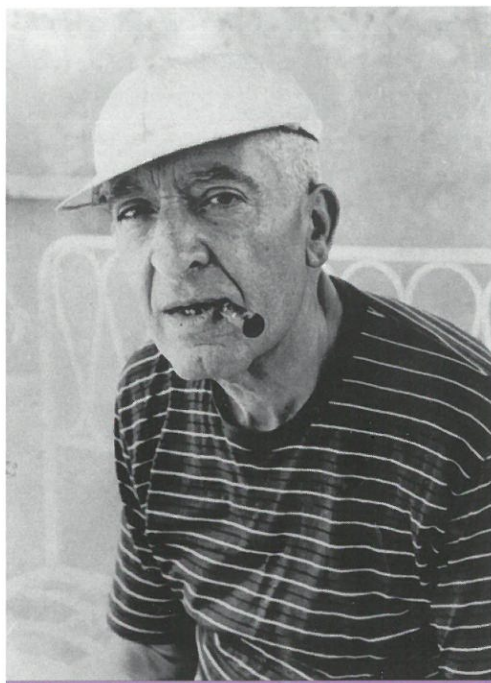
With a discursive digression congenial to his artistic temperament, Gorge Detersannes (French Institute for the Restoration of Works of Art in Paris) dealt with the intriguing topic of watermarks, defining them as witness to our history, a marvellous invention centred upon Fabriano starting from the last twenty years of the 13th century. From the early marks to the more elaborate ones, the watermarks with varying effects of light and dark , over the course of seven hundred years they have met both techni-

camente europea di fare la carta a mano sviluppata a Fabriano: un'interpretazione attraverso lo specchio della tecnologia cartaria; Richard Leslie Hills, *The Importance of Early Italian Paper and Papermaking in Britain/L'importanza della prima carta italiana e la fabbricazione della carta in Gran Bretagna*; Georges Detersannes, *Le filigrane témoin et chantre de notre histoire/La filigrana testimone e menestrello della nostra storia*.

cal and artistic needs following the progress and the tastes of the times and supporting society's demands. A novelty that started in the small town in the Marches and became the characteristic of western paper all over the world.

This general view outlines the main themes of investigation opened by the conference on the "diaspora" phenomenon which constitute an important starting point for further research, a collection of contents and "case studies" of European importance.





LUIGI BARTOLINI

INCISORE E POETA

DELLA TERRA *di Alessandro Moscè*

Luigi Bartolini era solito dire: “Dove incomincia la finzione, lì termina la mia arte”. Il poeta, narratore e incisore di Cupramontana (nato nel 1892, morì a Roma nel 1963), ha connesso il suo incipit ad una parola feroce, ad una lingua franca, ad una voracità popolare. E’ da considerare, con Morandi, tra i più grandi incisori italiani del secolo scorso, e costituisce una delle figure più rappresentative dell’espressionismo, nella “padronanza” della linea severa, nel desiderio di colore puro suggeritogli da Van Gogh (Venturi). Eclettico, originale, animato da un carattere burbero e da un senso dello scontro eccessivo e perfino controproducente, Luigi Bartolini ha sempre rivendicato l’autonomia artistica di uomo che non paga pegno. La sua è una lezione di libertà, di assoluta indipendenza. Non può essere inquadrato come mero seguace di qualcuno, ma come onnivoro apprendista diventato, precocemente, maestro. Scrisse in proposito: “Io posso sapere che derivò da tutti i pittori che mi piacciono, ma il guaio è che me ne piacciono molti, e quali per un verso, quali per un altro, Tintoretto, El Greco, Magnasco, Goya, Chardin, Ingres, Delacroix, Constable, Lorrain...”.

Bartolini pittore dimostrò un estremo interesse verso i fenomeni della natura, tanto da poter

Luigi Bartolini: Etcher and Poet of the Earth

Keeping to the theme of painting, Bartolini fixed the strength of colour in a mellowness reminiscent of Van Gogh, especially in “Paesaggio di Murano” [“Murano Scene”], in “Riva del Martin Pescatore” [“The Kingfisher’s Bank”] and in “Adam and Eve the Reapers”, works in which a technique that blends figurative feelings and the ardour of colouristic lines is evident. The expressionism of Luigi Bartolini is mature, autonomous, suspended in solemn rigour, in an internal ardour that emanates from the “unique spirit”, just as the artist defined it. And the correlation between writing and painting (between spaces of poetry and seasons of images) is constantly reiterated. Even Bartolini’s residentiality is something to reflect upon. Armando Ginesi wrote about masterpieces which give off the “perfume, mood and sense of the Marches”. The soul and its torment are a small interior space and a visual diary in the mystical meaning of Van Gogh, to be precise, in a sort of Marches-style Holland of valleys and fields.

essere definito un espressionista proprio dall'accento naturalistico. I colori ad olio sono pastosi sulla tela e sul cartone, densi di materia e di visione. L'immagine è nitidamente profonda, fulminea. Emerge, specie nelle prime opere, una tensione verso la percezione immanente delle cose. Come ha scritto uno dei maggiori conoscitori della pittura di Bartolini, Giuseppe Appella, "la foga lo porta sempre a scavalcare gli ostacoli alla pittura libera, all'importanza assegnata al soggetto. Lo stesso insistere, su una lastra all'acquaforte, con ritorni di puntasecca, e una serie illimitata di stati, è un modo per sciogliere quanto di materiale c'è nella forma plastica, le sapienze e le scorrettezze che il disegno nasconde, la vita intensa che il colore trattiene..."

Colorista e disegnatore, Luigi Bartolini si soffermò a selezionare i particolari delle camere, delle tolette, il gesto di modelle e donne negli interni, in ambienti appartati. Il volume del colore e la traccia dell'impronta cromatica lasciano intravedere il movimento naturalistico, ma anche un

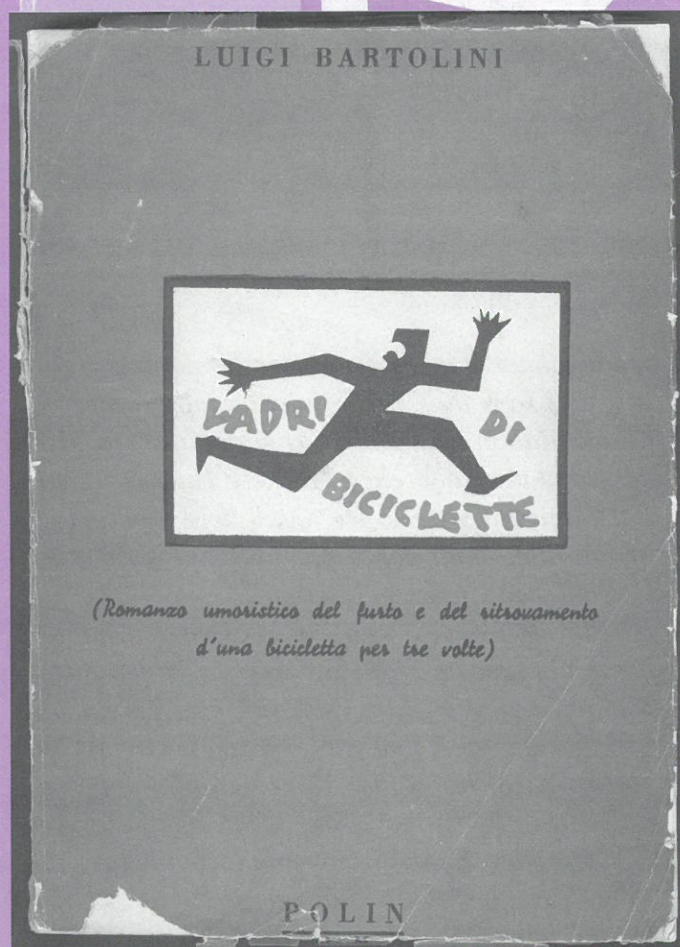
Luigi Bartolini is certainly less well-known as a poet than engraver, but his work as a writer (of prose too) is among the best in our territory. Mario Luzi wrote: "The austerity, the morality and also the predilection for certain forms (for example prose over narrative) are perfectly comprehensible in a land dominated by Leopardi". The history of our region's literature has been broadly discussed in the book "Poetry from the Marches: the 1900s" (Ancona 1998) by Guido Garufi. The "variegated adventures" emerge of a typical Marches-style writing characterized by an investigation of nature and reflection on the countryside. Lyrical and traditional poetry prevail over all else, to such an extent that Garufi coined the logicism "reluctant avantgarde". An 'internal' style writing in the region asserted itself in the form of that "unclassical classicism" (Franco Fortini).

Luigi Bartolini (like Franco Matarotta and Paolo Volponi) is a poet who should be rediscovered by re-reading not only the history of this territory but also that of a geographically broader area. Bartolini's residing in Cupramontana is well-matched with his presence in Rome, where the poet-etcher created his sharp, earthy verse.

As Massimo Raffaeli remarks in "Questa siepe" ["This Hedge"] (Ancona 2000), writers from the Marches region in the first half of the 20th century were forced to leave (the phenomenon of the so-called 'diaspora') for the new cultural centres so as not to be left isolated in "no-man's land". In the '70s things began to change as regarded residency which culminated with the skill of the greatest poet from the Marches after Leopardi, Franco Scataglini (in the 1980s).

Bartolini was a writer from the diaspora in his "hidden youth" like a lizard in a waning sun that is especially evident in the collection "Il guanciale" (Gobetti, Turin, 1924), by far the most convincing.

"To speak is to profane/ what peace is left/ between four trees and two hedges ". From the valleys of Cupramontana to the Tiber in Rome, no longer with those "swarms of clouds", Luigi Bartolini marked his "step forward into spring", the consolation of the "time of bygone days". A memorial piece of times and seasons, of disclo-



Luigi Bartolini, *Ladri di biciclette*, Polin editore, Roma 1946

espressionismo dal sapore poetico, per così dire. I luoghi di Bartolini sono quelli della letteratura, della pittura e dell'incisione. Luoghi intimamente vissuti, da Cupramontana a Osimo, da Recanati a Macerata, da Camerino a Fonte Canapina. Sono gli spazi dell'anima, della fanciullezza e del ricordo ad animare lo sguardo febbrile. Uno sguardo ossessivo, con quei paesaggi ripresi da lontano (*Paesaggio maceratese* e *Paesaggio di Camerino*, per esempio) in un'esplosione distensiva, "allargata di oggetti".

Di estremo interesse è l'universo femminile, ritratto in pose abbandonate, vagamente erotiche (tra le opere più conosciute *Ragazza davanti alla toletta* e *Arianna*). La donna non è mai assecondata dall'uomo (salvo che nella raffigurazione degli *Amanti*), ma liricamente perduta, inquieta, meditativa. Realismo e visioni idilliache si scontrano con sogno e riservatezza. L'avvento della donna è come un'apparizione. Il colore umano diventa più denso nella corporeità, con vari punti di fuga che colgono specialmente l'allargarsi delle braccia.

Per rimanere al tema della pittura, Bartolini fissa la forza del colore in una pastosità che ricorda Van Gogh, specie nel *Paesaggio di Murano*, nella *Riva del Martin Pescatore* e in *Adamo ed Eva mietitori*, tra le opere in cui è evidente l'apprendimento di una tecnica che mutua sensazioni immaginifiche e l'ardore di linee coloristiche. L'espressionismo di Luigi Bartolini è maturo, autonomo, sospeso in un solenne rigore, in un fuoco interno che emana lo "spirito unico", proprio come l'artista lo definì. E la correlazione tra scrittura e pittura (tra spazi di poesia e stagioni di immagini) si ribadisce costantemente. Anche la residenzialità di Bartolini è un elemento sul quale riflettere. Armando Ginesi ha scritto di capolavori dai quali provengono "profumo, umore e senso delle Marche". L'anima e il suo rovello si identificano in uno scorcio interiore e in un diario visivo nell'accezione mistica di Van Gogh, appunto, in una specie di Olanda marchigiana di valli e campi.

Luigi Bartolini è certamente meno conosciuto come poeta che come incisore, ma il suo percorso di scrittore (anche di prosatore) si colloca a pieno titolo nella migliore tradizione della nostra



Luigi Bartolini, *Ladri di biciclette*, tecnica mista 1947

sed immanent places. Gualtiero De Santi is right when he says that "Bartolini was fully aware of his oscillation between writing and life", as discussed at the conference "Bicycle Thieves: Luigi Bartolini and Vittorio De Sica" held last spring in Fabriano (an important initiative promoted by the Liceo Classico "Stelluti").

If "Bicycle Thieves" is a masterpiece that stands the test of time as a film and as a novel, the same cannot be said of Bartolini's poetry. And yet, as with his etchings, that expressiveness is plain in the words of his verse. There is no doubt that Luigi Bartolini is one of the best examples from the Marche region who stands out where " 'local' rhymes with 'universal'", as Paolo Volpini puts it. Nature and eros, landscape and a sense of panic, the measure of things and lay

terra.

Mario Luzi scrisse: "L'austerità, la moralità e anche la predilezione per certe forme (per esempio la prosa rispetto alla narrativa) possono essere prese come costanti del tutto spiegabili in una terra sovrastata da Leopardi".

La storia della letteratura della nostra regione, è stata ampiamente monitorata nel volume *La poesia delle Marche. Il Novecento* (Il lavoro editoriale, Ancona 1998), a cura di Guido Garufi. Emergono le "variegata avventure" di una scrittura molto marchigiana che si caratterizzano specialmente per l'indagine della natura e la riflessione sul paesaggio. La poesia lirica e della tradizione prevale su ogni altro tentativo, tanto da spingere Garufi a coniare il l'ossimoro di "avanguardia a ritroso". Si è imposta una scrittura territoriale dalla forte impronta "interna", nel quadro di quel "classicismo non classicistico" (Franco Fortini).

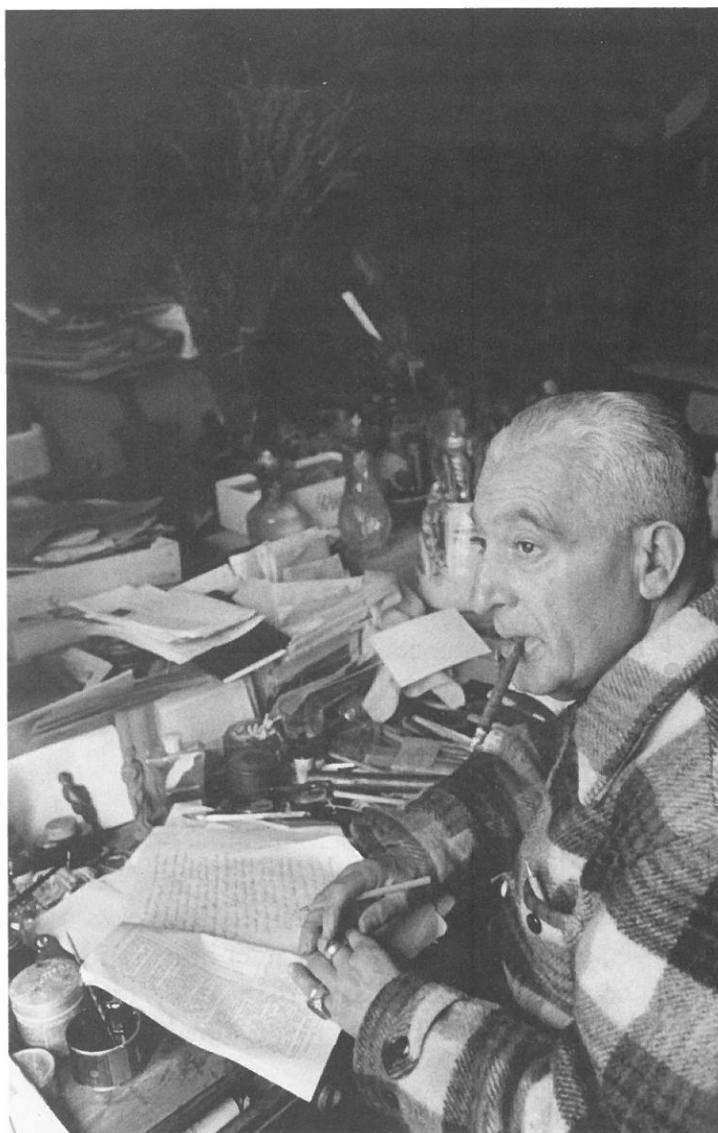
Luigi Bartolini (come Franco Maticola e Paolo Volponi) è un poeta che andrebbe riscoperto in una rilettura non solo legata, geograficamente, alla storia del territorio, ma anche ad un contesto più espanso. Il risiedere cuprense di Bartolini fa il paio con la sua presenza a Roma, dove l'incisore-poeta ha forgiato un verso aspro, terragno. Come rimarca Massimo Raffaeli in *Questa siepe* (il lavoro editoriale, Ancona 2000), gli scrittori marchigiani, nella prima metà del secolo scorso, furono costretti ad andarsene (il fenomeno della cosiddetta diaspora) verso i centri della nascente industria culturale, per non subire la "perfetta desolazione della terra di nessuno". Negli anni Settanta le cose cominciarono a cambiare nel segno di quella residenzialità e stanzialità che trovò l'apice con il magistero del maggior poeta marchigiano dopo Leopardi, Franco Scataglini (negli anni Ottanta).

Bartolini è stato uno scrittore della diaspora, nella sua "gioventù nascosta" come una lucertola, in un "sole a filo d'acqua" che si riannoda specie nella raccolta *Il guanciale* (Gobetti, Torino 1924), tra le più convincenti in assoluto. "Parlare è profanare / quella pace che è rimasta / tra quattro alberi e due siepi...". Dalla Cupramontana delle valli alla Roma del Tevere, senza più quelle "nuvole a branchi", Luigi Bartolini segna il suo "passo di primavera", la

religiosity of those very things; these are the main aspects of Bartolini the poet.

In his critical anthology "Poetry in the Marches: the 1900s", Garufi writes: "It is practically impossible (and perhaps futile) to classify a writer like Luigi Bartolini because of that assiduous and chaotic activity of his which places him on different levels".

Bartolini's published poetry includes: "Il guanciale" (Gobetti, Turin, 1924, "Poesie ad Anna Stickler" (Cavallino, Venice, 1941), "Poesie e satire" (Rome, 1944), "Pianete" (Vallecchi, Florence, 1953), "Ombre tra le metope" (Schwarz, Milan, 1953), "Poetry 1911-1963" (Padua, Rebellato 1965). The earthy dimension of the poetry bursts out right from the start: "After lunch, in the grey sky/ from the hermitage of the mountains/ like white friars/ swarms of clouds slowly come forth/ blessing the countryside/ with their great aspersorium, / watering the



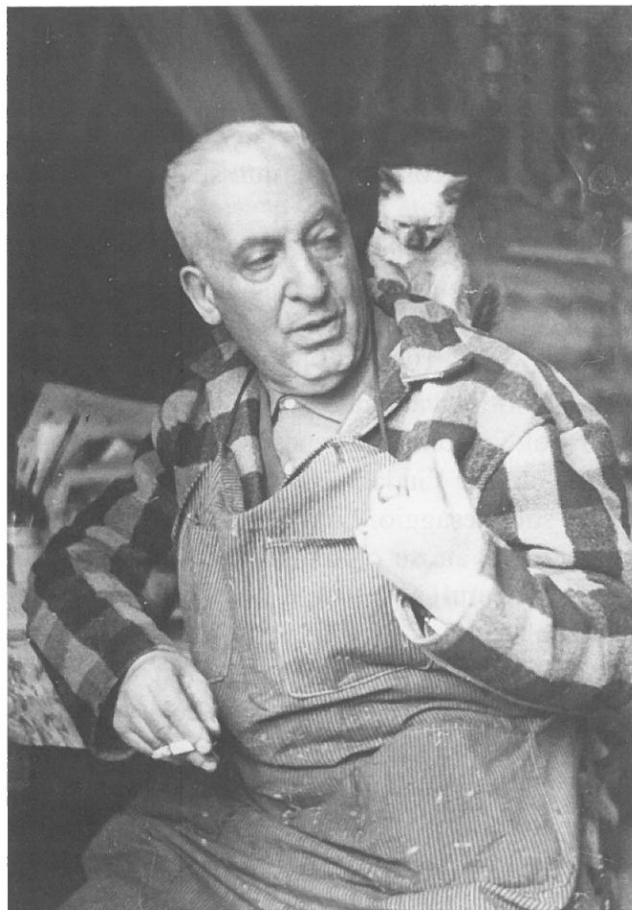
consolazione del “tempo d’una volta”. Si tratta di una scrittura memoriale di tempi e di stagioni, di luoghi svelati, immanenti. Ha ragione Gualtiero De Santi nel dire che “Bartolini era pienamente consapevole della sua oscillazione tra la scrittura e la vita”, come rimarcato nel convegno “Ladri di biciclette: Luigi Bartolini e Vittorio De Sica” che si è tenuto nella primavera del 2007 a Fabriano (un’iniziativa di rilievo promossa dal Liceo Classico “Stelluti”).

Se *Ladri di biciclette* rimane un capolavoro che resiste nel tempo dal punto di vista cinematografico e romanzesco, non altrettanto si può dire della poesia di Bartolini. Eppure come per le acqueforti, anche nel verso affiora quell’espressività che incide le parole. Non c’è dubbio che Luigi Bartolini rappresenti uno degli esempi più alti di marchigianità che si afferma laddove “locale fa rima con universale”, per dirla con Paolo Volponi. Natura ed eros, paesaggio e senso panico, misura delle cose e religiosità laica delle cose stesse: sono questi gli aspetti assolutizzanti del Bartolini poeta.

Scriva Garufi nell’antologia critica *La poesia delle Marche*. Il Novecento: “Resta davvero un’impresa disperata (e forse inutile) classificare uno scrittore come Luigi Bartolini, per quella assidua e magmatica attività che lo inserisce in diversi registri”.

Bartolini ha pubblicato in versi: *Il guanciale* (Gobetti, Torino 1924), *Poesie ad Anna Stickler* (Edizioni del Cavallino, Venezia 1941), *Poesie e satire* (Documento, Roma 1944), *Pianete* (Vallecchi, Firenze 1953), *Ombre tra le metope* (Schwarz, Milano 1953), *Poesie 1911-1963* (Padova, Rebellato 1965). La dimensione terragna del verso prorompe sin dai primi componimenti: “Dopo pranzo, nel cielo grigio, / dall’eremo delle montagne, / sortono, come frati bianchi, / lentamente le nuvole a branchi / benedendo, sopra le campagne, / con il loro grande aspersorio / e inaffiati gli sparsi casolari, / e i multipli filari...”.

Uno dei critici che seppero meglio cogliere l’afflato naturalistico di Bartolini fu Giacinto Spagnoletti. L’esclamazione e l’esattezza del verso fanno il paio con l’irritata immoralità del poeta tra boschi e colline, erbe e fossi, stradine e fonti che si cristallizzano in una dimensione vita-



scattered peasant dwellings / and the many rows of vines...”.

One of the critics who best understood Bartolini’s inspiration from nature was Giacinto Spagnoletti. The exclamation and the accuracy of the verse are well-matched with the poet’s irritated immorality amongst woods and hills, grass and ditches, tracks and springs which are crystallized in a vital dimension and the authentic version of the writing. These ‘inputs’ can be translated with words like: “I am not the usual artist, stupid and primitive to a greater or lesser degree, with a black line at my neck and wax in my ears: I have many rooms in my house filled with books, and only last night I was reading the papers about Robespierre after his death...”. *There is attrition, a scalding, in Bartolini’s writing. An interior geiger-counter records his most passionate side, the way he throws himself headlong into tension. The result is a chaotic and continuous production, so much so that Spagnoletti says: “He was the first to find himself against a blank wall in the disparate mass of*

lissima e nella versione autentica dello scrivere. Sono input, questi, traducibili in parole come: “Io non sono il solito artista più o meno fesso, più o meno primitivo, con la riga nera al collo e il cerume nelle orecchie: io ho parecchie camere piene di libri a casa mia e non più tardi di ieri a notte leggevo le carte di Robespierre dopo morto...”.

C'è una frizione, un'ustione nella scrittura di Bartolini. Un sismografo interiore registra il lato più appassionato, il buttarsi a capofitto dentro le tensioni. Ne esce fuori una produzione ininterrotta e caotica, tanto da spingere Spagnoletti a dire: “Era il primo lui a non raccapezzarsi nella disparata congerie del suo lavoro”. L'elogio della memoria (Ciceroni) è un altro elemento trainante della poesia. Si pensi a *L'antico addio* (da *Poesie 1911-1963*): “Tanti saluti, / terra marchigiana: / quella che mi piaceva / era una fonte di campagna, / il fiume Chienti era, / era il Potenza; / tempo, ormai, per me, di penitenza! / Non più aggirarmi per le Abbadi / come un monaco disperso; / non più salire ai vecchi castelli, / e mirar sotto i colli nanerelli...”.

C'è, in questa poesia, quell'ambiente di formazione e di appartenenza (tutto marchigiano) al quale lo stesso Mario Luzi ha fatto riferimento individuando la “qualità distinta”. Ciò che Guido Garufi ha definito, in altre parole, la “conservazione del senso”: la geografia del luogo, di quel luogo, l'eco dell'esistere in un contesto assoluto e non altrove (la stessa percezione del grande Franco Scataglini e della sua idea di residenza). Un simbolo interiore pervade Bartolini nelle sue radici e nel binomio poesia-città d'origine (come Montale a Genova, Pasolini a Casarsa ecc). Nel mito e nella leggenda il poeta innalza il gusto della terra e lo eleva ad esperienza, ad urgenza di dire, di determinare. Pertanto la vita campestre è il centro di un universo ben più grande, di una registrazione di fatti, di comportamenti (“Sempre ti volli bene, paese mio, / né saper voglio dove sono stato, / s'ho tutto il mondo girato, / di te non trovai il compagno, / e pur sempre di te mi lagno / come chi ad uno vuol troppo bene!”).

his work”. The *elo*gy to memory (Cicero) is another key element in his poetry. Consider “*L'antico addio*” [“*The Old Farewell*”] from “*Poetry 1911 – 1963*”: “*Best wishes/ land of the Marches:/ what I liked/ was a country spring,/ it was the river Chienti/ it was the Potenza;/ by now, for me, time of repentance!/ I shall no longer wander around the Abbeys/ like a lost monk;/ nor climb up to ancient castles/ to gaze down upon hillocks...*”.

In this poem there is that feeling of formation and belonging (utterly Marches-style) to which Mario Luzi refers when he singles out the “distinct quality”. What Guido Garufi defined in other words as the “conservation of sense”: the geography of the place, the echo of existing in a specific context and nowhere else (the same perception that the great Franco Scataglini had and his notion of residence).

An interior symbol pervades Bartolini in his roots and in the binomial poem-city of origin



Il soldato innamorato
L. Bartolini

Il paesaggio cuprense accumula quel sentimento verso le luci e le ombre del luogo. L'asprezza di Bartolini è l'altra faccia dell'amore, lo stesso sentimento capovolto per un eccesso di "compenetrazione", verso ciò che è caro ed insostituibile. Come nelle acqueforti, lo sguardo si concentra sui particolari, sull'oggetto e sulle sfumature, in una percezione piuttosto amplificata. La vitalità è pertanto anche il segno di questa anima ribelle, radicata tra eremi sconosciuti e "cupe ali di verdura".



La ragazza in bicicletta / 1939 Luigi Bartolini

(like Montale and Genoa, Pasolini and Casarsa, etc.). In myth and legend the poet elevates a taste for the earth into experience, to an urgency to tell, to determine. Thus rural life is at the heart of a much broader universe, of a recording of facts, of behaviour ("I always loved you, my country/ and I do not want to know where I have been/ though I have travelled the whole world/ I have never found your match/ yet I always complain about you/ like one who loves too much!").

The countryside around Cupramontana embraces that fee-

ling towards the light and shadows of the place. The sourness of Bartolini is the other side of love, the same feeling turned on its head by too much "compenetration" of what is beloved and irreplaceable. As in the etchings, attention is focused on details, on the subject and the shadows, in a somewhat amplified perception. Vitality is therefore also the sign of this rebel soul, rooted among remote hermitages on steep slopes and "dark wings of green".

in alto: Luigi Bartolini, *La ragazza in bicicletta*, acquaforte 1939

a destra: dal film, *Ladri di biciclette*, regia di Vittorio De Sica, 1948





LA COLLEZIONE RUGGERI MANNUCCI

della Fondazione Carifac

Giampiero Donnini

E' stata una iniziativa brillante e meritoria sotto ogni profilo l'aver raccolto un gruppo cospicuo di opere degli scultori fabrianesi Edgardo Mannucci e Quirino Ruggeri, specchio della lungimiranza politica

della Carifac che da molti anni a questa parte mira all'acquisizione di opere d'arte prodotte dalle più vivaci e affermate personalità della cultura artistica del territorio. Nella sede della Fondazione, di fresco inaugurata, un nucleo significativo di manufatti plastici dei due autori è stato offerto all'attenzione del pubblico e degli intenditori, dopo che l'attenta regia di Elisa Mori, col suo allestimento sobrio e ricco di suggestione, lo aveva ampiamente valorizzato.

Riapprodano, dunque, nella città che aveva loro dato i natali due artisti che l'avevano precocemente lasciata e che a Roma avevano trascorso gran parte della propria esistenza e sviluppato il proprio linguaggio espressivo. A Roma Quirino Ruggeri, ormai quarantenne, rientra proprio all'inizio degli anni Venti dopo una lunga permanenza in Argentina, dove era emigrato giovane e



The Ruggeri Mannucci Collection

The idea of bringing together a substantial number of works by the sculptors from Fabriano Edgardo Mannucci and Quirino Ruggeri was a brilliant one in every respect, and reflects the far-sighted policy that the Carifac Bank group has been practising for many years; that is, to acquire works of art created by the most prominent and active artists in the area. In the recently inaugurated headquarters of the Foundation a significant collection of works by the two artists has been on view to the public and shown to full advantage thanks to Elisa Mori's carefully prepared display which was sober and suggestive. So it is that these two artists have returned to the town where they were born and which they left while still young for Rome, where they spent most of their lives developing their artistic flair. At the beginning of the 1920s, when he was forty, Quirino Ruggeri returned to Rome after a long period in Argentina where he had emigrated in his youth and worked as a tailor. He began teaching himself to model and started to frequent the studio of the sculptor Arturo Dazzi, who created among other things the war memorial in the park in Fabriano.



svolto la professione di sarto. Si accosta da autodidatta all'attività plastica e prende a frequentare lo studio della scultrice Arturo Dazzi, autore, fra l'altro, del monumento ai caduti visibile nei giardini pubblici di Fabriano.

Nel 1922 Ruggeri apre studio in via Alibert, accanto a quelli di Giorgio De Chirico e di Roberto Melli, e inizia a modellare nel gesso nature morte di gusto neo-primitivo, soggetti di figura e ritratti. Per l'aspetto stilistico e iconografico, lo sostengono le forme divulgate dal grande Arturo Martini, al quale lo avvicinano la comune ostilità verso qualsiasi cadenza accademica e un genuino interesse per un primitivismo barbarico, dalle forme essenziali. Tra il 1924 e il 1930 nascono le cose più belle, i suoi gessi eleganti e patinati come fossero bronzo. Scriveva Giuliano Briganti, con acutezza e affetto: "Non sfuggerà la qualità veramente scultorea di questi gessi, quel modularsi di piani porosi nel leggero degradare dalla luce all'ombra, viventi nell'atmosfera con la naturalezza di un'antica superficie di travertino carezzata dal tempo".

Gli anni felici di Quirino Ruggeri culminano nel successo che le sue creazioni ottengono alla grande Quadriennale di Roma del 1934. Le sue opere sono accolte da un coro di elogi e la "Passeggiata" vince il secondo premio per la scultura, consistente in 25.000 lire. Le sue opere fanno riandare la memoria a certi raggiungimenti toccati in pittura da Antonio Donghi, da Carlo Socrate, dallo stesso Casorati. In esse si ravvisa anche il gusto solido e severo dell'epoca, preconizzato dalla cultura fascista e dalla ninfa Egeria del Duce, Margherita Sarfatti. Non poteva essere altrimenti, visto che Ruggeri si trovava ad operare negli anni più fervidi e ruggenti del Ventennio.

Nell'attenzione con la quale l'artista definisce i dettagli e le ricercatezze dei costumi sfoggiati dai suoi personaggi, in specie femminili, affiora il ricordo smagante dei suoi trascorsi artigiani. L'agghindatezza, spesso ricercata, delle passamanerie, la grazia dei colletti e dei polsini, la preziosità di certe stoffe imbottite, talvolta rimarcata dall'uso del colore, inducono a delineare in Ruggeri una curiosa e rara figura di sarto scultore. Di lui la Fondazione Carifac propone un gruppo significativo di manufatti, tra i



In 1922 Ruggeri opened a studio in Via Alibert next to that of Giorgio De Chirico and Roberto Melli and started modelling in plaster still life with a neo-primitive flavour, figures and portraits. Regarding style and iconography, he concentrated on the forms popularized by the great Arturo Martini with whom he shared a hostility towards any academic cadence and a genuine interest in barbaric primitivism in its essential forms. He produced his best works, his elegant plaster models glazed as if they were bronze, between 1924 and 1930. Giuliano Briganti affectionately pointed out: "The truly sculptural quality of these plaster models is plain to see, the modelling of porous surfaces changing barely perceptibly from light to shade, as naturally alive in the elements as a well-weathered surface of travertine stone."

Quirino Ruggeri's best years reached a peak with the success of his works at the great Quadriennale in Rome in 1934. His works were met with great acclaim, and the "Passeggiata" won second prize for sculpture consisting of 25,000 lire. His work was reminiscent of the



quali spiccano esemplari di grande risalto plastico e di non comune squisitezza linguistica. Intendiamo riferirci ai gessi patinati a bronzo della “Filatrice” e della “Tessitrice”, del 1928. Inscritti in un'intelaiatura rigida, mutuata dai teatrini plastici di Arturo Martini, i due soggetti riscattano la propria originalità per una più commossa attenzione al dato quotidiano e sentimentale, con cui l'artista supera di getto ogni contaminazione accademica. Con l'addentrarsi negli anni Trenta, Ruggeri si avvia in un decorativismo di maniera, tipico del gusto celebrativo e un po' enfatico dell'epoca, perdendo buona parte della sua sorgiva ispirazione. Di questa sua parabola finale testimoniano la “Figura di donna”, del 1938, e il ritratto di Mimise Guttuso, eseguito nel 1947.

Diverso è il percorso di Edgardo Mannucci, avviatosi su pensieri del tutto opposti a quelli di Ruggeri, anche se frequenta agli inizi la sua bottega e da lui assorbe i primi rudimenti del mestiere. Nato nel 1904, si trasferisce nel 1927 a Roma ed entra nella temperie culturale diffusa nella capitale, tra polemiche e vibranti accensioni creative, da artisti come Balla, Cagli, Fazzini, Prampolini e i due Basaldella, Afro e Mirko. Dopo il decennio dell'ultimo conflitto mondiale, con un'operazione di spregiudicata modernità, Mannucci recupera scolature di bronzi, frammenti metallici di scarto, spirali d'acciaio e gli splendori dell'oro e degli smalti. Dalle drammatiche suggestioni seguite allo scoppio della bomba atomica nascono le prime “Idee”, segna-

quality that Antonio Donghi, Carlo Socrate, and Casorati himself reached in their painting. The solid, severe style of the time was evident, foretold by the fascist culture and in particular by Margherita Sarfatti, an art expert and Mussolini's lover. It could not have been otherwise, given that Ruggeri happened to be working in the roaring twenties. The artist's past experience as a tailor comes to light in the care he takes with the details and elegance of his characters,

especially the female ones. The often excessive decoration of the trimmings, the grace of the collars and cuffs, and the richness of certain padded fabrics, at times emphasized with colour, make Ruggeri a rare and interesting tailor-sculptor. The Carifac Foundation has collected a significant group of his works which include some excellent examples of modelling and exquisite styling. Amongst these are the plaster figures with bronze glaze, namely the “Spinner” [la “Filatrice”] and the “Weaver” [la “Tessitrice”] made in 1938. Set in a rigid frame borrowed from Arturo Martini's puppet theatres, the originality of the two subjects lies in the deep-felt attention to sentimental and everyday features which the artist uses, overcoming straight off any academic influence. In the thirties Ruggeri became absorbed in a mannered decorative art typical of the celebratory atmosphere of the times and he lost much of his spontaneous inspiration. The “Figure of a Woman” (1938) and his portrait of Mimise Guttuso (1947) are evidence of this, his last period.

Edgardo Mannucci followed a quite different path and held opposing views to those of Ruggeri, even though in the early days he frequented his workshop and learnt from him the basics of the trade. He was born in 1904 and moved to Rome in 1927 where he merged with the capital's cultural climate, among polemics and lively creative innovations, created by artists like Balla, Cagli, Fazzini, Prampolini and Afro and Mirko Basaldella. After the decade of

te dall'annullamento della forma intesa nell'accezione più tradizionale del termine, non più corrispondente, secondo il pensiero del maestro, alle esigenze estetiche dell'uomo contemporaneo.

“Dopo Hiroscima - affermava- ci siamo convinti che l'energia, compressa nella materia, può sortire nuovi risultati espressivi”. E Mannucci esprime l'energia dell'esistenza dell'uomo, misteriosa e oscura, in continuo divenire. Un linguaggio puramente informale, il suo, che avvicina per certi aspetti le istanze e il semblante della scultura cinetica, ma con effetti diversi, che rimandano al concetto di movimento proclamato a suo tempo da Boccioni e dagli altri futuristi.

Mannucci si serve dei metalli con prodigiosa abilità, fissandoli a grumi, lacerandoli spesso in aerei equilibri oppure fondendoli e bucadoli con la fiamma. E' l'homo faber che organizza e gestisce spazi e superfici, padrone assoluto di una tecnica che applica con modernità le regole di una manualità antica. La sua mano pesante e tozza, come quella dei fabbri e dei calderai, stupisce nel montare con levitezza e sensibilità aeree sequenze di fili, scrigni di capsule, emblemi di colori accesi, scomparti di luce e di bronzo. La politezza espressiva di Mannucci, la definizione calibrata delle sue opere rassomigliano spesso al prodotto di design avveniristico. Ma il colpo d'ala che egli imprime alla sua originale poetica è quando riesce ad affiancare alle accentuazioni energetiche e cosmiche la concentrazione di una materia sontuosa, ricca di mistero, in foggia di placche e lamine, saldate con minuzioso lavoro artigiano, al limite tra la scultura e l'oreficeria.

Nel 1966 Mannucci rientra nelle Marche, dove è chiamato ad insegnare all'Istituto d'Arte di Ancona. Si stabilisce ad Arcevia in un palazzo antico del centro e organizza il suo studio nella chiesa

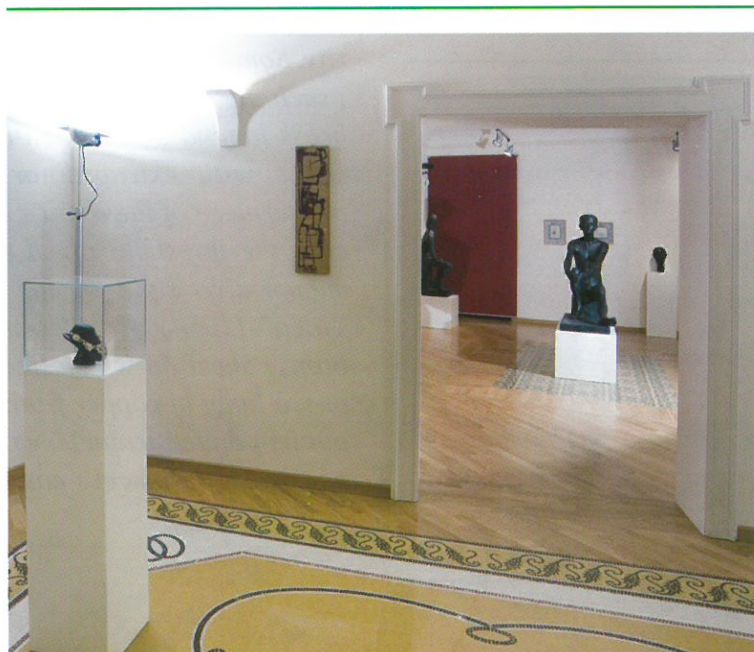
the Second World War, with

unscrupulous modernity, Mannucci recovered pieces of melted-down bronze, scrap metal fragments, steel coils and the splendours of gold and enamel. The dramatic influence of the explosion of the atomic bomb produced his first “Ideas”, characterised by the annulment of form in the traditional sense of the word which he considered no longer fitted the aesthetic demands of contemporary man.

“After Hiroshima”, he said, “we were convinced that the energy compressed in matter could be endowed with new expressive results.” And Mannucci expressed the energy of man's existence, mysterious and obscure, in perpetual flux. His was a purely informal language that in some respects reflected the insistencies and expression of kinetic sculpture, but with different effects, which refer back to the concept of movement previously proclaimed by Boccioni and the other futurists.

Mannucci used metals with prodigious skill, fixing them in lumps, often lacerating them delicately or melting and making holes in them with a flame. He was the homo faber, organizing spaces and surfaces, complete master of a technique that he applied with modernity to the rules of traditional manual skill. It never fails to amaze how his thickset hand, heavy and stumpy like a blacksmith's or a coppersmith's, could set up with such lightness and sensitivity overhead sequences of wires, caskets of capsules, emblems in bright colours, sections of light and of bronze.

Mannucci's expressive polish, the calibrated definition of his works, often resembled the product of futurist design. But the key touch that he impressed on his original poetics was when he succeeded in reconciling energetic and cosmic accentuations with the con-



sconsacrata di San Francesco. Ad Arcevia prendono vita opere tra le più mature che il pensiero e l'industria del maestro abbiano mai concepito e condotto a termine. In esse si avverte il dispiego di un ripensamento completo e complesso della sua posizione autonoma e singolare all'interno della corrente informale, una serena rivisitazione di quello spazio cosmico nel quale l'artista si era lanciato alla fine degli anni Cinquanta.

Le numerose opere esposte nella Collezione Carifac delineano il percorso dell'artista fabrianese nella sua interezza con una ben dosata campionatura: dal figurativismo arcaizzante memore dei verdi insegnamenti di Quirino Ruggeri ("Ragazzo seduto" del 1936 o il "Ritratto di Gentilini" del 1933) sino alle prime audaci sperimentazioni informali e alle combustioni incandescenti di materia e di vetro della piena maturità. Di particolare rilievo alcuni pezzi di grandi dimensioni, come "Idea n. 50", due metri e mezzo di lamina di ottone e di rame fuso che si avvita dinamicamente nello spazio con straordinaria tensione lirica, capolavoro della parabola finale dell'artista, che qui tocca le soglie di uno stile dichiaratamente auto celebrativo del proprio immaginario. Oppure "Idea" del 1984, o "Idea n. 6", grande lastra circolare di bronzo sulla quale si adagia, a mo' di polipo, un grumo di rame schiumoso come lava, che tende i suoi acuminati tentacoli e tocca uno degli apici del simbolismo cosmico mannucciano.

centration of a sumptuous material, deeply mysterious, in the form of metal plates and lamina, soldered with meticulous craftsmanship on the border between sculpture and goldsmithery.

In 1966 Mannucci returned to the Marche to teach at the Art Institute in Ancona. He settled in Ancona in an old palace in the historic centre and set up his studio in the deconsecrated church of St. Francesco. Some of his most challenging works were created and completed in Arcevia. These set out a complete and complex reflection on his unique and autonomous position within the informal current, a calm revisit to that cosmic space that he had embraced at the end of the 1950s.

The numerous works exhibited in the Carifac Collection outline the entire career of the artist from Fabriano with a good cross-section of samples: from the archaizing figuratism mindful of the early teachings of Quirino Ruggeri ("A Seated Boy" [1936] or the "Portrait of Gentilini" [1933]) to the first audacious informal experimentation and to the incandescent combustion of matter and of glass in his maturity. Some larger pieces are of particular interest, such as "Idea n°50", two and a half metres of brass lamina and molten copper that wind into space with extraordinary lyrical tension, a masterpiece of the artist's last period which touches the threshold of an outspokenly self-commemorative style of his own imaginary. Or "Idea" (1984) or "Idea n°6", a great circular bronze sheet on which lies, rather like an octopus, a lump of copper frothy like lava, stretching out its pointed tentacles and touching one of the apexes of Mannucci's cosmic symbolism.

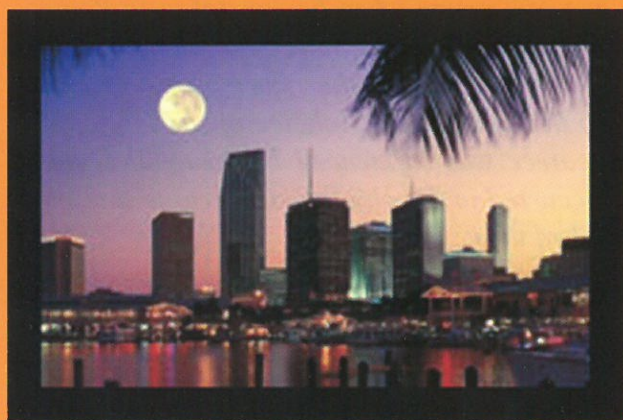
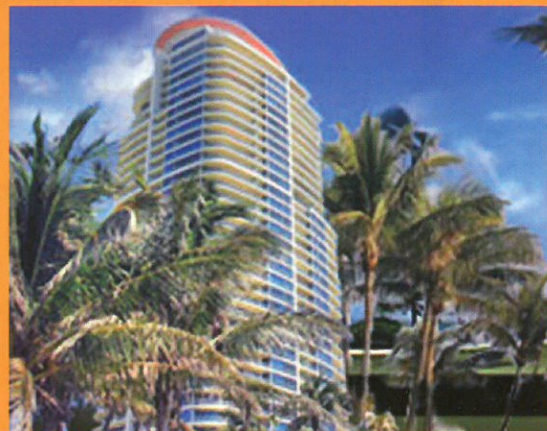


CASA A MIAMI

Per informazioni dall'Italia:

Casa in Italia Srl tel. +39-0522-601266 cell. +39-348-51.02.061

e-mail associato F.I.A.I.P.





UN CAMERINESE “BUFFONE”

di Corrado Zucconi

Tra i tanti camerinesi importanti del passato ce n'è uno che faceva un mestiere molto singolare, quello del “buffone”. Sì, proprio il “buffone”, “il buffone di corte”, quello che face-

va ridere principi e cortigiani al tempo in cui non esistevano i divertimenti e gli intrattenimenti di oggi. Ma come ha fatto un “buffone” a diventare importante? Lo è diventato perché faceva il suo lavoro talmente bene e con una tale “serietà” che era richiesto dai più importanti principi del suo tempo e poi, acquistata una sufficiente esperienza, ad un certo punto della sua vita ha scritto e pubblicato un libro molto “serio” sia per difendere la nobiltà del suo mestiere sia per fissarne le regole per chi lo volesse intraprendere. La sua fama divenne tale che gli fu dedicata anche una commedia e precisamente “Li Buffoni”, scritta dalla cantante Margherita Costa e edita a Firenze nel 1641. Il suo nome d'arte era “il Tedeschino”. Si chiamava Bernardino Ricci ed era nato a Camerino il 16 gennaio 1588. Ancora giovinetto fu portato a Roma dove lavorò a lungo alla corte dei Papi, per poi passare a Firenze alla corte dei Medici. La scelta di quel singolare mestiere derivò da un episodio della sua infanzia. Così lui stesso lo descrive: “Io non aveva quattro anni, quando guadagnai il sopra nome di Tedeschino. E fu con occasione che alcuni signori e principi passarono per Camerino, mia patria, e nel ricevimento che v'ebbero, io in abito di tedesco fui loro presentato in tavola rinchiuso dentro un pasticcio, donde uscii improvviso a rallegrarli con quella novità e con qualche piacevolezza che seppi bamboleggiare”

The “jester” from Camerino

Off all the important people in history who came from Camerino, there is one who had a very particular kind of work - that of court jester, his whose job it was to make princes and courtiers laugh at time when the diversions and entertainment available today were non-existent. But how did a “jester” become important? He did so because he performed his job so well and with such expertise that he was sought after by the most important princes of the age and, once he had acquired sufficient experience, he wrote and published a very “serious” book both to defend the nobility of his trade and to set out some guidelines for those wishing to follow in his steps. He became so famous that a play was dedicated to him, aptly called “The Jester”, written by the singer Margherita Costa and edited in Florence in 1641. He was known as “the little German” (il Tedeschino).

His name was Bernardo Ricci and he was born in Camerino on 16th January 1588.

He was still young when he was taken to Rome where he worked for a long time at the papal court before going to the court of the Medici family in Florence. His choice of such an unusual career was influenced by something that had occurred in his childhood which he himself described thus:

“I was not yet old when I earned the nickname “The little German”. I was when certain lords

A quell'epoca Governatore apostolico di Camerino era Cosimo Camajani, aretino, ed è possibile immaginare che un così importante banchetto, con "signori e principi", si sia svolto presso la sua residenza nel palazzo apostolico, e cioè nell'ex palazzo ducale. Dovette essere una festa strepitosa, sol se si pensa alla grandezza della torta, che conteneva addirittura un bambino!

Il titolo del libro scritto dal nostro autore è "Il Tedeschino overo Difesa dell'Arte del Cavalier del Piacere". Sottotitolo: "dialogo dal medesimo dedicato a tutti quelli Principi che si diletano tenere Buffoni appresso di Loro". Fu pubblicato

and princes were passing through my home town Camerino, end at the reception given to them I was presented at table in a German costume inside a pie, out of which I suddenly appeared ,mincing childishly to their great delight..."

At that time the papal Governor of Camerino was Cosimo Camajani from Arezzo , and it is quite

possible to imagine that such an important banquet ,whit "lords of princes" , was held at his residence in the papal palace, that is in the former ducal palace . It must have been sumptuous feast , if only for the fact that the pie was large enough to conceal a child.

The title of the book he wrote was " The little German or the Defence of the Art of the Cavalier of Pleasure". The subheading was ."A speech by the above dedicated to all those Princes who entertain themselves by keeping jester at court" . It was published in Venice but the frontispiece gives neither the editor nor the date of printing. However, the date was presumably between 1637 and 1638 if we consider that, in his dedication to the reader, the author commented " It is more than forty-five years since I jumped out a pre in this world as a jester." The expositive form is a dialogue, often used at the time because it was considered less tedious for the reader and more effective, with an interlocutor called Pompeo.

With his book Ricci also ante to defend hid profession from the competition represented



Ma Ser^{ma} PRINCIP^{ma} VETTORIA^{ma} Vrbino GRAN DVC. DI TOSC^{ma}
 Vidono o Gran Duchessa il suo Ritratto
 Bernardin Ricci il Tedeschin chiamato
 Politico al suo tempo il piu stimato
 Qui dalla fama d'riverirui tratto

Stefano Della Bella, calcografia, in *Il Tedeschino overo Difesa dell'Arte del Cavalier del Piacere. Dialogo dal medesimo dedicato a tutti quelli Principi che si diletano tenere Buffoni appresso di Loro*, Venezia s. d.

a Venezia, ma il frontespizio non indica né l'editore né l'anno di stampa. Tuttavia la data può collocarsi tra il 1637 e 1638 se si considera che nella dedica al lettore l'autore precisa: "Sono più di quarantacinque anni che io saltai fuor d'un pasticcio nella scena di questo mondo a far da buffone". La forma espositiva è quella del dialogo, spesso usata a quell'epoca perché ritenuta meno noiosa per il lettore e più efficace, con un interlocutore di nome Pompeo.

Con il suo libro il Ricci voleva difendere la sua professione anche dalla concorrenza dei Comici dell'Arte che cominciavano in quel tempo a girare per le Corti d'Europa. Il suo mestiere, secondo l'autore, è sicuramente un'arte e richiede non pochi requisiti ed abilità: "... Ma chi non ha un buono aiuto dalla natura ed un ingegno svegliato e pronto, si applichi pure ad altro, che in questo non farà mai riuscita" ... "I motti perdono tutto lo spirito e sapor loro, quando si può sospettare che siano premeditati. Ma non basta al buffone d'aver l'arte delle parole, perché deve averla de' fatti ancora. E questo non intendo io solamente dei gesti, con i quali graziosamente accompagni le narrazioni e i motti, ma dei contraffacimenti, degli atti nuovi, dei scherzi e delle beffe, che bene spesso possono essere senza accompagnamento di parole. Tutto però al fine di muover il riso, perché questa è la propria differenza che la buffoneria ha con ogni altr'arte."

Subito dopo il frontespizio del libro è riprodotta una bellissima incisione dell'artista fiorentino Stefano della Bella, che raffigura Bernardino Ricci a cavallo, sullo sfondo della città di Firenze. L'incisione reca una dedica alla principessa Vittoria D'Urbino, Gran Duchessa di Toscana, con i seguenti versi: "Vi dona o Gran Duchessa il suo Ritratto / Bernardin Ricci il Tedeschin chiamato / Politico al suo tempo il più stimato / Qui dalla Fama a riverirvi tratto". Bernardino Ricci morì a Firenze il 6 marzo 1653 e fu sepolto nella chiesa di santa Felicita. Corrado Zucconi

by the Comedians of Art who in that period were starting to tour the Court of Europe. According to the author, his profession was unquestionably an art and required considerable talent and skills:"...But those who do not posses the gift of nature, and quickness of wit should do something else, for they will never be successful in this..." . " Words lose all their meaning when they appear rehearsed.

But it is not enough for the jester to have the gift of words, for he must needs have for more. And by this I do not mean simply gestures with which he accompanies his words and stories, but imitations, new acts, jokes an tricks which can often be employed without words. All these aim to produce laughter , because this is the real difference between jesting and every other art."

Straight after the frontispiece of the book there is a beautiful engraving by the Florence artist Stefano della Bella showing Bernardo Ricci on horseback with the city of Florence in the background. The engraving bears a dedication to the princes Vittoria D'Urbino, Gran Duchess of Tuscany, with the following verses : " O Grand Duchess, here as a gift for you his portrait/ Bernardo Ricci known as the little German / the most admired polyptych of his time / Here trough celebrity to pay you respects".

Bernardo Ricci died in Florence on 6th March 1653 and was buried in the church of Santa Felicita.



SIBILLINA DIMORA srl
società edile immobiliare

via Capocastello, 40 - San Ginesio (MC) - tel. 0733 65 67 37 fax 0733 65 21 12
info@sibillinadimora.it - www.sibillinadimora.it



*L'opera
dell'architetto*
Giovanni Antinori
di Camerino di Valeria Giontella

Pochi sanno che la scenografia delle piazze più belle e più famose di Roma, quali piazza del Quirinale, di Montecitorio e di Trinità de'Monti, è opera settecentesca dell'architetto Giovanni Antinori. E ancor meno sono quelli a conoscenza della sua attività in terra lusitana per la ricostruzione della Baixa di Lisbona, dopo il terribile terremoto del 1755.

Nonostante il suo pregevole operato, attualmente non esistono studi organici su Giovanni Antinori. Anzi, molte delle notizie rinvenute nei brevi saggi, risultano vaghe e frammentarie, testimoniando quanto lacunosa ne sia ancora la memoria.

Giovanni Antinori nasce a Camerino nel 1734, da una numerosa famiglia di geometri e architetti. Suo padre è geometra operante nel territorio camerte e anche i suoi fratelli Tommaso, Vincenzo e Luigi, sono dediti all'arte del costruire. Si forma a Roma, dove si reca giovanissimo a compiere studi in meccanica all'Università "La Sapienza" e poi in architettura, con il marchese Gerolamo Theodoli, disegnatore del Teatro Argentina.

Ancora studente, vince il secondo premio alla II classe del Concorso Clementino del 1754, con il progetto di una "villa di due piani per un perso-

*The Works of the
Architect*
Giovanni Antinori
from Camerino

Few people know that some of the most beautiful and most famous squares in Rome, such as the Piazza del Quirinale, the Piazza di Montecitorio and the Piazza of Trinità de'Monti, were designed by the eighteenth-century architect Giovanni Antinori. Fewer still know about his work in Lusitania on the reconstruction of the Baixa of Lisbon after the terrible earthquake in 1755.

Despite his considerable work, no organic study on Giovanni Antinori currently exists. On the contrary, much of the information found in brief essays is vague and fragmentary, proving just how much any history of him is lacking.

Giovanni Antinori was born in Camerino in 1734 into a numerous family of land surveyors and architects. His father was a surveyor working in

naggio illustre”, primo progetto a firma di “Giovanni Antinori di Camerino”. Il progetto, composto di piante, prospetto e sezioni, è conservato all'Accademia di San Luca in Roma. Sempre in questi anni stringe una forte amicizia con l'abate Braschi, futuro papa Pio VI, sotto il cui pontificato realizzerà le sue opere più famose.

Risale agli anni 1754-1755 circa, un altro progetto giovanile per una villa con giardini, offerto da Antinori al cardinale Neri Corsini. Con questo, che non è da mettere in relazione ad vero e proprio incarico, è da ritenersi che l'architetto volesse proporsi al Cardinale, conosciuto in occasione del Concorso Clementino, per la sistemazione del giardino della sua villa, i cui lavori erano in corso in quegli anni. Il progetto è presentato in tre disegni: pianta, prospetto e sezione della villa.

Nel 1755, alla notizia del terribile terremoto di Lisbona che aveva devastato e sconvolto gran parte della città, il giovane Antinori si recò in Portogallo con l'intento di partecipare alla ricostruzione.

Il nuovo piano urbanistico di Lisbona, frutto della visione politica del primo ministro, il Marchese di Pombal, e dell'ingegnere reale Manuel da Maia, non mirò esclusivamente a ricostruire la città, ma ne ridisegnò completamente il suo aspetto e la sua conformazione urbana.

La Baixa (il quartiere maggiormente colpito dal terremoto), un antico quartiere di vicoli, stradine e case in legno, situato nella parte bassa della città verso il fiume Tago, fu ripensata in modi analoghi alle capitali europee, come Londra e Torino, con un impianto viario fatto di grandi

Camerino and his brothers Tommaso, Vincenzo and Luigi were also involved in the art of construction. He trained in Rome where he completed studies in mechanics at “La Sapienza” University while still very young, and then in architecture with the Marquis Gerolamo Theodoli who designed the Argentina Theatre. While he was still a student he won second prize in the second class of the Clementino Competition in 1754 with his project for a “villa on two floors for an illustrious personage”, the first project to be signed “Giovanni Antinori from Camerino”. The project, consisting of plans, elevations and sections, is kept at the Academy of San Luca in Rome. During these years he developed a close friendship with the abbot Braschi, the future Pope Pius VI, under whose papacy he was to realize his most famous works.

Another of his early projects for a villa with gardens which he offered to the cardinal Neri Corsini dates back to about 1754-55. Though not an actual assignment, it appears that the architect wanted to offer his services to the Cardinal, whom he had met through the Clementino Competition, for work on the gardens of his villa which was currently being carried out. The project was presented in three drawings: a plan, elevation and section of the villa. In 1755, on hearing of the terrible earthquake in Lisbon that had devastated most of the city, the young Antinori left for Portugal planning to take part in the reconstruction (1).

The new town-planning scheme in Lisbon, devised by the Prime Minister the Marquis de Pombal and the royal engineer Manuel da Maia, was not aimed solely at rebuilding the city, but rather it completely redesigned its look and the urban conformation.

The Baixa (the area worst hit by the earthquake), an old quarter full of narrow alleys, lanes and buildings in wood, situated in the lower part of the city near the River Tagus, was to be rebuilt along the lines of the European capitals like London or Turin, with a rectilinear road system and arcaded buildings with four or five floors, designed with evident rigour regarding the alignment of the roof ridges, windows, and floors, so as to create large-scale uniformity in

¹ La presenza di Antinori a Lisbona non deve essere vista solo in relazione alla ricostruzione della città, ma deve inquadrarsi all'interno di una più ampia presenza di artisti e architetti italiani operanti in Portogallo già a partire dal sec. XVII. Solo tra gli architetti possiamo ricordare Guarini (autore del Convento dell'ospedale di S. Caetano, 1653), Sansovino (architetto del Monastero di Nostra Senhora da Penha a Cintra), Canevari (autore di molte chiese e primo architetto dell'acquedotto dell'Aguas Livres), Bibiena (architetto della chiesa di Nostra Senhora da Livramento e S. José em Belem), e moltissimi sono gli artigiani, gli intagliatori, gli scultori...

assi rettilinei ed edifici porticati di quattro o cinque piani, disegnati con un riconoscibile rigore nell'allineamento delle altezze dei colmi, delle finestre, dei piani, sì da creare una grande uniformità nel disegno della città.

Non sappiamo molto dell'operato di Antinori a Lisbona, se non che dal 1755 al 1757 lavorò come aiutante di Eugenio do Santos, ingegnere capo della Casa do Riscos (una sorta di 'ufficio tecnico della ricostruzione') e redattore finale del piano urbanistico della Baixa pombalina. Le fonti, pur concordi nell'affermare che il giovane architetto Antinori riscosse molto successo a corte, sono poco dettagliate nel descrivere le sue architetture e i suoi lavori. Dopo pochi anni dal suo arrivo in Portogallo, intorno al 1757, Antinori fu imprigionato per ordine del Marchese di Pombal. Per tale motivo, oltre che per la giovane età, i più recenti studi sono concordi nell'affermare che Antinori abbia potuto svolgere un ruolo più attivo in occasione di un secondo viaggio a Lisbona, inquadrando il suo soggiorno tra il 1755 e il 1759 solo come un periodo di studi.

Non si sa quale sia il reale motivo della disgrazia dell'architetto camerte; è piuttosto probabile che il favore della Chiesa di Roma, di cui godeva Antinori, fosse d'ostacolo ai suoi rapporti col Marchese di Pombal, il quale - come riporta il Mariani - per saggiare la sua fedeltà gli commissionò di progettare una macchina con la quale poter decapitare più gesuiti contemporaneamente, senza che l'uno si accorgesse di quanto accadeva all'altro. Al rifiuto di tale proposta,



G. B. Piranesi, *La piazza di Montecavallo*, (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica)

the plan of the city.

We know little of Antinori's work in Lisbon, except that from 1755 to 1757 he worked as assistant to Eugenio do Santos, chief engineer on the Casa do Riscos (a sort of 'technical office for the reconstruction'), and as editor of Pombal's town- planning scheme for the Baixa. Although they agree that the young architect Antinori enjoyed huge success at court, sources available provide few details of his architecture and his works (2).

A few years after arriving in Portugal, around 1757, Antinori was imprisoned by order of the Marquis of Pombal. For this reason, as well as for his being so young, it seems that Antinori may have carried out a more active role on his second journey to Lisbon, and that his stay there between 1755 and 1759 was purely a period of study.

The real reason for the fall from grace of the architect from Camerino is unclear; it is likely that the support from the Church of Rome that Antinori enjoyed hindered his relations with the Marquis of Pombal who - as Mariani comments (3) - tested his loyalty by commissioning him to design a machine which could decapitate several Jesuits at a time without their realizing what was happening. When he refused such a commission he was imprisoned for treason. Antinori managed to escape from prison in 1759 with the help of his gaoler's daughter Giuseffa Maria Luisa da Cugna, whom he fled with and married as soon

² Il Ricci afferma che è suo il progetto del nuovo Palazzo Reale e la disposizione dei corpi di fabbrica che disegnano la Piazza del Commercio (cfr.: *Memorie storiche delle Arti e degli Artisti della Marca di Ancona*, II, Macerata 1834, pp. 386 sgg). Aleandri afferma che sono di Antinori il Castello Reale, gli edifici sulla piazza del Commercio e il progetto del Palazzo Reale in Campolide, realizzato da altri a seguito della sua caduta in disgrazia (cfr.: *L'Enciclopedia Universale dell'Arte*, ad vocem)

³ MARIANI L., Joannes Antinori, Camers, in <<L'appennino>> XVIII, 24, 20 giugno 1893.

seguì l'incarcerazione per tradimento. Antinori riuscì però ad evadere di prigione nel 1759, con la complicità della figlia del suo carceriere, Giuseffa Maria Luisa da Cugna, con cui fuggì e che sposò non appena giunto in patria.

E' probabile che Antinori tornò in seguito in Portogallo, realizzando nel secondo viaggio le pregevoli architetture che gli vengono attribuite.

Sappiamo che lavorò al disegno della Praça do Commercio e agli edifici sulla piazza, ma non abbiamo al momento testimonianze più particolareggiate. Più certo, invece, è il suo progetto per il Palazzo Reale di Campo de Ourique, opera che Ratton nelle sue Recordação afferma che fu iniziata, ma non portata a compimento, per impedimenti intervenuti in corso d'opera; dopo l'incendio del Palazzo d'Ajuda, vi fu edificato sopra il nuovo palazzo. Anche di questa opera non è rimasta ad oggi traccia o documentazione, sebbene Cirillo Volkmar Machado racconti di aver visto il progetto, fatto di prospetti e superbi spaccati assonometrici, nella casa romana di Antinori.

Di nuovo in Italia, questi riprese ad operare a Roma e nelle Marche, con alcuni interventi in palazzi e ville dell'entroterra, quali la Galleria degli specchi nel Castello del Marchese Bandini a Lanciano (1769), le opere per S. Filippo a Treia (1776-1777), comprendenti la realizzazione delle nuove facciate della chiesa (non completata) e degli edifici adiacenti, i lavori di restauro e consolidamento della cattedrale di Cagli, distrutta in seguito a un terremoto e per la quale Antinori elaborò un catino in sostituzione della cupola dell'abside, i lavori di completamento di Palazzo Lazzarini a Pesaro, relativi alla facciata e al cortile interno.

Altri interventi di Giovanni e dei fratelli sono stati rinvenuti -sebbene siano ancora da attribuire e definire con esattezza- in altre località marchigiane.

Dal 1772 al 1778 Antinori lavorò al rifacimento dell'interno della Chiesa abbaziale di

as he had reached Italy.

It is likely that Antinori later returned to Portugal and realized the architectural feats that are attributed to him during this second visit.

We know that he worked on the project for the Praça do Commercio and the buildings in the square, but there are no more details. On the other hand, there is more certainty regarding his project for the Royal Palace di Campo de Ourique, a work which Ratton in his "Recordacao" (4) claims was started but not completed due to setbacks during building; after the fire at the Palazzo d'Ajuda the new building was built on top. There is no trace or documentation of this work today, although Cirillo Volkmar Machado claims to have seen the project, complete with elevations and superb axonometrical vertical sections, at Antinori's house in Rome (5).

Back in Italy, he started working again in Rome and in the Marches region on palaces and villas inland, including the Galleria degli specchi [the Hall of Mirrors] in the Castle of Marquis Bandini at Lanciano (1769), work on S. Filippo of Treia (1776 – 1777) including the creation of the new facade of the church (not completed) and of the adjacent buildings, restoration work and consolidation of Cagli cathedral, destroyed by an earthquake and for which Antinori devised a bowl-shaped vault to replace the dome of the apse, and work on the inner courtyard and facade to complete Palazzo Lazzarini in Pesaro.

Other works in various localities in the Marches region have been attributed, though not as yet with precision, to Giovanni and his brothers.

Between 1772 and 1778 Antinori worked on the reconstruction of the interior of the abbey Church of Monte Oliveto Maggiore near Siena. This work was severely criticized by his contemporaries for its magnificent decoration that clashed with the simplicity of its Gothic surroundings.

Another of his projects dates back to this period, that for a villa – unrealized- for the Grand Duke Leopold of Tuscany, which Antinori offered him while travelling in Tuscany and of which no traces remain.

Antinori's most significant work was undoubtedly that in Rome, as palace architect for the

⁴ J.RATTON, Recordações de Jacome Ratton sobre ocorrências de seu tempo em Portugal de Maio de 1747 a Setembro de 1810, p.237

⁵ C. VOLKMARR MACHADO, Memórias, pag. 191.

Monte Oliveto Maggiore, vicino Siena. L'intervento fu severamente criticato dai contemporanei per i decori sfarzosi e poco intonati alla semplicità del luogo ospitante, in gotico povero.

Sempre a questi anni si può far risalire il progetto di una villa per il Granduca Leopoldo di Toscana, non realizzato, offerto da Antinori al nobile in occasione di un viaggio in Toscana e del quale si sono perse le tracce.

Le esperienze più significative di Antinori sono certamente quelle romane, come architetto di palazzo della famiglia Doria Pamphilj e poi di papa Pio VI.

Dalla metà degli anni '60 Antinori divenne architetto di corte della famiglia Doria, per la quale lavorarono anche i suoi fratelli Tommaso e Luigi, in qualità di geometra e agrimensore, svolgendo ruoli di amministratori delle proprietà della famiglia in città e nel territorio dei castelli romani.

Antinori operò come architetto e ingegnere a fianco di Francesco Bettini, altro architetto alla corte dei Doria. Si occuparono insieme della trasformazione del cortile del Palazzo Doria al Corso in un meraviglioso salone da ballo effimero, allestito in occasione del ricevimento per l'arrivo a Roma dell'imperatore Giuseppe II, nel 1769. Per le sue competenze meccaniche, è da ritenere che il contributo dell'Antinori abbia riguardato principalmente gli aspetti ingegneristici dell'allestimento, piuttosto che quelli estetici.

Per la famiglia Doria lavorò anche nei giardini della villa Doria-Pamphilj, realizzando le cascate e il laghetto, sebbene questi interventi siano stati sostituiti pochi anni dopo con il progetto del Bettini, che propose al principe dei giardini 'più alla moda'.

Realizzò i lavori di restauro e riammodernamento per l'appartamento del cardinale Giuseppe Doria Pamphilj per il Palazzo Doria al Corso, non terminati.

* Antinori si occupò più volte di allestire apparati effimeri, in voga nella Roma del '700 in occasioni di parate, scene religiose, feste. Si trattava di solito di scenografie molto sfarzose, che richiedevano la costruzione di macchine e apparati su misura.

Doria Pamphilj family and later for Pope Pius VI.

From the middle of the 1760s Antinori became court architect for the Doria family, for whom his brothers Tommaso and Luigi also worked as surveyor and land-surveyor, carrying out the roles of administrators of the family property both in the city and in their country residences in the hills around Rome.

Antinori worked as architect and engineer alongside Francesco Bettini, another architect at the court of the Doria family. Together they worked on the transformation of the courtyard at the Palazzo Doria al Corso into a marvellous, though short-term, ballroom fitted out for the reception of the arrival in Rome of the emperor Joseph II in 1769. Due to his mechanical skills, Antinori's role mainly concerned the engineering, rather than the artistic aspects of the preparations.

He also worked for the Doria family on their gardens at the villa Doria- Pamphilj, creating the waterfalls and the lake, although these were substituted a few years later by Bettini's project which proposed 'more fashionable' gardens.

He carried out restoration and renovation work that remained unfinished on the apartment of Cardinal Giuseppe Doria Pamphilj at the Palazzo Doria al Corso.

Further work commissioned by the Doria Pamphilj included preparations for the Festa delle Quarant'ore in S. Agnese in Agone, a short-term work carried out for the religious scenes. (6). Similar work was done in the church of S. Antonio dei Portoghesi to mark the funeral of Peter III in 1787.

In 1781, in the foundations of the church of S. Rocco, an obelisk was found which had in ancient times been placed in the Mausoleum of Augustus. Due to the complicated procedure necessary to extract it, a competition was set up among the engineers and architects of Rome. Antinori won, presenting the most cost-effective project, and was awarded the removal contract and engaged by Pius VI to see to setting it up in the Piazza del Quirinale.

In 1782 work began to raise the obelisk which was about 30 metres tall and was to be placed in the centre of the Piazza, between the two statues

Sempre alla committenza dei Doria Pamphili possiamo far risalire l'intervento per l'allestimento della Festa delle Quarant'ore in S. Agnese in Agone, opera effimera realizzata per le scene religiose. Un altro intervento simile è attestato per la chiesa di S. Antonio dei Portoghesi, in occasione dei funerali di Pietro III nel 1787.

Nel 1781, nelle fondazioni della chiesa di S. Rocco, fu ritrovato un obelisco anticamente inserito nel mausoleo di Augusto. Per la complicata estrazione richiesta, fu indetto un concorso tra gli ingegneri e gli architetti di Roma, vinto da Antinori, che presentò il progetto di minore spesa. Aggiudicatosi l'impresa di estrazione, fu incaricato da Pio VI di curarne la sistemazione nella piazza del Quirinale.

Nel 1782 furono avviati i lavori per l'innalzamento dell'obelisco (alto circa 30 metri), che doveva essere collocato al centro della piazza, tra le due statue dei Dioscuri. Queste, preesistenti nella piazza fin dal Medioevo, erano già state oggetto di interventi da parte di Sisto V, che le aveva fatte restaurare e posizionare dall'arch. Fontana, parallele tra loro e orientate in direzione di Porta Pia.

Fin dalla seconda metà del XVII sec, papa Alessandro VII desiderava inserire un obelisco tra i due colossi. Inizialmente, si pensò di collocare l'obelisco solare ritrovato anni prima nel Campo Marzio (e in seguito eretto da Antinori a Montecitorio).

Il progetto di Antinori prevedeva che i colossi fossero ruotati di 45° per far posto all'obelisco, posizionato nel fulcro della loro rotazione. Impresa non facile: il primo spostamento delle statue avvenne il 19 agosto 1783, ma il tentativo fallì. Ne seguirono molti altri prima che si riuscisse ad effettuare la rotazione dei due cavalli. Poi, a più riprese, fu montato l'obelisco scisso in cinque pezzi. Queste operazioni, riportate con dovizia di particolari nelle cronache del tempo, attiravano una nutrita folla di spettatori, che si



G. Antinori, L'obelisco del Quirinale

of the Dioscuri (7). These statues, which had stood in the Piazza since the Middle Ages, had already been restored by the architect Fontana under Sisto V and placed parallel to each other facing towards Porta Pia.

Ever since the second half of the 17th century, Pope Alessandro VII had wanted to put an obelisk between the two huge statues. At first, it was considered putting there the solar obelisk that had been found years before in Campo Marzio (and subsequently erected by Antinori at Montecitorio).

Antinori's project foresaw rotating the two huge statues at 45° to make room for the obelisk, positioned in the fulcrum of their rotation. This was no easy undertaking: the first step was taken on the 19th August 1783, but the attempt failed. Many further attempts were made before successfully rotating the two horses. Then the obelisk, divided into five sections, was erected a piece at a time.

⁷ Le statue dei Dioscuri Castore e Polluce sono copie romane, di età imperiale, di due modelli equestri di scuola greca risalenti al V sec. a. C. Fin dal Medioevo appartenevano alla piazza del Quirinale (che non a caso è nota anche come piazza di Monte Cavallo), rivolte verso le Terme di Costantino, dalle quali erano state asportate.

recava sulla piazza per lo stupore suscitato dalla meccanica delle apparecchiature di cantiere e per il clamore dovuto alle operazioni non andate a buon fine. Lo stesso Pasquino apostrofò gli insuccessi con pesanti epigrammi, affermando che un'operazione del genere non poteva certo venire intrapresa da un architetto il cui anagramma era "non tirai". Ma l'impresa alla fine riuscì, concludendosi il 2 settembre 1786.

Quattro iscrizioni alla base dell'obelisco commemorano il fatto e sullo zoccolo in marmo, posto alla base del monumento, c'è una cassetta in marmo contenente dodici medaglie di bronzo col ritratto di Pio VI; sul rovescio un'epigrafe latina narra la storia del ritrovamento dell'obelisco e della sua nuova destinazione per volontà di Pio VI, sui lati la scritta *Non tenuis gloriam* e A.S. 1783, sotto Giovanni Antinori.

Il progetto prevedeva, inoltre, la sistemazione di un antico bacino abbandonato nel campo Vaccino, in luogo della fontana risalente anch'essa al tempo di Sisto V. Questo, seguendo il progetto dell'Antinori, fu realizzato nel 1818 dallo Stern, per volere di Pio VII.

Un secondo obelisco, alto 30,5 metri, fu eretto da Antinori a Trinità dei Monti. Questo, appartenente agli orti di Sallustio, fu estratto dai giardini della Villa Ludovisi per volere di Clemente XII con l'intenzione di erigerlo sulla piazza di San Giovanni in Laterano, dove rimase abbandonato per circa cinquant'anni.

L'obelisco fu restaurato e, riutilizzando le stesse leve e gli argani precedentemente adoperati per l'obelisco del Quirinale, fu posizionato in cima alla scalinata di Trinità di Monti. I lavori iniziarono il 3 febbraio 1787 con lo scavo della fondazione, com'è testimoniato anche da Goethe, nel suo Viaggio in Italia. In data 13 febbraio 1787, egli racconta dello scavo e del ritrovamento di un pezzo di terracotta dipinto da parte del suo barbiere, che gliene fece dono. L'obelisco, noto come "guglia della luna", fu trasportato attraverso il Tevere e su per un ponte fatto costruire dallo stesso Antinori a Villa Medici, ed eretto a più riprese nei primi sei mesi del 1789. Forse, proprio a questo fine, si devono i lavori di escavazione del fondale del Tevere eseguiti da Antinori, dei quali si riportano brevi cenni nelle fonti. L'obelisco era privo della sua base originaria,

These operations were reported in great detail in the contemporary press and drew large crowds of spectators who flocked to the piazza, attracted by both the mechanics of the equipment used on the building site and the uproar caused by the less than successful attempts. Pasquino himself heavily criticized the failure, declaring that an operation of that kind could certainly never be carried out by an architect, the anagram of whose name was (in Italian) "I did not pull". In the end, however, the task was a success and was completed on the 2nd September 1786.

*Four inscriptions at the base of the obelisk commemorate the fact and on the marble plinth at the foot of the monument there is a part containing twelve bronze medals with the portrait of Pius VI; on the back an epigraph in Latin tells the story of how the obelisk was found and of its new destination at the wishes of Pius VI, and on the sides are the words *Non tenuis gloriam* and A.S.1783 under Giovanni Antinori.*

The project also provided for the installation of an ancient basin left abandoned in Campo Vaccino in place of the fountain dating back to the times of Sisto V. Following Antinori's project, this was realized in 1818 by Stern under Pius VII.

A second obelisk, 30.5 metres tall, was erected by Antinori at Trinità dei Monti. This belonged to the gardens of Sallustio and was removed from the gardens of Villa Ludovisi at the wishes of Clemente XII with the intention of erecting it in the Piazza of San Giovanni in Laterano, where it was left abandoned for about fifty years. The obelisk was restored and, with the same levers and winches which had previously been used on the Quirinale obelisk, was placed at the top of the steps at Trinità dei Monti. Work started on the 3rd February 1787 excavating the foundations, as Goethe too testified in his "Journey to Italy". On the 13th February 1787 he wrote about the excavation and how his barber had found a piece of painted terracotta which he gave him as a gift. The obelisk, known as the "spire of the moon", was transported across the River Tiber and over a bridge specially constructed by Antinori at Villa Medici, and was erected in successive stages during the first six months of 1789. Perhaps it was to this

rimasta sepolta nella Villa Ludovisi. Per il piedistallo fu utilizzata una parte della colonna Antonina di Montecitorio.

Un terzo obelisco fu posizionato da Antinori nella piazza di Montecitorio. Questo, dissotterrato a Campo Marzio nel 1748, era il famoso obelisco del faraone Psammetico II (594-589 a.C.), eretto a Eliopoli per commemorare la vittoria sugli Etiopi, portato a Roma da Augusto nel 10 a.C. e utilizzato come gnomone della meridiana a Campo Marzio (per questo era detto 'Solare'). Dopo pochi decenni i continui allagamenti del Tevere resero la meridiana impraticabile e l'obelisco fu dismesso e abbandonato. Rotto in sei pezzi e in pessime condizioni, fu estratto dal sottosuolo, per volontà di Benedetto XIV, nel 1748 da Nicola Zagaglia, ingegnere della Reverenda fabbrica di San Pietro.

I resti estratti dell'obelisco giacquero ancora per circa quarant'anni nel cortile dell'Impresa, quando nel 1787 Antinori propose al papa di erigerlo in piazza di Spagna, sul finire di via Condotti. Su consiglio del cavaliere Nicola d'Azara, l'obelisco fu invece collocato in piazza di Montecitorio e la base istoriata della colonna antonina fu trasportata al Museo Vaticano.

L'obelisco in granito rosso fu restaurato da Antinori. In base al contratto stilato con la reverenda Camera, questo doveva essere riparato senza ricorrere all'“impostura”, ovvero, ripristinando le parti mancanti dei geroglifici con inserti privi di decori, in semplice granito rosso, con una sensibilità filologica davvero interessante.

I lavori si svolsero dal 1789 al 1792, con una folla di spettatori sempre più assidua e numerosa che assisteva alle spettacolari manovre per l'innalzamento dei pezzi dell'obelisco, perfino con un servizio d'ordine giocoforza allestito per la presenza di nobili e reali che facevano a gara

⁸ Per volere di Pio VI, in cima all'obelisco fu collocato un globo metallico, testimone della vittoria del Cristianesimo sul mondo pagano (pratica che Plinio riporta come diffusa nell'antichità e che a Roma fu reintrodotta da Sisto V).

⁹ Dopo pochi anni la meridiana smise di funzionare per avallamenti della piazza. Nel restauro recentemente occorso nel 1998, in occasione del Giubileo, l'obelisco è stato di nuovo restaurato e la funzione della meridiana solare di piazza Montecitorio ripristinata.

very end that Antinori carried out excavation work on the bed of the Tiber, work which is briefly mentioned in various sources. The original base of the obelisk was missing as it was buried at Villa Ludovisi. Part of the Antonine column at Montecitorio was used as the pedestal.

A third obelisk was positioned by Antinori in the Piazza at Montecitorio. Unearthed at Campo Marzio in 1748, it was the famous obelisk belonging to the Pharaoh Psammetico II (594 -589 B.C.) that had been erected at Heliopolis to commemorate the victory over Ethiopia and brought to Rome by Augustus in 10 BC. Here it was used as a meridian column in Campo Marzio (for this reason it was called “solar”).

After a few decades repeated flooding by the Tiber made the sundial impracticable and the obelisk fell into disuse and was neglected. Broken into six pieces and in dreadful condition it was extracted from the subsoil by Nicola Zagaglia, an engineer in the Reverend factory of St. Peter's, in 1748 at the wishes of Benedetto XIV.

The extracted pieces of the obelisk lay for a further forty years or so in the courtyard of the Enterprise when in 1787 Antinori suggested to the Pope that it be erected in Piazza di Spagna, at the end of Via Condotti.

However, on the advice of Nicola d'Azara the obelisk was placed in Piazza di Montecitorio and the historiated base of the Antonine column was taken to the Vatican Museum.

The red granite obelisk was restored by Antinori. According to the contract agreed with the reverend House, this was to be repaired without resorting to “imposture”, or rather, restoring the missing parts of the hieroglyphics using plain, undecorated inserts in simple red granite, with a remarkably interesting philological sensitivity. The work was carried out between 1789 and 1792, attended by an increasingly numerous and assiduous crowd of spectators who watched the spectacular manoeuvres to raise the pieces of the obelisk; there even had to be maintenance of law and order due to the presence of aristocrats and royalty who competed with each other to view what had become a sort of ‘show’ of mechanics.

per assistere a quelli che erano diventati una sorta di spettacoli di meccanica.

L'antica funzione di meridiana fu ripristinata: la punta del globo posto in cima all'obelisco Solare proiettava a terra un'ombra che segnava l'ora sulle pietre, disposte ad arte sul selciato della piazza. Sulla base un'iscrizione racconta la storia dell'obelisco e l'autore che lo riportò in vita: Joannes Antinori, Camers.

Sempre alla committenza di Pio VI si deve il progetto per la tribuna di S. Giovanni in Laterano, della quale parlano le cronache, realizzata in collaborazione con Luigi Valadier, nel 1786.

Giovanni Antinori muore il 24 giugno del 1792. Secondo le sue volontà testamentarie venne sepolto "nella venerabile chiesa di San Venanzio de' Camerinesi ed associato alla compagnia della medesima chiesa mia nazionale". Come ben noto ai camerti, la chiesa fu demolita nel 1929 per fare posto al Monumento al Milite Ignoto e con essa fu distrutta anche l'antistante piazza intitolata a S.

Venanzio.

Il titolo della chiesa fu accorpato a quella di S. Fabiano a Roma. E la tomba di Antinori, a lungo reclamata dalla città di Camerino insieme ad altre spoglie di camerti illustri, andò dispersa.

Bibliografia

BAROCCHI P., *Antinori G.* in: "Dizionario Biografico degli Italiani", UTET, 1961.

CARBONARA POMPEI S., *Antinori Giovanni* in : AA.VV., *Architetti e ingegneri a confronto. L'immagine di*

The ancient function as a sundial was restored: the part of the globe placed at the top of the Solar obelisk projected a shadow onto the ground that marked the time on stones deliberately positioned

on the paving in the square (9). At the base an inscription tells the story of the obelisk and the artist who restored it to life: Joannes Antinori, Camers.

Pius VI was also responsible for commissioning the project for the tribune in S. Giovanni in Laterano, discussed in reports at the time and realized in collaboration with Luigi Valadier in 1786.

Giovanni Antinori died on the 24th June 1792. He was buried according to his wishes "in the venerable church of San Venanzio of the people from Camerino and joined to the company of my same national church". As people from Camerino are well aware , the church was demolished in 1929 to make way for the

Monument to the Unknown Warrior, and the square in front of it named after S. Venanzio was destroyed with it.

The title of the church was consolidated into that of S.Fabiano in Rome. And the tomb of Antinori, long laid claim to by the town of Camerino together with the remains of its other illustrious citizens, was lost forever.

[Notes]

(1) The time Antinori spent in Lisbon should not be seen as simply regarding the cit-

Domenico Bruschi, *Illustri personaggi maceratesi: Giovanni Antinori* (fine sec. XIX); Sala Consiliare del Palazzo della Provincia di Macerata



Roma tra Clemente XII e Pio VII. BONSIGNORI, ROMA 2006; PP.106-111.

CARLI E., *L'abbazia di Monteoliveto*, Electa, Milano 1961.

COLETTA A.M., *Gli obelischi*, ed. Strini, Albano di Roma 1927.

CORBO A.M., *L'attività romana e il testamento di Giovanni Antinori architetto di Pio VI*, in "L'arte" 17, 1972.

D'ONOFRIO C., *Gli obelischi di Roma*, Roma 1965.

DE MATOS SEQUIERA G., *Depois do terramoto*. Vol. IV, Academia de Ciencias de Lisboa, 1967.

FORCELLA V., *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma*, Tipografia dei fratelli Bencini, ROMA 1876

FRANCA J.A., *Le six planes de la Lisbonne pombaline* in: "Coloquio -Artes" 8, julho de 1972, Fundação Calouste Gulbekian, Lisboa.

FRANCA J.A., *Una città dell'illuminismo*, Roma, Officina, 1972.

Giontella V., *L'opera di Giovanni Antinori Biografia di un architetto operante a Roma e a Lisbona nel sec. XVIII*, in: "Estudos italianos em Portugal", Nova série, n°1, Lisboa 2006. pp.203-212.

GIUNTELLA V.E., *Roma nel '700*, Roma 1972.

LAVAGNINO E., *L'opera del genio italiano all'estero* in: *Gli artisti in Portogallo*, Roma 1940.

MARIANI L., *Joannes Antinori Camers*, in "L'appennino" XVIII, 24, 20 giugno 1893.

PASTOR L. VON, *Storia dei Papi*. vol XVI. Desclé & C.i Editori Pontifici, ROMA 1933.

PEREGO L. M., *Guida illustrata di Monte oliveto Maggiore*, ed. S.Bernardino, Siena 1903.

RACZYNSKI A., *Dictionair historique-artistique du Portugal*, Paris 1847.

RATTON J., *Recordações de Jacome Ratton sobre occurências do seu tempo em Portugal de Maio de 1747 a setembro de 1810*, Fenda.

SOUSAVITERBO, *Diccionario dos architectos, engenheiros e constructores portuguezes*, Vol. I, Lisboa, Imprensa nacional 1899.

Una chiesa cara ai camerinesi che scompare, da: "In Cammino" 28 giugno 1928.

y's reconstruction but considered as part of a broader presence of Italian artists and architects who had been working in Portugal since the 17th century. Among the architects we may recall Guarini (designer of the Convent of the S.Caetano hospital ,1653; Sansovino (architect of the Monastery of Nossa Senhora da Penha a Cintra); Canevari (designer of many churches and the chief architect of the Aguas Livres aqueduct); Bibiena (architect of the church of Nostra Senhora da Livramento and S.José em Belem); as well as many craftsmen, engravers, masons and sculptors.

(2) Ricci claims that the project for the new Royal Palace was his and the lay-out of the buildings that make up the Piazza del Commercio (...). Aleandri affirms that the Royal Castle, the buildings in the Piazza del Commercio and the project for the Royal Palace in Campolide were Antinori's work, realized by others after his downfall.

(3) Maraiani L. Joannes Antinori, Camers in "The Appenine" XVIII, 24, 20th June 1893.

(6) Antinori worked on several occasions designing short-term sets, fashionable in Rome in the 1700s, for parades, religious scenes and festivals. They usually involved sumptuous scenery that required building specially- made machinery.

(7) The Dioscuri statues of Castor and Pollux are Roman copies from the Imperial era of two equestrian models from the Greek school dating back to the 5th century BC. Since the Middle Ages they had belonged to the Piazza del Quirinale (which is also known as Piazza di Monte Cavallo), facing the Baths of Constantine from where they were removed.

(8) By order of Pius VI, a metallic globe was placed at the top of the obelisk, symbol of the victory of Christianity over the pagan world (a practice which Pliny reported as widespread in the ancient world and which was re-introduced to Rome by Sisto V.)

(9) After only a few years the sundial ceased to function due to subsidence in the piazza. During recent restoration work in 1998 to mark the Jubilee, the obelisk was newly restored and its original function in Piazza Montecitorio as a sundial was revived.



Maria Remiddi

un impegno per la pace nell'Italia del secondo dopoguerra *di Anna Scarantino*

La guerra, lo sappiamo tutti, è sempre un tema di attualità. Fortunatamente dislocata su teatri lontani dai nostri immediati confini, i mass media ce la riportano dentro casa inondandoci quotidianamente di moderni bollettini di guerra, riguardanti soprattutto le diverse aree calde del pianeta in cui Usa, Europa, e in parte anche Italia, sono più coinvolte. Naturalmente si parla anche di pace, ma soprattutto in relazione alla guerra. A tener viva l'attenzione dei media in questo campo sono soprattutto i tentativi di composizione dei conflitti in corso portati avanti sul piano politico-diplomatico, o le iniziative di singole personalità di prestigio o quelle dei movimenti per la pace che da alcuni decenni hanno assunto connotati di massa e riescono in determinate occasioni a far sentire la loro voce in varie parti del pianeta. Eppure non si può dire che la pace, oggi come sempre, "faccia notizia", che sia in grado di tener viva l'attenzione dell'opinione pubblica, al di fuori di qualche evento eccezionale, con la stessa forza dirompente, con la stessa capacità di tenuta del fattore guerra.

È una vecchia storia, questa, nel senso che non solo i giornalisti ma anche gli storici di professione hanno la loro parte di responsabilità. Se ci volgiamo al passato e ci affidiamo alle ricostruzioni storiche, vediamo infatti che le cose non sono andate molto diversamente. Generazioni di studenti si sono formati su manuali dominati da vicende belliche, guerre di conquista, scorrerie, conflitti dinastici, lotte per il potere, quasi che la storia procedesse solo sotto la spinta di eventi dirompenti e drammatici. Histoire-bataille la

Maria Remiddi: a commitment to peace in post-war Italy

War, as we all know, is always a topic of current affairs. Luckily occurring far away from our immediate borders, it is brought into our homes by the mass media as they blast us with daily modern war bulletins from the 'hottest' parts of the world where the U.S.A., Europe and to some extent also Italy are most involved. Naturally, peace is discussed too, but mostly in relation to war. Media attention is maintained in this field above all by political-diplomatic attempts at resolving the current conflicts or by the initiatives of key individuals or of peace movements that for decades have gained popularity and manage to make themselves heard on certain occasions across the world. Yet it cannot be said that peace, now as ever, "makes news", that it can interest public opinion, with the exception of some special event, with the same ground-breaking force as war can.

This is an old story, in that not only journalists but also professional historians are partly responsible. If we look at the past and believe in the historical reconstructions we can actually see that things were not so different. Generations

chiamano i francesi. E sono stati soprattutto loro, a partire dagli anni trenta del Novecento, a rivoluzionare questa visione della storia, estendendo i loro campi di indagine a settori mai prima toccati, anche per colmare i grandi vuoti documentari con i quali si doveva misurare la storiografia tradizionale del Medioevo e degli inizi dell'età moderna. Il varco aperto da allora sulle molteplici manifestazioni dell'uomo si è andato sempre più allargando e oggi si può dire che non c'è settore, argomento, atteggiamento mentale, persino oggetto materiale, legato all'attività umana, che non ricada sotto la lente indagatrice di qualche storico. Ciò ha finito con l'investire, ma solo di recente in Italia, anche il tema della pace. Non più semplice fondale neutro di un teatro in cui altri eventi – politici, sociali, economici, culturali, religiosi – tengono il campo, la pace è diventata finalmente un autonomo oggetto di studio.

A far uscire la pace da questo prolungato stato di disinteresse, di visione al negativo – la pace concepita come semplice assenza di guerra – ha contribuito dapprima un ristretto nucleo di pensatori illuminati che ha rifiutato l'idea tradizionale e fatalistica della guerra come di un male inestirpabile dall'uomo e ha cominciato a vedere la pace come una realtà che l'uomo può costruire e rendere stabile. A loro, col graduale affermarsi di una società di massa, ha fatto seguito la nascita di associazioni e movimenti per la pace, sia di matrice religiosa che laica.

In questa lunga vicenda, che si è sviluppata in Europa e in America attraverso almeno due secoli – Ottocento e Novecento - le due guerre mondiali hanno rappresentato un enorme evento traumatico anche sul piano delle coscienze. La fiducia sette-ottocentesca nella forza costruttiva e pacifica della ragione è venuta meno. Si è compreso che la ragione stessa, anche se liberata dalla superstizione e dalla barbarie, può essere messa al servizio di un'ideologia e di un apparato tecnologico che, lungi dall'allontanare una prospettiva di guerra, ha reso quest'ultima ancora più micidiale ed efficiente, ponendo a rischio l'esistenza non solo di un popolo o di uno Stato ma dell'intera umanità.

La riflessione su questi temi e la tragica esperienza di una dittatura che portò il nostro paese a conoscere sulla propria pelle gli effetti di una

of students learnt from manuals that concentrated on incidents of aggression, wars for conquest, raids, dynastic conflicts, struggles for power, almost as if history only proceeded because it was pushed by such dramatic and destructive events. The French call it "histoire-bataille". It was they, the historians, who above all, since the 1930s, revolutionized this view of history, extending their research to hitherto untouched sectors, to help fill the documentary gaps which had been necessary to assess the traditional historiography of the Middle Ages and the beginnings of the modern age. Since then the way opened on to man's multiple manifestations has not ceased to widen, and today it can be said that there is no sector, topic, mental attitude, or even material object linked to human activity that does not fall under the lens of some historian. This has resulted in the theme of peace too coming under scrutiny, though only recently in Italy. No longer just neutral territory on a field where other events – political, social, economic, cultural and religious – hold their ground, peace has at last become a subject of study in its own right.

At first it was a limited group of enlightened thinkers, who refuted the traditional and fatalistic idea of war as an evil ineradicable by man, that brought peace out of this state of disinterest and negative view and started to see it as a reality that man can build and consolidate. They were gradually supported by the masses and were followed by the creation of peace movements and associations of both a lay and religious nature.

During the course of this lengthy event that developed over at least two centuries – the 1800s and the 1900s - in Europe and America, the two world wars were enormously traumatic as regards conscience as well. The trust in the constructive and pacific force of reason that had been prevalent in the 1700s and early 1800s was less apparent. It was understood that reason itself, even though freed from superstition and barbarity, could be exploited by an ideology and a technological apparatus that, far from allaying the prospects of war, actually made it even more deadly and efficient, risking the very existence not only of a people or a State but of the entire

guerra devastante e di una pesante sconfitta favorì nell'immediato secondo dopoguerra la nascita anche in Italia di numerose seppur piccole associazioni per la pace, di solito dalla vita effimera, anche se animate da grande attivismo. Alla soddisfazione per la ritrovata democrazia, esse univano il desiderio di chiudere rapidamente i conti col passato e intendevano dare un contributo concreto alla costruzione di una pace duratura, che non si limitasse a subire le condizioni imposte dai paesi vincitori, ma scaturisse da una ritrovata collaborazione internazionale.

Tra questi gruppi merita di essere ricordata, nonostante le sue ridotte dimensioni, l'AIMU, l'Associazione internazionale madri unite per la pace, creata nel 1946 da Maria Remiddi, un'insegnante romana di nascita, ma legata da profonde radici al mondo abruzzese e soprattutto marchigiano, della quale mi sono occupata in un recente lavoro (*Donne per la pace. Maria Bajocco Remiddi e l'Associazione internazionale madri unite per la pace nell'Italia della guerra fredda*, Franco Angeli, 2006). L'apertura al pubblico del suo archivio e la conoscenza della sua attività, in contatto con numerose altre associazioni per la pace in Italia e nel mondo, ha consentito di gettare una luce su una realtà ancora poco conosciuta anche a livello specialistico qual è quella del pacifismo italiano. A partire da un nuovo angolo visuale – un settore della società civile estraneo ai partiti, sebbene non apolitico, una forma di associazionismo femminile di impronta borghese e laica – la vicenda di questa associazione ha inoltre contribuito ad arricchire di conoscenze gli anni Quaranta e Cinquanta, che come

human race.

Reflection on these topics as well as the tragic experience of a dictator who forced our country to experience first-hand the effects of a devastating war and a crushing defeat encouraged the creation of numerous, though small, peace associations in the post-war period in Italy, too. Although short-lived, these were generally very active. They combined satisfaction at re-discovered democracy with a longing to come to terms with the past, and intended to make a practical contribution to constructing a lasting peace, which was not limited to enduring the conditions imposed upon them by the victorious countries but sprang from renewed international collaboration.

Among these groups, despite its limited size, A.I.M.U. deserves to be remembered: the International Association of United Mothers for peace, created in 1946 by Maria Remiddi, a teacher born in Rome but who had strong connections with the regions of Abruzzo and, above all, the Marches. She was the subject of a recent article of mine entitled "Women for Peace. Maria Bajocco Remiddi and the International Association of United Mothers for peace in cold-war Italy" (FrancoAngeli, 2006). Opening the archive to the public and making its activity public knowledge, in contact with numerous other peace associations in Italy and across the world has allowed light to be thrown on an as yet little-known reality, also on a specialist level like

Roma, fine anni '40. Fondazione Besso, Maria Remiddi siede alla destra della Presidente Lia Lumbroso Besso



si sa furono decisivi per la ricostruzione del paese sotto molteplici punti di vista: materiale, istituzionale, politico, economico, sociale, ma anche morale e ideale.

Maria Bajocco Remiddi fu l'ideatrice e la vera animatrice di questa associazione. Sua fu l'intuizione di creare un'associazione di donne sulla base di un denominatore comune che allora, all'indomani della guerra, aveva un potere evocativo di particolare presa: la maternità – materiale ma soprattutto ideale – intesa come simbolo di protezione della vita fin dalla nascita, un elemento universale, che avrebbe dovuto facilitare il riavvicinamento tra le donne di paesi ex nemici (tedesche, francesi, inglesi, americane...) e tra le stesse italiane divise dalle rispettive appartenenze politiche. Soprattutto di Maria Remiddi fu la perseveranza nell'azione, che consentì al suo gruppo di durare oltre dieci anni, avviando un gran numero di iniziative e sfruttando ogni possibile canale, in particolare quello scolastico, per propagandare le sue idee. Sua del resto era stata la molla iniziale che fece maturare in lei l'impegno per la pace sotto la spinta dell'esperienza bellica, vissuta in gran parte a Muccia, il paese marchigiano di origine della madre, e delle spontanee manifestazioni di solidarietà che si stabilirono allora tra civili e soldati d'occupazione, di cui fu insieme testimone e protagonista. Sua fu la capacità dimostrata di coniugare lo slancio ideale che l'aveva animata fin dall'inizio, con la comprensione degli spazi effettivi d'azione e degli obiettivi oggettivamente raggiungibili; sua fu l'umiltà di voler innanzi tutto capire il senso delle vicende politiche e delle forze in gioco, cercando di tener conto anche delle ragioni degli "altri" e rinunciando alla pretesa di proporre soluzioni generali, ma valutando gli avvenimenti caso per caso; sua ancora la convinzione che ai governanti e non a vaghe utopie pacifiste spettasse ricercare le possibili soluzioni, nel quadro del diritto e della giustizia internazionale e a sostegno del federalismo, mentre il compito di associazioni come la sua fosse di agire soprattutto da stimolo con lettere e appelli ai politici e con un'opera di sensibilizzazione dell'opinione pubblica.

Quella in favore della pace fu una vera e propria scelta di vita che accompagnò l'itinerario di

that of Italian pacifism. Looking at it from a fresh angle – a sector of society unfamiliar to the parties, although not apolitical, a form of women's middle-class, lay associationism – the actions of this association also furthered understanding of the 1940s and '50s, which as is known were crucial to the reconstruction of peace from many points of view: material, institutional, political, economic, social as well as moral and ideal.

Maria Bajocco Remiddi was the founder and leading light of this association. It was her idea to create a women's group based on the common denominator of maternity, something which at that time, just after the war, was particularly evocative, material but above all ideal, symbolizing the protection of life right from birth, a universal element which was to help bring together women (such as German, French, British, and American) from former enemy countries as well as Italian women who had been divided amongst themselves because of their different political affiliations. It was Maria Remiddi's perseverance most of all that enabled her group to last over ten years, starting up many new initiatives and making use of every possible channel, especially through schools, to spread her ideas. It was her idea too to follow the commitment to peace, influenced both by her war experiences which she had endured mainly at Muccia, her mother's town of origin in the Marches, and by the spontaneous demonstrations of solidarity shown between civilians and occupying soldiers of which she was both witness and protagonist. It was she who showed ability to fuse the ideals that had inspired her right from the start with an understanding of the actual spaces for action and the aims that could effectively be reached; it was she who had the humility to try to understand the sense of political events and the powers that were, bearing in mind the motivations of the "others", while avoiding any suggestion of a general solution but assessing each event individually; and it was she who was convinced that governments, and not vague pacifist utopias, should find the possible solutions within international law and rights and supporting federalism, while the role of associations like her own was to act as a stimulus with letters and appeals to politicians and to sensitize public opinion.

Remiddi anche negli anni seguenti. Dalla fine degli anni Cinquanta ella continuò infatti la sua opera di promozione della comprensione internazionale operando soprattutto nel settore educativo attraverso il suo lavoro nella Commissione italiana dell'Unesco e in questa veste fu chiamata da Aldo Capitini a far parte del comitato d'onore del congresso della War Resisters International (tenuto a Roma nel 1966), cioè di una delle più antiche organizzazioni in difesa della pace e dell'obiezione di coscienza, accanto a personalità quali Norberto Bobbio, Giorgio La Pira, Ignazio Silone e Lelio Basso.

Nella sua opera Remiddi poté contare sul valido aiuto di almeno due importanti collaboratrici: Anna Garofalo, giornalista e scrittrice, e Marina Della Seta, una delle poche donne laureate in legge negli anni trenta, che le discriminazioni razziali sotto il fascismo privarono presto del padre e della possibilità di avviarsi alla carriera forense. Garofalo, prematuramente scomparsa nel 1965, con i suoi interventi giornalistici difese sulla stampa di area laica la condizione della donna in Italia, affrontando anche argomenti allora scottanti, quali la prostituzione e il divorzio, e contribuendo a far sì che l'attenzione per le tematiche femminili non fosse l'espressione di un interesse settoriale,

Supporting peace was a way of life that Remiddi continued to sustain. From the end of the 1950s she continued to promote international understanding working above all in education through the Italian Commission of UNESCO, and Aldo Capitini invited her to be part of the honorary committee at the congress of International War Resisters (held in Rome in 1966), that is, one of the oldest organizations in defence of peace and conscientious objectors, alongside people like Norberto Bobbio, Giorgio La Pira, Ignazio Silone and Lelio Basso.

In her work Remiddi was able to count upon the valid support of at least two colleagues; Anna Garofoli, journalist and writer, and Marina Della Seta, one of the few women in the '30s with a law degree, and who was soon to lose her father and any possibility of starting a forensic career because of

fascist racial discrimination.

Garofalo, who died in 1965, defended the condition of women in Italy with her newspaper articles in the lay press, affronting even the then burning issues of prostitution and divorce, and helping to ensure that women's issues were not only focused on by a limited sector of society but should be a question of general public interest, and an index of the civil growth of the country. She united her interest for women and for inve-



I ragazzi e la pace del mondo

Edito dall'Associazione Internazionale Madri Unite per la Pace sotto gli auspici dell'Unione Mondiale de la Femme per la Concorde internationale
ROMA - Viale A. Saffi, 64 GINEVRA - 37, Quai Wilson

Il giorno della fraternità

Ogni anno, il 15 maggio, viene inviato un radio-messaggio dai ragazzi del Paese del Galles ai ragazzi di tutto il mondo: «Vogliamo essere tutti uniti e tutti amici», essi dicono.

Il 15 maggio è la commemorazione di un atto di buona volontà. In questo giorno, nel 1889, ebbe luogo per la prima volta all'Aja una riunione di capi di Stato per studiare i mezzi di eliminare la guerra.

È dunque questa una festa? No. Costruire la pace richiede molti sforzi. Questo giorno deve essere un'occasione per riflettere in maniera particolare su questo problema.

Questo giornale è uscito dal 1929 a oggi una volta l'anno in Bulgaro, Cinese, Esperanto, Finlandese, Flammingo, Francese, Galles, Giapponese, Greco, Inglese, Italiano, Malese, Olandese, Polacco, Scandinavo, Tedesco.

AMICO LONTANO...

Per un destino dolce e misterioso viviamo gli stessi giorni sulla terra: viviamo in pace senza farci guerra!

Amico lontano, tu parli un ignoto linguaggio, lo so.

Ma ridi alla gioia e piangi al dolore.

Così rido anch'io,

anch'io piango al dolore così.

Amico lontano, un sole più ardente o più fioco ti scaldi, lo so.

Ma giochi a quel sole e poi cogli un fiore.

Così gioco anch'io,

anch'io coglio i fiori così.

Amico lontano, a un'opera diversa lavori, lo so.

Ma sudi al travaglio, al compenso sorridi.

Così sudo anch'io,

anch'io godo alla fine così.

Aspetto da lungi il tuo frutto

che sia alla mia vita d'aiuto;

tu aspetti da lungi ciò ch'io avrò compiuto

e fino a te giungerà.

Marisa Remiddi

PER I RAGAZZI INTELLIGENTI

Se voi aprite un qualunque dei vostri libri di storia, vedrete che continuamente vi si parla di guerre, infatti prima le città, poi i principati, infine le nazioni non sempre spinse le loro liti a finire con una guerra.

Tosi è stato per tanti anni, per tanti secoli, e gli hanno creduto che le guerre fossero la cosa normale del mondo. Ma recentemente l'abbiamo

una guerra, e voi tutti avete visto quanto sia

una di pene. Non è più sensato sistemare

leza le liti fra gli Stati, piuttosto che

di una guerra?

Sembra così logico, eppure solo trenta anni fa fu creata la Società delle Nazioni e poi, dopo l'ultima guerra, l'Organizzazione delle Nazioni Unite (O.N.U.) dove gli Stati si sono impegnati a giudicare tutti i

sime chi abbia torto e chi abbia ragione.

Questo è un gran passo rispetto al passato.

Ma non basta. L'O.N.U. è ancora una Ass

dalla quale uno Stato, se si trova in disa

gli altri, se ne può sempre andare dicen

inimischiate nei fatti miei. Voglio fare

Allora si è pensato: occorre e'

ma una questione di interesse generale, un indice della crescita civile del paese. All'interesse per le donne e per un giornalismo d'inchiesta associò la difesa delle ragioni della pace nella politica e nell'educazione.

Marina Della Seta lavorò strettamente al fianco di Maria



Roma, 1952. Maria Remiddi prepara una mostra di autoritratti di bambini alla Fondazione Besso

Remiddi, portando all'associazione la sua sensibilità di donna delle "minoranze", oltre che di buona conoscitrice delle lingue straniere. Sarà proprio Della Seta a diventare la rappresentante italiana di una grande organizzazione femminile internazionale, nata durante la prima guerra mondiale per difendere le ragioni della pace e della giustizia internazionale – la WILPF, Women's international league for peace and freedom – quando l'Aimu nel 1957 scelse di diventarne la sezione italiana, realizzando la sua aspirazione ad acquisire una dimensione internazionale e ricevendone il prestigio che derivava alla Wilpf dall'aver ottenuto due premi Nobel per la pace nel 1931 e nel 1946 e il suo riconoscimento come Ong a stretto contatto con l'Onu e le sue agenzie specializzate.

Come Garofalo, Della Seta poté inoltre viaggiare all'estero per entrare in diretto contatto con altre esperienze associative femminili. Oggi tutto ciò può sembrare perfino banale, ma non lo era certo allora, sia per ragioni economiche, dati gli alti costi degli spostamenti, sia perché era ancora raro vedere donne che viaggiavano da sole. D'altra parte, per quanto onerosi per una piccola associazione che si sosteneva solo con i sacrifici personali delle sue socie, i contatti con l'associazionismo d'Oltralpe erano considerati di primaria importanza per un duplice motivo: in primo luogo, nella convinzione che lo sviluppo di un'azione per la pace non poteva restare con-

stigative journalism with the defence of peace in politics and education.

Marina Della Seta worked side by side with Maria Remiddi, bringing her sensitivity as a woman of "the minorities" to the association, as well as her ability to speak foreign languages. It was Della Seta who was to become the Italian representative of a great international women's association which had started during the First World War to defend peace and international justice – the 'W.I.L.P.F.' (Women's International League for Peace and Freedom). In 1957 A.I.M.U. decided to become the Italian section of W.I.L.P.F., thus realizing its hopes of acquiring an international dimension and gaining prestige from the fact that W.I.L.P.F. had received two Nobel peace prizes in 1931 and 1946 and from its recognition for working closely with the U.N.O. and its specialized agencies.

Like Garofalo, Della Seta was also able to travel abroad to meet other women's associations. Today this might all seem banal, but it certainly was not at that time, both for financial reasons, given the high costs involved in travelling, and for the fact that it was still rare to see women travelling alone. On the other hand, however hard it was for a small association that supported itself entirely by the personal sacrifices of its members, contacts with associations abroad were of primary importance for two reasons: firstly, there was the conviction that peace initia-

finata in un ambito strettamente nazionale ma richiedeva un'azione concorde di organizzazioni straniere con finalità simili; in secondo luogo perché l'ambiente femminile italiano si rivelò particolarmente difficile da penetrare, o perché già schierato politicamente, o perché diffidente e ostile verso qualunque forma di partecipazione pubblica.

La ricerca ha così rivelato realtà inattese. Contro il diffuso convincimento – allora più vivo di oggi, ma tuttora persistente – che le donne abbiano una particolare attitudine, una vocazione per la pace, la storia di quegli anni, segnati da forti passioni politiche e civili, ha mostrato invece come la questione “pace” non solo non unì le donne, né rappresentò la loro bandiera, come l'Aimu aveva sperato, ma nel momento in cui uscì dalle astrazioni per entrare nell'agenda delle forze politiche, fu assai più strumento di lotta tra i partiti che occasione di dialogo e di riflessione, diventando anzi una delle componenti del consolidarsi dei blocchi e del duro confronto politico e ideologico che questo generò anche nel nostro paese.

La fine degli anni quaranta vide infatti la nascita di un movimento di massa per la pace, i Partigiani della pace, la cui prima significativa campagna fu contro la firma del Patto Atlantico, giudicato all'epoca da molti come un attentato alla pace. Ma era nota fin da allora, e la storiografia l'ha ampiamente confermata, la natura strumentale della stessa organizzazione, al servizio del partito comunista e dietro di quello dell'Unione Sovietica. Nonostante la capacità d'attrazione esercitata dalle sue campagne, specie tra i gruppi più sensibili ai temi della pace, e l'attenzione riservata alla propaganda verso le donne, la visione manichea del movimento, che collocava da una parte i paesi imperialisti e guerrafondai e dall'altra le forze della pace che si

tives could not be limited to national settings but needed to be linked to foreign organizations with similar objectives; secondly, because the situation of women in Italy was particularly difficult to penetrate either because it was already politically alligned, or because it was diffident and hostile towards any form of public participation. Research thus revealed an unexpected reality. Against the widespread conviction – stronger than today, but nevertheless still persistent – that women have a particular attitude, a vocation for peace, the history of that period marked by strong political and civil passions has shown however how the “peace” question not only failed to unite women, nor represented them, as A.I.M.U. had hoped, but the moment it ceased to be a mere abstraction and became part of the political agenda, it was actually more of a reason for conflict between parties than an opportunity for dialogue and reflection. It became, in fact, one of the causing factors that consolidated the political blocks and generated harsh political and ideological confrontation in our country. The end of the 1940s saw the creation of a mass movement for peace, ‘Partisans for peace’, whose first significant campaign was against the signing of the NATO alliance, considered by many at the time as an attempt to prevent peace. But it was common knowledge even then, and history has widely confirmed it, that the manipulative nature of that very organization was at the service of the Communist party and behind that of the Soviet Union. Despite the capacity of its campaigns to attract, especially among those groups more sensitive to the theme of peace, and the attention reserved for propaganda to women, the Manichaeon vision of the movement, that set

imperialist and war-mongering countries on one side and peace forces that recognized the politics of the USSR on the other, was destined to

Parigi, anni Sessanta. Ad una riunione annuale dei redattori del “Corriere Unesco”



riconoscevano nella politica dell'Urss, era destinata soprattutto a radicalizzare lo scontro in atto e rendere la parola "pace" una sorta di impronunciabile tabù nei settori moderati del paese.

Dal canto loro le donne impegnate a inserirsi a pieno titolo nella vita del paese specialmente dopo la conquista del voto, non si sottrassero al clima delle nette contrapposizioni ideologiche, col risultato che la questione della pace, monopolizzata da una sola parte politica, alimentò le spaccature anche nell'associazionismo femminile e lasciò organizzazioni come quella di Remiddi, che cercavano nonostante tutto di mantenere aperto il dialogo, in un penoso isolamento, strette tra l'accusa di criptocomunismo da una parte e i tentativi di assorbimento dall'altra. Solo con l'affacciarsi di una nuova stagione politica e i primi timidi segnali della distensione internazionale si sarebbero create le condizioni per l'auspicata collaborazione fra le forze femminili. Ma tutto ciò partì dalle battaglie per la parità, assai prima di quelle per la pace.

L'azione dell'Aimu tuttavia non andò persa ma fu portata avanti dalle sue protagoniste a livello personale, in forme più adeguate ai tempi e meno legate alla stretta contingenza politica. Quella prima esperienza inoltre testimoniò di un nobile tentativo svolto controcorrente, in taluni casi persino anticipatore di posizioni e iniziative che si sarebbero sviluppate in anni seguenti, specialmente nel campo educativo. Nella convinzione che per essere cittadine a pieno titolo la concessione del voto, ottenuta nel 1945, rappresentasse più un punto di partenza che di arrivo grande impegno fu speso dall'associazione per la formazione e l'informazione delle donne. Tale lavoro fu condotto attraverso lo studio, le conferen-

radicalize the conflict and make the term "peace" a sort of unpronounceable taboo in the moderate sectors of the country.

For their part, the women dedicated to the country's political life especially after gaining the vote, did not avoid the climate of completely opposing ideologies, with the result that the peace issue, monopolized by only one of the political sides, widened the gaps in the women's associations, leaving organizations like Remiddi's, that in spite of everything tried to keep a dialogue going, isolated, caught up in accusations of cryptocomunism on one side and attempts at absorption on the other. Only with the dawn of a new political era and the first

timid signs of international distension would the conditions be created for the auspicious collaboration between women's groups. But all this started with the battle for equality, long before that for peace. The activity of A.I.M.U. was not however wasted but continued by its leaders on a personal level in ways more suitable to the times and less tied to the strict political contingency. That first experience bore witness to



Maria Remiddi nel 1990

a noble effort made against the stream which in certain cases was even forerunner to positions and initiatives that would follow in the years to come, especially in the field of education. Under the conviction that to enjoy full citizens' rights women's suffrage, obtained in 1945, represented a starting rather than a finishing point, the association spent a great deal of energy in training and informing women. This was achieved by studying, holding conferences, creating a basic library, and establishing correspondence with women from other countries, mostly to help large numbers of women schoolteachers go

ze, la creazione di una biblioteca di base, l'avvio di corrispondenze con donne di altri paesi, soprattutto per aiutare tante maestre ad uscire dai propri ristretti orizzonti provinciali, abituandole al dialogo e alla comprensione. L'impegno per portare anche in campo femminile una maggiore conoscenza della realtà mondiale, la capacità di formulare giudizi autonomi in ogni campo, l'informazione aggiornata sull'attività delle organizzazioni internazionali, fu particolarmente apprezzabile se si tiene conto che al sostanziale disinteresse della stampa su questi temi a favore della politica interna, si dovevano aggiungere gli anni di isolamento in cui il fascismo aveva tenuto l'Italia e la tradizionale estraneità delle donne verso le questioni internazionali e la stessa politica estera, tematiche a lungo considerate di dominio prettamente maschile.

Altrettanta importanza va riconosciuta all'organizzazione di incontri e poi di corsi di aggiornamento e di educazione alla pace per gli insegnanti elementari, allo scopo di favorire la diffusione di uno spirito democratico e antibellicista in chi aveva responsabilità educative e apparteneva ad un ambiente che appariva in quegli anni ancora profondamente permeato di retorica tradizionalista. Centrale fu poi il sostegno all'educazione alla pace dei giovani, svolto attraverso varie iniziative, tra cui la promozione di una let-

teratura infantile pacifista, particolarmente carente in Italia, condotta sia attraverso la creazione di racconti ad hoc, come quelli scritti da Remiddi stessa, la cui vocazione letteraria non venne mai meno, sia favorendo la traduzione e

beyond their limited provincial horizons, accustoming them to dialogue and to comprehension. The effort to increase awareness of world reality in women's lives too, the ability to formulate autonomous opinions in every field, and updated information on the activity of international organizations were particularly appreciable if we bear in mind that the substantial lack of interest in these topics shown by the press in favour of internal politics was to be added to the years of isolation endured by Italy under fascism, together with the traditional reluctance of women to get involved in international questions and the same foreign policy, issues long considered to be a purely male domain.

Of equal importance was the organization of meetings and later of training courses and education towards peace for primary school teachers; the aim of these was to spread a democratic and anti-war spirit amongst those who were responsible for education and belonged to an environment that appeared in those years still profoundly imbued with traditionalist rhetoric. Supporting education towards peace for the young was crucial, undertaken with various initiatives including the promotion of pacifist literature for children, which was particularly needed in Italy, by creating 'ad hoc' stories like those written by Remiddi herself, whose literary

La famiglia Bajocco Remiddi nel 1945 alla fine della guerra



diffusione di opere straniere.

È difficile pensare che all'epoca si potesse fare di più. Ai limiti dell'associazione, ricca di motivazioni ideali, ma carente quanto a elaborazione concettuale, disponibilità di mezzi, possibilità organizzative, si accompagnarono come si è detto le difficoltà del momento storico. Ci fu anche un errore di prospettiva che accomunò un po' tutti i movimenti per la pace dell'immediato dopoguerra: l'aver interpretato il diffuso ma generico desiderio di pace della popolazione con una disponibilità ad un attivo impegno in tal senso. Non si può dimenticare infatti che i primi anni del dopoguerra furono segnati dal timore per il possibile riaccendersi di una nuova guerra calda, il cui principale teatro sembrava essere ancora l'Europa. Fu questo un sentimento particolarmente forte nell'opinione pubblica italiana, come rivelò un'inchiesta condotta nel 1947 in vari paesi europei. L'Italia, collocata nel campo occidentale, ma con la presenza del più forte partito comunista del mondo capitalistico, si sentiva terra di confine tra due mondi ormai profondamente divisi e i suoi confini orientali rappresentavano non solo una ferita ancora aperta, ma anche un'incognita per il futuro. La paura condizionava dunque i naturali sentimenti pacifici della popolazione e la orientava soprattutto verso una richiesta di sicurezza ai governanti, attraverso il rafforzamento della difesa e l'adozione di una politica "energica".

Se questi furono i limiti oggettivi in cui l'Aimu e le altre associazioni per la pace si trovarono ad operare, ne segnano però in fondo anche i meriti. Pure in mezzo alle difficoltà l'associazione, sotto la guida della sua fondatrice, partecipò infatti di quel clima positivo, di quella voglia di libertà, di partecipazione e di rinnovamento che toccò in modo particolare le donne e che ha reso l'immediato dopoguerra una stagione in qualche modo unica. Ma anche negli anni successivi non venne mai meno la fiducia nel valore della ragione e del diritto e nella possibilità di educare l'uomo ad un comportamento pacifico fin dalla prima infanzia. Questo è stato il lascito più ricco dell'Aimu per le generazioni future.

vocation was as strong as ever, as well as translating and circulating foreign books.

It is hard to think that more could have been done at the time. The association, though full of idealistic motivation, had limits in that it was lacking in conceptual elaboration, available means, and organizational possibilities, and these limits were further hampered as has already been mentioned by the historical difficulties of the time. There was also an error in perspective that more or less joined all the peace movements in the post-war years: that of having interpreted the widespread but generalised desire for peace on the part of the people as meaning that they were willing to take an active stand in that sense. It must not be forgotten that the immediate post-war years were marked with the fear of another possible war which might once again be waged in Europe. There was particularly strong feeling about this in Italian public opinion, as shown by a survey conducted in 1947 in various European countries. Italy, in the west, but with the strongest communist party in the capitalist world, seemed to be on the border between two profoundly divided worlds, and its eastern borders were not only still an open wound but also an unknown quantity for the future. Thus fear conditioned the people's natural pacifist feelings and pushed them to demand above all security from their government by reinforcing defence and adopting "energetic" policies.

If these were the objective limits within which A.I.M.O. and the other peace associations operated, they also represented their merits. Although it had its problems the association, under the leadership of its founder, was in fact part of that positive climate, that desire for freedom, for participation and renewal that particularly affected women and that made the immediate post-war years a somehow unique period. But even in the years to come, trust did not diminish in the values of reason and rights and the possibility to educate a person to behave peaceably right from birth. This has been the outstanding legacy of A.I.M.U. for future generations.



Maledette siepi! Le Marche e l'orizzonte di Osvaldo Licini

di Piero Feliciotti

*"O natura, o natura,
Perché non rendi poi
Quel che prometti allor?"*

Giacomo Leopardi

"E' sospesa 'ntell'aria / 'na malinconia / che pare 'l letto de 'na musica rotta"

Leonardo Mancino

E' proprio vero, Dio ha creato la natura e il diavolo ha fatto il paesaggio. Due anni fa, alla mostra Bolzano nel '700, sono rimasto sbigottito davanti a un quadro della città come la vedevano all'epoca. Ebbene, sull'orizzonte le Dolomiti non c'erano! Quella meraviglia della natura era un vago profilo che indicava un rilievo del terreno. Dunque, perché il paesaggio sia, bisogna che prima di tutto sia visibile. Il paesaggio è un discorso, un deposito di tradizione e di cultura che, come un humus loci, dà qualcosa a vedere.

L'atmosfera del paesaggio delle Marche suscita lo spirito di un demone pagano, custode del suo mistero, che ancora occhieggia da siepi e colline. Qui, un senso di misura e discrezione (come nelle foto di Renato Gatta), che nulla riesce a turbare. Tutto è agreste e pastorale; la campagna ordinata e pacifica; i piccoli paesi, ora ripuliti e ristrutturati, arrampicati in cima ai colli; il terreno pettinato; il tempo regolato dai cicli sempre uguali delle colture. La storia sembra stare sulle sue, interdetta da un senso panico che ripropone la saga di un mondo contadino operoso, ma in apparenza di scarsa inventiva. Naturale? Forse mediocre? Ma lo sapete cosa c'è scritto sul cartello stradale di Recanati? C'è scritto Città della poesia. Sì, fa un po' etichetta commerciale; però i Marchigiani non sono bravi a vendersi. Per capire questa specie di poeticità a portata di tutti, questa natura "laureata in paesaggi", è meglio

Cursed hedges! The Marches and the horizon of Osvaldo Licini

By Piero Feliciotti.

*'O nature, O nature!
Why do you not yield
Later what you promise
At the time'?*

(Giacomo Leopardi)

"Suspended in the air/ hangs a melancholy/like the disjointed notes of bad music"

Leonardo Mancino.

It is absolutely true, God created nature and the devil made the landscape. Two years ago, at the exhibition 'Bolzano in the 1700s' I was dismayed to see that in a picture of the town as they used to see it at the time, the Dolomites were missing from the horizon! That marvel of nature was simply a vague outline of the earth's relief. So, that the landscape might exist it must first and foremost be visible. Landscape is a conversation, a store of traditions and culture that, like a humus loci, offers something to see. The atmosphere of the landscape in the Marche conjures up the spirit of a pagan demon, guarding his mystery, still ogling from hedges and hills. Here there is a sense of restraint and discretion (as in the photos by Renato Gatta), that nothing can disturb. Everything is rural and pastoral; the peaceful and orderly countryside; the small villages, now cleaned up and restored, clustered at the tops of the

Amalassunta con aureola rossa;
1946 - olio su tela,
coll. privata
Porto San Giorgio



ricordarsi del vecchio custode di casa Leopardi - meta noiosa delle nostre gite scolastiche. Uno della nostra razza, contadina e pratica, che ci introduceva nello studio del poeta con la leggerezza assorta di chi pialla o pota: “qui Giacomo guardava dalla finestra e ogni cosa che vedeva ci faceva una poesia”. Oh, se ridevamo a quella frase! Ma a sproposito. Per chi sa vedere, tutto è più semplice. Ma non più facile, perché i contadini lavorano sodo per vedere il visibile e l'invisibile; e far fruttare il loro suolo incantato e feroce. Sì, feroce e scavato.

La campagna marchigiana non è la madre terra, nutrice e provvida con mèssi a perdita d'occhio. Non è un luogo geometrico e disegnato come la Toscana, che dal Rinascimento risale fino alle cartoline illustrate. E' un giardino ordinato con terra tutta coltivata, in cui il paesaggio, dice il poeta Luigi Bartolini, non entra per segnare romanticamente una illimitatezza, quanto al contrario per conferire il senso di un regno concluso e di un limite domestico. E' un posto dove l'infinito viene tenuto a bada. E reso finito, grazie a uno sguardo obliquo sulle cose. C'è sempre una siepe che fa da quinta a uno scorcio, a una veduta; di più!, a una visione: limite concreto che preclude e fa sognare, varco necessario da attraversare per fuggire. Leopardi, primo grande visionario dopo il secolo dei Lumi, fissa questa simultaneità incredibile fra una evidenza quotidiana e la suggestività di presenze assolute, solo evocabili per

hillsides ; the curry-combed earth; the regulated times of the unchanging cycles of the crops. History seems to stand its own, disconcerted by a sense of panic reminiscent of the saga of a bustling peasant world, but actually quite unimaginative. Natural? Mediocre perhaps? Can you guess what it says on the roadsign at Recanati? It says 'Town of poetry'. Yes, it sounds like a commercial label; yet the Marches people have no idea how to sell themselves. To understand this sort of popular poeticizing, this nature “passed with honours in landscapes”, it is best to remember that old guardian of Leopardi's house - weary destination of our school trips. One of our sort, practical and rustic, who introduced us to the poet's study with the light-heartedness of one who planes or prunes: “ here Giacomo looked out of the window, and made a poem out of everything he saw”. How we laughed at those words! But mistakenly. If you know how to see, everything is far simpler. But not easier, because peasants work hard to see the visible and the invisible; and make their enchanted but fierce earth yield. Yes, fierce and dug out.

The countryside in the Marches is not mother earth, nourisher and provider, with good crops as far as the eye can see. It is not a designed geometric place like Tuscany, which since the Renaissance has dated back to picture postcards. It is a fully cultivated orderly garden, where the landscape, as the poet Luigi Bartolini says, does not intrude to define romantically a boundless space, but rather the opposite, to confer the sense of an ended domain and a domestic limit. It is a place where the infinite is kept under

allusione. La finestra della angusta casa di famiglia si spalanca su un giardino che ci fa vivere perché suscita pensieri poetici (diceva bene il vecchio custode). Il paesaggio si fa tramite verso l'oltre (corrono a scavalcare l'orizzonte, gli Angeli Ribelli di Licini?): un'essenza forse naturale, ma buia e imprevedibile. Dietro al paesaggio si spalanca una territorialità visionaria che eccede la realtà. Vivere è stare sempre su questa soglia. Da noi, l'*humus loci* esprime, come dice Gualtiero De Santi, una vigilanza e una intensità esasperata della natura. Come qualcosa che stia sempre all'erta. E che diventa ordine interiore, un orizzonte mentale duro, dolcissimo e crudo. Ecco, nelle Marche è sempre questione di orizzonte. La Natura è il luogo di passaggio verso l'aldilà; e guai a pensare che sia solo una metafora - bisognava avere molta fede nell'Aldilà e molta fame nell'al di qua, per sopravvivere in una mezzadria spietata e feroce, che incatenava uomini e bestie a un'esistenza soffocante e stentata. Il nostro paesaggio non è mai ornamento. Essenziale, senza fronzoli, ordinato ma spolpato come un osso. Niente che non serva a uno scopo. Perché la roba è sempre dell'altro, del "Padrone" che spia da dietro il pagliaio. Ho sempre pensato che l'instabilità tranquilla dei Marchigiani tra fuga e ritorno, tra migrazione e recupero delle radici terragne, sia anche frutto della mezzadria. E naturalmente della geografia: terra di mezzo, tra mare e montagna, isolata dalle metropoli temute e bramate; un'organizzazione sociale senza un centro (è un vero capoluogo Ancona?) e de-centrata; cento piccole città, mille costumi che cambiano da un paese all'altro, da una collina all'altra. In un'identità fluida. Tutto è a portata di mano qui, e in proporzione sempre variata e molteplice per culture e luoghi. Regione di confine. Regione plurale già nel nome. Marche: regione di segni (maledette siepi!). Da una collina all'altra, da una casa all'altra, non cucinano allo stesso modo il "coniglio in potacchio".

Così, ognuno è radicato nel proprio scampolo di terra; e il paesaggio non è solo un discorso, ma una cosa tangibile e sensibile che ti avvolge. Una linea di percezione contrastata, giocata sulle ellissi incrociate e accavallate delle colline; una fuga di vallate, che sfarinano tra il chiarore e il buio, uno sciogliersi nell'indistinzione azzurrina; gli occhi spersi tra oggetti e lontananza. Lirismo? Romanticismo? Ma senza poesia non c'è visione. Dunque la visività esterna è intrecciata a quella interna, e declinata sui ritmi di un oggetto indefinibile che, dice Freud, nell'umore melanconico coincide con l'Io. Leopardi, ancora una volta, ha detto tutto. La siepe, la donzelletta, la luna, "la gallina tornata in su la via", la profondità dei monti, dove l'occhio rincorre l'onomatopea di quel "tuonar di ferree canne / che rimbomba lontan di villa in villa". Sempre

control. And completed, thanks to a sidelong look at things. There is always a hedge that acts as wing to a glimpsed view; more! to a vision: a material limit that debars and makes us dream, a necessary threshold to cross in order to escape. Leopardi, the first great visionary after the century of the Enlightenment, fixed this incredible simultaneity between everyday facts and the suggestiveness of absolute presences, that can only be recalled by allusion. The window in the simple family home opens onto a garden which makes us feel alive because it arouses poetic thoughts (the old guardian was right). Landscape is through the beyond (do they rush to get over the horizon, Licini's Rebel Angels?): an essence perhaps natural, but dark and unassailable. A visionary landscape exceeding reality opens up in the background. Living means forever being on this threshold. In our parts, according to Gualtiero De Santi, the humus loci expresses the watchfulness of nature and its exasperated intensity. Like something that is constantly alert. And that becomes an interior order, a firm mental horizon, sweet and crude. Now, in the Marches, it is always a question of the horizon. Nature is the passing place to the afterlife; and woe betide those who deem it a mere metaphor - great faith in the Afterlife was required, and great need in this Life, to survive the fierce and pitiless system of tenant farming that shackled men and beasts to a suffocating, poverty-stricken existence. Our landscape is never ornamental. It is essential, without frills, well-ordered but stripped of flesh like a bone. Everything serves a purpose. Because things always belong to the Other, the "Master", spying from behind the haystack. I have always thought that the peaceful instability of the people from the Marches, between fleeing and returning, between migration and regaining their earth roots, must partly be due to the tenant farming system. And of course to the geography: land midway between sea and mountain, cut off from the feared but longed-for metropolis; a social organization without a centre (is Ancona really a proper provincial capital?) and decentralized; a hundred small towns, a thousand customs that differ from one town to the next, from one hill to another. In a fluid identity. Everything is to hand here, and always in varied and manifold proportion to places and cultures. A region of borders. A plural region even in name. The Marches: region of signs (cursed hedges!) From one hill to the next, from one house to the next, "rabbit casserole" is never cooked in the same way twice.

Thus, everyone is rooted in his own scrap of land; and the landscape is not just a conversation, but a tangible and sensitive thing that envelops you. A line of crossed perception, played out on the overlapping ellipses of the hills; a flight of valleys that pulverize between light and dark, melting into blue haziness; the gaze is lost between subjects and the distance. Lyricism? Romanticism? But there is no vision without poetry. So, the external visibility is intertwined with the inner one, and lowered to the rhythms of an indefinable object that, as Freud said, coincides with the ego in a melancholy mood. Once again, Leopardi said it all. The hedge, the maiden, the moon, "the hen going back up the road", the depth of the mountains, where the eye

più in là. Il natio borgo selvaggio e l'infinito: meglio non si poteva esprimere il sentimento tragico, astorico, di un paesaggio fantastico e inventato, dove ogni cosa è quello che è, identica, autentica, falsa e paralizzante. Una Natura metafisica e straniera, che non ci appartiene mai; non ostile, ma scavata; che accorre col turbinio di voci, suoni, immagini del lavoro quotidiano; e che ci pervade, ma dall'interno. L'io vacilla fra ciò che si vede e ciò che si dà a vedere.

La natura che ci osserva da dietro il paesaggio è la forma stessa della precarietà. Il radicamento nell'humus, che assicura l'identità, è appartenenza intima al paesaggio; ma al tempo stesso è coincidenza con esso e peso di una malinconia da cui non ci libera alcuna verità "naturale". L'idillio non regge. Per questo c'è sempre bisogno di un velo che separi dal Reale che d'improvviso, quando l'assoluto si svela, diventa un occhio che ci scruta nel brulicare degli oggetti quotidiani, degli animali, delle strade, degli altri. Perdita di senso nel troppo pieno, affetto tipico del fondale marchigiano. Qui, tra stupore e sublime c'è lo spazio di una soglia.

Per venire a Licini, io credo che questo (medesimo?) lavoro di prosciugamento dell'oggetto, sia tipico della sua pittura e del tentativo di liberarla di "qualche residuo metafisico", presente nelle sue opere non figurative, come scrive nel 1933. A me pare che con un lavoro di scavo fatto di..."scarabocchi" un po' winnicottiani, Licini arrivi all'oggetto e allo spazio in certo modo assoluti. Risultato anticipato già nel 1939: "Io intanto seguirò a fare e disfare, ed a divorare - preferibilmente me stesso". "Noi", scrive poi nel 1946, "faremo sempre il nostro porco comodo in arte. Dal reale all'astratto. E dall'astratto io me ne sto volando adesso, in foglie e fiori, verso lo sconfinato e il soprannaturale....Non mi si riconoscerà più". Perdita del confine, divenuto superfluo, tra oggetto esterno e oggetto interno: astrazione che, alla fine della sua vita nel 1957, coglie l'essenziale proprio nello spazio, che è semplicemente l'oltre. Insomma, Licini tende ad una visione dell'oggetto che non sia simbolo né metafora - perché allora il linguaggio lo rapirebbe verso l'infinito. Riporta "l'oggetto" a ciò che è (per lui, certo): non allegoria, semmai segno di allegria, come le sue Amalasunte che fanno marameo. Amalasunta, dirà nel 1950, "è la Luna nostra bella, garantita d'argento per l'eternità, personificata in poche parole". Semplice, a cose fatte! A volte pare che abbia dipinto solo Amalasunte. Che invece compaiono nei suoi quadri più espressivamente compiuti, verso la fine degli anni '40 e nei '50. Mentre la Luna è "figura" sempre presente, già negli anni '30, in quello che Giorgio Magnoni definisce con termine stupendo "il gesto della C", e poi nei Personaggi, e negli Olandesi Volanti. In

pursues the onomatopoeia of that "thunder of iron guns/ resounding far away from house to house". Further and further off. The wild home town and the infinite: it would be difficult to better define the tragic, unhistoric feeling of an imaginary and invented landscape where everything is what it is, identical, authentic, false and paralyzing. A foreign and metaphysical Nature that never belongs to us; not hostile, but sapped; that rushes with the whirling of voices, sounds and images of everyday work; and that pervades us, but from inside. The ego swings between what is seen and what offers itself to be seen.

The nature that watches us from behind the landscape has the same form as uncertainty. The rooting in the humus, the earth, that ensures identity, is a fundamental part of the landscape; but at the same time it coincides with it and is weighed down by a sadness from which no "natural" truth can free us. The idyll does not hold water. For this reason, a veil is essential to separate the Real and the unexpected, when the absolute is revealed, becoming an eye that scrutinizes the everyday swarming of people, animals, streets and all else. A loss of sense when too much, typical trait of the basis of the Marches people. Here, there is a threshold space between wonder and the sublime.

Coming to Licini, I believe that this (same?) work of drying out the subject is typical of his painting and of his efforts to rid it of "any metaphysical residues", evident in his non-figurative works, as he wrote in 1933. It seems that with a work based on slightly 'Winnicott-style...' "rough sketches", Licini gets straight to the subject and the space. Already in 1939 the result was ahead of time: "I shall meanwhile continue to create and to break up, and to devour - preferably myself". Then, in 1946 he wrote: "We shall always serve our own selfish ends in art. From the real to the abstract. And now I am flying away from the abstract, in leaves and flowers, towards the boundless and the supernatural...I will no longer be recognizable". Losing the border, now superfluous, between external and internal subject: an abstraction that, at the end of his life in 1957, focussed on the essential in space itself, that is, simply, in the beyond. In short, Licini tended towards a vision of the subject that was neither symbol nor metaphor - because in that case the language would force him towards the infinite. He takes "the subject" back to what (for him) is certain: not allegory, rather, a sign of cheerfulness, just as his Amalasuntas appear to mock. Amalasunta, he was to say in 1950, "is our beautiful Moon, guaranteed silver for eternity, personified in few words". Simple, when everything is over. Sometimes it is as if he had only painted Amalasuntas. Who however appear in his most expressive pictures towards the end of the 1940s and in the '50s. While the Moon is an ever-present "figure", even back in the 1930s, in what Giorgio Magnoni defined with the amazing term "the C sign", and subsequently in Characters and in the Flying Dutchmen. What begins in Licini's work on the fleeting line of the horizon gradually rises into the air.

Even if we accept the risk of an ingenuous relationship between his painting and the visionary vastness of the hills in the Marches, it is evident that Licini did not paint the

Licini quello che comincia sulla linea sfuggente dell'orizzonte lievita piano piano in aria.

Anche se accettiamo il rischio di un rapporto ingenuo fra la sua pittura e la vastità visionaria delle colline marchigiane, è chiaro che Licini non dipinge il paesaggio delle Marche. Certo, fino al 1930 è figurativo, fino al '35-'36 astratto-geometrico, e poi spicca il volo ... Ma ciò che importa è che queste etichette con lui non tengono. Anche nei quadri astratti, composti di poche linee geometriche, si sente sempre un'immagine: l'allusione a cose leggere ed erranti, a corporeità trasfigurate. E poi come si fa a includerlo nelle caselle concettuali della pittura, se la cronologia esatta dei suoi quadri non è risolta? Licini spesso dipingeva sopra opere già esistenti, le correggeva, le modificava, le cancellava. Questo, però, ci può aiutare nella ricerca di un legame col *genius loci*. Dalla metà degli anni '30 fino agli anni della guerra, '41-'42, isolato a Monte Vidon Corrado, Licini scopre, mediante una lenta gestazione, le immagini che possono rappresentare la propria esperienza. "Momento" di passaggio dalle morfologie astratte ad altre più libere, in cui recupera la figura umana come soggetto privilegiato: Personaggio, Olandese Volante, Amalasunta, Angelo Ribelle, fino all'Angelo-missile. La realtà istintuale del sentimento è finalmente resa "figurazione". Ma questo "momento" non è tanto da intendere in senso cronologico, quanto come una stagione espressiva, spirituale e soprattutto grafica. Nel suo fare e disfare operoso, i sogni sono prima di tutto segni. E disegni, nel suo caso. Lo sviluppo della figura umana è sviluppo del segno, grazie al quale Licini passa dal paesaggio delle Marche alle marche del suo paesaggio, cioè ai "segni rari che non hanno nome" e che popolano il suo orizzonte. Con Licini, la critica miete a piene mani nelle metafore: l'Olandese Volante è la versione nordica del mito di Ulisse che sfida le colonne d'Ercole della conoscenza...; Amalasunta si carica di simboli primitivi e barbarici connessi alla regina ostrogota e alla dea Diana, signora dell'oltretomba...; l'Angelo Ribelle è figura etica e che rappresenta la funzione dell'arte e quella di Licini in particolare, Errante, Erotico, Eretico (come intitola la raccolta dei suoi scritti) sempre in bilico fra celestialità ed eresia, ascesa e caduta. Significati ricchi e suggestivi; ed esatti, indubbiamente, perché la formazione di Licini affonda in un variegato humus culturale che comprende Baudelaire e Rimbaud, Mallarmé e Garcia Lorca; le saghe nordiche e il Barone di Munchausen, e poi Eluard, Pierre Jean Jouve, Lautréamont; i simbolisti, Bataille e Nietzsche, e l'oracolarità orfica di Ciliberti.... Però, l'approccio attraverso la sua poetica privilegia inevitabilmente un accumulo di significati, che va in direzione opposta allo sviluppo grafico.

*Marches landscape. To be sure, until 1930 it was figurative, until 1935-36 it was abstract-geometric, but then it took off... What counts is that with him these labels do not hold. Even in the abstract paintings, composed of a few geometric lines, one can always feel an image: the allusion to light, errant things, to transfigured corporeity. And how is it possible to include him in the conceptual pigeon-holes of painting if the exact chronology of his pictures remains unclear? Licini often painted over already existing works, correcting, modifying and erasing parts of them. This, however, may be of help in our search for a link with *genius loci*. From the mid 1930s to the wartime years, 1941-42, isolated in Monte Vidon Corrado, Licini gradually discovered the images that could represent his own experience. A "moment" of transition from abstract to other more free forms, where the human figure is recovered as a privileged subject: Character, Flying Dutchman, Amalasunta, Rebel Angel, up to Angel-missile. The instinctual reality of the feeling is at last made 'figuration'. But this 'moment' is not so much of chronological importance as of importance as an expressive, spiritual and, above all, graphic period. In his creating and breaking up, dreams are primarily signs. And drawings, in his case. The development of the human figure is the development of the sign, thanks to which Licini moves from the Marches landscape to the 'marks' of his own landscape, that is to the "rare signs with no name" that fill his horizon. With Licini, the critics have a field day with metaphors: the Flying Dutchman is the northern version of Ulysses who challenges the Herculean columns of knowledge...; Amalasunta is laden with primitive and barbaric symbols linked to the queen of the Ostrogoths and to the goddess Diana, the lady from beyond the grave...; the Rebel Angel is the hectic figure representing the function of art, and especially Licini's art, Errant, Erotic, Heretic (as his collection of writings is called), constantly hovering between celestuality and heresy, ascent and fall. Rich and suggestive meanings; and undoubtedly exact, because Licini's formation was based on a multi-cultural humus including Baudelaire and Rimbaud, Mallarmé and Garcia Lorca; the nordic sagas and the Baron of Munchausen, and then Eluard, Pierre Jean Jouve, Lautréamont; the symbolists, Bataille and Nietzsche, and the Orphic oracles of Ciliberti... However, his poetic approach inevitably favours an accumulation of meanings, going contrary to his graphic development. Where the concentration of the sign in space is foremost, rather than the typical proliferation of futurism or surrealism for example.*

In this light the work of Magnoni is interesting; like other critics, he approached Licini from the point of view of his graphic activity: almost an iconography of the trial sketches, which in the mid '30s were already the basis for what was to come about in his painting. In Osvaldo Licini the dirty pictures, full of rubbings out and second thoughts, sketched onto extravagant mounts, on scattered sheets, are the workshop of the compositions and images of his imagination. It was there that the painter saw and thought with his hand, and space became topos, a theme, where the infinity of his interior world is made finite. What can be

Amalassunta su fondo blu/verde;
1949 - olio su tela,
coll. privata
Porto San Giorgio



Dove si tratta piuttosto dello scavo e della concentrazione del segno nello spazio, più che della proliferazione tipica, per esempio, del futurismo o del surrealismo.

Così, è interessante il lavoro di Magnoni che (come altri critici) accosta Licini dal punto di vista dell'attività grafica: quasi una iconografia della prova, che già a metà degli anni '30 fa da base per quello che passa poi in pittura. In Osvaldo Licini i disegni sporchi, pieni di cancellature e pentimenti, abbozzati su supporti stravaganti, su fogli sparsi, sono il laboratorio degli schemi compositivi e delle immagini del suo immaginario. Lì il pittore vede e pensa con la mano e lo spazio diventa topos, dove l'infinito del suo mondo interno, viene reso finito. Ciò che si vede e che è "quotidiano" si intreccia a qualcosa che ci viene incontro e si dà a vedere.

Dal 1937 inizia un lavoro grafico e pittorico che, significativamente, si interessa di Leopardi, nel quale Licini trova una guida spirituale e una controfigura ideale. Il poeta marchigiano è raffigurato con la tuba in testa, di spalle, che guarda verso l'orizzonte basso, al di là di una siepe o di una balaustra: filosofo della natura, in dialogo con la luna e con l'infinito. Magnoni fa notare che la posizione affacciata è lo stessa del Capro (ma anche della moglie Nanny! ritratta nel '26, e poi negli anni '40, nuda di spalle, davanti a una finestra) che prelude agli Angeli Ribelli; e che le corna

seen and is "everyday" intertwines with something that comes towards us and wants to be seen.

From 1937 he started intense graphic and painting activity that, significantly, was inspired by Leopardi, in whom Licini found a spiritual guide and an ideal double. The poet from the Marches is depicted from behind, wearing a top hat, looking down towards the horizon beyond a hedge or a balustrade: a philosopher of nature, communing with the moon and with infinity. Magnoni notes that the facing position is the same as that in Capro [Goat] (but also the same as that of his wife Nanny! painted in 1926 and again in the 1940s, with bare shoulders, in front of a window) that was a prelude to Rebel Angels; and that in his sketches the horns of the animal and the stiffness of Leopardi's hat develop into other graphic features. Thus, when Licini comes back to develop and strip these drawings bare, it is precisely from these horns that he makes the great "abstract" letter Y bloom in the "landscape space", a letter or tree or hand, while the hat brim is bent like a sickle as in Barca per amanti [Boat for lovers]. And again, the shoulders and body of the poet are transformed into a long low hill englobing trees. At times the landscape resembles desolated earth, in a perpetual graphic impurity.

In this period he started to use letters and numbers sprinkled on the horizon, or in the foreground, rising into space. A primer of astral signs starts in the sky and grows towards the earth. A capital C is the Moon; which, combined with numbers, sketches the shape of a face: with 6 and 9 for the eyes, 5 for the mouth, and 4 for the nose and moustache. Even the Characters and the Flying Dutchmen

dell'animale e la tesa della tuba di Leopardi evolvono, negli schizzi, verso altri tratti grafici. Così, quando Licini torna a sviluppare e a scarnificare questi disegni, proprio dalle corna fa fiorire nello "spazio del paesaggio" la grande Y "astratta", lettera o albero o mano, mentre la tesa si piega a falce come Barca per amanti. E ancora, le spalle e il corpo del poeta saranno trasformate in un colle basso e lungo che ingloba alberi. A volte il paesaggio acquista un carattere di terra desolata, in una perenne impurità grafica.

In questa fase inizia a usare lettere e numeri che si spargono sull'orizzonte, o in primo piano, salgono nell'aria. Un sillabario di emblemi astrali nasce in cielo o germoglia dalla terra. La C maiuscola, in funzione di Luna; e che, grazie ai numeri, abbozza la geometria di un viso: col 6 e il 9 per gli occhi, o il 5 per la bocca, il 4 per il naso e i baffi. Anche i Personaggi e gli Olandesi Volanti dei quadri derivano da qui. Sull'orizzonte sfilano le d in corsivo che sono il monogramma "ol", per Osvaldo Licini. Come le "Q" maiuscole che risultano da un intreccio di O e L. E così pure le "a" in corsivo, sull'orizzonte, o in funzione di occhio sulla fronte degli Olandesi Volanti, con la zampetta della vocale si allunga come una coda. Sono tutti "ol", monogrammati. Lavoro di scavo su se stesso... A volte, nei personaggi-paesaggi dei disegni, la figura diventa un corpo titanico entro cui si ritagliano case, colline e insenature. Dunque, questo personaggio-orizzonte è sempre lui, Licini-Leopardi, o Olandese, che annega il pensiero visionario nell'infinità dei segni. Il paesaggio si popola di seni-colline e capezzoli, e visi lunari, e mani che tengono case. E' sconvolto da metamorfosi misteriose. Nel cielo si alza un piede che termina con una mano, l'orizzonte si gonfia di mammelle. Amalasunta ha il piede accanto all'orecchio. Poi fuma, fa sberleffi, le spunta un naso a trombetta. Licini è lirico, ma velenoso e irridente. E giocoso. Come nelle figure di fine anni '40 e inizio '50, gli Angeli Ribelli, che sono esseri farseschi, più che drammatici, ridono in atteggiamenti di prestanza o osceni, ostentano un lungo fallo-coda, mentre si allontanano da terra e volteggiano nel cielo. Parallelamente, 1943-1945, avvia una meditazione sullo spazio. Che è il solo protagonista della pittura: uno spazio vuoto, dove riecheggia una domanda senza risposte. Un colore che è insieme materia, corpo, immagine. Arriveranno alla fine le Composizioni più astratte.

Insomma, dice ancora Magnoni, è come se Licini facesse una continua variazione su un tema che diventa l'orizzonte, sfondo e oggetto al tempo stesso dei suoi ghirigori grafici e poi pittorici. L'uomo è dunque questa figura ibrida, non più o non ancora definita, maschio e femmina, angelica e luciferina che gioca a scavalcare l'orizzonte. Sempre più in là. Sempre erran-

in his pictures derive from this. On the horizon are a series of 'd's in italics which form the monogram "ol" for Osvaldo Licini. Just as the capital 'Q's combine O and L. Or the small italic 'a's on the horizon, or as an eye on the face of the Flying Dutchmen with the tail of the vowel dangling like a tail. They all form "ol", monogrammed. A work of art on himself... Sometimes, in the landscape-characters of his pictures, the figure becomes a titanic body within which houses, hills and creeks can be discerned. Therefore, this character-horizon is him all the time, Licini-Leopardi, or the Dutchman, drowning his visionary thought in the infinity of signs. The landscape is full of breast-hills and nipples, and moon faces, and hands holding houses. It is upset by mysterious metamorphoses. A foot ending in a hand rises up to the sky, the horizon is swollen with breasts. Amalasunta has a foot next to her ear. She smokes, sneers, and grows a trumpet-shaped nose. Licini is lyrical, but but poisonous and scornful. He is mocking. As with the figures in the late 1940s and early '50s, the Rebel Angels, farcical rather than dramatic creatures, that laugh ostentatiously or even obscenely, flaunting a long phallus-tail as they leave earth and circle in the sky. In parallel between 1943 and '45 he started to meditate on space the sole protagonist of painting: an empty space, where a question with no answer re-echoes. A colour that is substance, body and image all together. The more abstract Compositions come last. In short, says Magnoni, it is as if Licini made a continuous variation on a theme that became the horizon, background and at the same time subject of his rough drafts, and of his subsequent rough painting sketches too.

Man is thus this hybrid figure, as yet undefined, male or female, angelic or diabolic, playing at jumping over the horizon. Further and further off. Errant, erotic, heretical. In the end, all these demon creatures need to do is appear and glide on high. Mysterious perhaps, but more than anything, perfectly simple. Not symbols, but epiphanies: something exists, resists language and makes its mark. The work is what it is. The only means of escape from the melancholy of the subject in its chance being a natural Thing is to make and break up, with the daily industriousness of the craftsman. In this way, it seems, the subject of the later compositions is truly abstract. At the base of the visionary work on the visible lies a feeling of crudeness, in tune with the Marches landscape. It is the subject behind the landscape: the world like an empty theatre watching and questioning you. The same effect of Cézanne's "abstract" work that rages around Mont Sainte-Victoire, or the apples. I will finish by quoting Magnoni practically word for word in the hope of transmitting to the reader the emotion that he transmitted to me. He said that the sign of the letter 'C' in Licini was recurrent. It starts at the top right, anticlockwise. And there is a striking similarity between this abstract formation, letter or intertwining of numbers, that rises in the shape of the moon and the layout of the signs "extracted" from the portrait of his wife, which in turn lead to the creation of Amalasunta. The same diagonal trend, the position of the "head" and the hand. As a psychoanalyst, I find the hypothesis fascinating that

te, erotico, eretico.

Alla fine, a queste presenze demoniache basta manifestarsi, apparire e veleggiare in alto. Misteriose, forse, ma alla fine semplicissime. Non simboli, ma epifanie: qualcosa esiste, resiste al linguaggio e fa segno. L'opera è quello che è. Per sfuggire alla malinconia del soggetto nella sua coincidenza di Cosa naturale l'unica via è fare e disfare, in un'operosità quotidiana e artigiana. In questo senso, mi pare, l'oggetto delle ultime composizioni è veramente astratto. Al fondo dello scavo visionario sul visibile c'è un sentimento di crudeltà, la stessa cifra del paesaggio marchigiano. E' l'oggetto dietro al paesaggio: il mondo come teatro vuoto che ti guarda e ti interroga. Lo stesso effetto del lavoro "astratto" di Cezanne che si accanisce intorno al Mont Sainte-Victoire, o alle mele. Finirò citando quasi alla lettera Magnoni e sperando di trasmettere al lettore l'emozione che lui ha dato a me. Il gesto della C in Licini è una costante, si diceva. Nasce in alto e a destra, in senso antiorario. E ripropone una somiglianza impressionante fra questa formazione astratta, lettera o treccia di numeri, che sale in alto in forma di luna e la disposizione dei segni "estratti" dal ritratto della moglie, che porterà alla nascita di Amalasunta. Il medesimo andamento diagonale, la posizione della "testa" e della mano. Da psicoanalista, trovo affascinante l'ipotesi che la figura su cui Licini ha lavorato per anni sia il ritratto della moglie Nanny, quasi accanendosi e scarnificandolo. Le donne, di solito, servono agli uomini per fare poesia. Da questo topos poetico, "passando per tutti i disegni e le Amalasunte, si arriva a questo che è l'estrema stilizzazione del Ritratto". Scrive Gualdoni - sempre citato da Magnoni - che si giunge "all'estrema elaborazione del ritratto, ora puro schema geometrico del corpo/monte triangolare, senza più la testa, in cui il ricordo della 'montante verticale' del braccio è evidenziato da una striscia rossa". E ancora: "Quando Licini dovette preparare la mostra antologica per la Biennale del 1958...qualcuno lo consigliò di non inserire i figurativi. Lui accettò...ma il Ritratto di Nanny no, quello lo volle. E si fece fotografare nella sala della Biennale di fianco al Ritratto...Alla sua sinistra è appeso Composizione". Forse non è un semplice caso.

the figure which Licini worked on for years was the portrait of his wife Nanny, almost stripping it to the bone. Usually men need women in order to write poetry. From this poetical topos "going through all his drawings and the Amalasuntas, one comes to what amounts to the extreme stylization of the Ritratto ['Portrait']". Still quoting Magnoni, Gualdoni wrote that one comes to "the extreme elaboration of the portrait, now purely a geometric sketch of the body/triangular mountain, headless, in which the notion of the 'vertical rising' of the arm is highlighted by a red stripe". And still: "When Licini had to prepare the anthology exhibition for the Biennale in 1958 ...he was advised not to include the figurative art. He agreed...but insisted on having the Portrait of Nanny. And he had himself photographed in the room at the Biennale next to the Portrait... His Composition was hanging to his left". Perhaps that was no mere coincidence.

Il tempo sospeso sui Sibillini

di Franco Mancini

Sui Sibillini mi sono scoperto fotografo. Le prime immagini cariche di silenzio (un “silenzio ricco di parole”, commentò il mio primo recensore), sono nate qui, in questi luoghi che amo, su questi monti e su questi altipiani che parlano al cuore accompagnandosi con la musica del vento...

I Sibillini hanno qualcosa di umano. Monti antichissimi, sono stati modellati dai venti, dai ghiacci, dagli eventi atmosferici, finendo per somigliare a corpi distesi, a fianchi incavati, evocanti la presenza dell'umano pur nell'assenza dell'uomo.

Ricordo di aver provato, tanti anni fa quando li ho scoperti, lo shock di uno scenario estatico: un Eden segreto e misterioso, lontano dall'usura del quotidiano.

Una dimensione dimenticata o rimossa dell'uomo?

Questo paesaggio s'intonava straordinariamente con il mio modo di osservare la realtà.

Come fotografo sono affezionato all'idea che la “vera” fotografia debba essere chiara e fruibile alla prima lettura nella riconoscibilità e familiarità degli elementi che la compongono, ma, ove scaturisca da un'autentica “passione visionaria”, non possa che avere ulteriori piani di lettura sul piano simbolico ed

Time Suspended in the Sibillini Mountains

I discovered I was a photographer while I was in the Sibillini Mountains. It was here that I took my first pictures loaded with silence (a “silence packed with words”, as my first reviewer put it), taken in these places that I adore, in these mountains and on these highland plateaux that speak to the heart accompanied by the music of the wind...

in alto: da il ritorno del sole
in basso: incontri ravvicinati
a destra in alto: dalla Sibilla in su
a destra in basso: seduzione



emozionale.

Una fotografia è mera registrazione del dato visibile se non si carica di senso. E' "vera fotografia" quella che ci "punge" (Roland Barthes) caricandosi di messaggi/significati/simboli e investendo gli strati più profondi della nostra psiche.

Così la linea di un monte, la forma di un sasso, un'onda, un'increspatura sulla superficie di una vasca d'acqua o sulla sabbia del mare possono divenire molte altre cose nell'impatto con le nostre sensibilità.

A questo proposito mi pare illuminante quello straordinario passo dello "Zibaldone" in cui Leopardi ci parla del "doppio delle cose":

"All'uomo sensibile e immaginoso che viva,



The Sibillini Mountains have some sort of human quality. Ancient mountains, they have been shaped by atmospheric agents, by winds and ice, so that they resemble lying bodies stretched out and hollow flanks, evoking a human presence even in the absence of man.

I remember the shock I felt at the beautiful setting, many years ago when I discovered them: a secret and mysterious Eden, far from the wear and tear of everyday life.

A dimension forgotten or removed from man?

This landscape was incredibly in tune with my way of looking at reality.

As a photographer I like the idea that a "real" photograph should be clear and its subject plainly shown and easily identifiable but, when it is taken with a real "visionary passion" it cannot help but be interpreted on deeper symbolic and emotional levels.

A photograph is simply a record of a visible subject if it does not convey feeling. A "real photograph" is one which "stings" us (Roland Barthes) with underlying messages/ meanings/ symbols and touches the deepest parts of our psyche.

Thus the outline of a mountain, the shape of a rock, a wave, a ripple on the surface of the water in a pond or on the sand by the sea can become many other things on impact with our sensitivity.

By way of this I consider enlightening that extraordinary passage in the "Zibaldone" ["Notebook collection of thoughts"] where Leopardi talks about the 'doubles of things':

For sensitive and imaginative people who live,

come io sono vissuto gran tempo, sentendo di continuo ed immaginando, il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi. Egli vedrà cogli occhi una torre, una campagna; udrà cogli orecchi un suono d'una campana; e nel tempo stesso coll'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono. In questo secondo genere di obbietti sta tutto il bello e il piacevole delle cose. Trista quella vita (ed è pur tale la vita comunemente) che non vede, non ode, non sente se non che oggetti semplici, quelli soli di cui gli occhi, gli orecchi e gli altri sentimenti ricevono la sensazione", (*Zibaldone di pensieri*, 30 novembre 1828).

E ancora: "Un oggetto qualunque, per esempio





un luogo, un sito, una campagna, per bella che sia, se non desta alcuna rimembranza, non è poetica punto a vederla". ("Zibaldone di pensieri", 14 dicembre 1828).

Chiunque guardi un quadro, una fotografia, o assista a un evento artistico, riceve emozioni diverse a seconda dell'impatto con il proprio mondo. E' naturale che sia così. L'occhio che guarda aggiunge significati all'opera, in qualche modo arricchendola di senso. Penso alla teoria dell'"opera aperta"....

In fondo non è questo il destino di ogni opera d'arte e il corollario stesso della libertà dell'artista?

Posso dire che tutte le mie fotografie nascono da un'emozione forte nel momento dello scatto. Dopo che le ho stampate, sistemate e organizzate, le immagini ottenute mi appaiono nuove, si oggettivano e mi incuriosiscono.

Perché si fotografa? Certamente perché ci si innamora di qualcosa che l'occhio coglie (e l'occhio del fotografo è quasi sempre un occhio speciale perché strutturalmente predisposto). E poi, semplicemente, per il piacere di farlo, specie se assunto come regola. In fondo cos'è mai l'arte se non quello che Leibniz chiamava "un piacere

as I myself have lived for a long time, continuously listening and imagining, the world and the things in it are in a certain sense doubles. They will see with their eyes a tower, a landscape; they will hear with their ears a bell ringing; and at the same time in their imagination they will see another tower, another landscape, and hear another sound. In this second kind of objects lie the beauty and the pleasure of things. How sad is the life (even though it is the normal life) that neither sees, nor hears, nor feels any-

in alto: il passo cattivo
in basso: de pas sur la neige
a destra in alto: bianco, ombra e cielo
a destra in basso: il pianeta buono





accompagnato da luce”?

Il mio percorso è iniziato qui, sui Sibillini, dove la luce entra nell'anima e il silenzio ti attanaglia la gola, mentre la bellezza ti assale.

Scendevo dal Vettore verso Forca di Presta. Era una giornata freddissima, con una temperatura di 13 gradi sotto zero. Uno scenario mozzafiato rapì la mia immaginazione: una massa compatta di nubi scure saliva dall'orizzonte a nord mentre la luce residua illuminava, come uno spot, contro il nero dello sfondo, una costa di montagna precipitante nella neve e nella nebbia.

Allora mi venne in mente di “sprecare” alcuni fotogrammi disponibili per riprendere, per la

thing beyond the simple objects, those which alone give sensations to the eyes, the ears and the other senses.” [“Zibaldone di pensieri”, 30 November 1828].

And he continues: “Any subject, such as a place or a landscape, however beautiful, if it does not stir memories, it is hardly poetic to see”. [“Zibaldone di pensieri”, 14 December 1828].

Whoever looks at a picture or a photograph or watches an artistic event experiences different emotions according to the impact on his own world. It is natural that it is so. The watchful eye adds meaning to the work, somehow enriching it. I'm thinking of the “open work” theory...

In the end, isn't this the destiny of every work of art and the very corollary of freedom of the artist?

I can say that all my photographs originate from a strong feeling I have when taking them. After printing, arranging and organizing them, the resulting pictures seem new, take on a concrete form and arouse my curiosity.

Why do we take photos? Definitely because we like something that the eye sees (and the photographer's eye is nearly always a special eye because it is structurally prepared). And then,





prima volta, immagini senza soggetti umani.... Operando una riduzione di campo, provai per istinto ad estrarre dal suo contesto questo frammento di realtà, come per salvarlo e riproporlo nella sua essenza pura. Il soggetto veniva a collocarsi come in un suo ambito privilegiato di solitudine e di bellezza: qualcosa di archetipico, un frammento annunciante l'infinito, il cosmo, la sospensione del tempo.

Il fascino di questi luoghi, noti agli dei e abitati dalla Sibilla, perfetti nella loro nudità e nella loro perentoria forza e bellezza, continua a con-

simply for the pleasure of taking them, especially if adopted as a rule. After all, what exactly is art if not that which Leibniz called “ a pleasure accompanied by light”?

My path began here, in the Sibillini Mountains, where the light penetrates your soul and the silence grips your throat, while you are seized by the beauty of the surroundings.

I was coming down Mt.Vettore towards Forca di Presta. It was an icy cold day, -13°C. A breathtaking view enraptured my imagination; a mass of dark clouds loomed up from the horizon to the north while , like a spotlight against the black backdrop, the residual light illuminated a steep mountain slope plunging into snow and mist.

It was then that it occurred to me to “waste” a few available shots to take, for the first time, pictures without a human subject.... . Using a reduced field of vision I instinctively tried to extract that fragment of reality from its context, as if to save it and show it off in all its purity. The subject appeared set within its own limits privileged with beauty and solitude: something archetypal, a fragment heralding the infinite, the cosmos, the suspension of time.

The fascination of these places, known to the

in alto: trittico parte III
in basso: verso sera



durmi “altrove”: a un “altrove” che non è fisicamente individuabile, ma è dentro di noi.

gods and inhabited by the Sibyl, perfect in their bareness and in their peremptorial strength and beauty, continues to lead me “elsewhere”: to an “elsewhere” that cannot be physically defined, but is inside each of us.



il triangolo rosso



forme



la strada



La parola “SALIRE”, per chi ha piccoli e grandi problemi di mobilità, è tristemente carica di preoccupazione e di timore, a causa delle numerose barriere che si trovano disseminate un po’ ovunque. Figuriamoci poi il “SALIRE SUL TETTO DEL MONDO”, per noi, sei persone disabili. Impossibile, pura utopia, un sogno troppo complicato da realizzare. Ma “impossibile” è semplicemente non aver provato con la giusta tenacia, con la convinzione che si deve combattere per veder realizzati i propri sogni, coscienti che poi non rimarranno più solo desideri, ma diventeranno realtà, apriranno la strada a tutti quelli che, meno tenaci o semplicemente più titubanti, non osano “buttarsi”, per cadere verso l’alto!

L’idea di questo viaggio è nata un anno fa da Lorena, affetta da sclerosi multipla, ed è stata raccolta da tre fisioterapiste dell’Istituto di Riabilitazione “S.Stefano” di Porto Potenza Picena, che insieme l’hanno trasformata nel progetto “Nepal per tutti”. Obiettivi: dare la possi-

Nepal: on the roof of the world and its barriers

For those people with greater or lesser problems of mobility, the verb “to go up” is sadly connected with worries and fears due to the many barriers found almost everywhere. Even more so, then, the term “to go up to the roof of the world” for six disabled people like us. Impossible, nothing more than a dream, too complicated to realize. But “impossible” simply means not having tried hard enough, with the right conviction that you have to fight to realize your dreams, and be aware that they will not just remain wishes but will become reality and open the way for all those who, less tenacious or simply more hesitant, dare not “risk everything to fall upwards”!

bilità a persone con disabilità fisica di fare un viaggio altrimenti impossibile, testimoniare che le barriere, tutte le barriere, possono essere superate. Il progetto è stato quindi accolto, fatto proprio e realizzato, dall'Associazione "Tilicho", impegnata da molti anni in aiuti sociali e sanitari alla popolazione nepalese. Da questo viaggio è nato anche un video, che ha dato a molti la possibilità di condividere le emozioni vissute in quei giorni e in quei luoghi così speciali.

Nepal: questa terra così lontana sembra quasi appartenere ad un racconto fantastico, dove è ancora possibile trovare re, principesse, divinità dai nomi impronunciabili, figure mitiche e terribili, immerse in un paesaggio incredibile; è qui che nasce Budda, è qui che dimora l'unica divinità vivente al mondo.

Paese minuscolo e leggendario incastrato tra due giganti, incrocio mitico sulla via del sale e della seta, è terra di contraddizioni estreme, a immagine e somiglianza del dio Shiva, al contempo creatore e distruttore.

Kathmandù sembra un mostro distratto, che in ogni momento potrebbe accorgersi di noi ed ingoiarci in un solo boccone. Si trova a 1355 metri di altitudine, ha meno di un milione di abitanti ed è la città più inquinata del mondo. Si vive in un sottofondo continuo di clacson, un serpente di macchine perennemente aggrovigliato in un caos inestricabile. Marciapiedi incredibilmente alti, dove è sconsigliata qualsiasi distrazione, pena la caduta in qualche enorme voragine che, inaspettatamente, appare davanti, o meglio, sotto i nostri piedi. Sui pali della luce, grovigli di fili come gomitoli di lana disfatti. Ma Kathmandu non è solo questo, piena com'è di colori accesi fino all'inverosimile, che ti restano attaccati addosso, che ti sembra di poter respirare. Con i suoi innumerevoli templi e gli stupa che sorgono ovunque, i suoi mille piccoli altari, sempre stracolmi di puja, le tipiche offerte di riso, latte, fiori, polvere rossa e l'aria profumata d'incenso!

Superato lo shock iniziale, cominciamo a muo-

It was Lorena, a multiple sclerosis sufferer, who had the idea of this journey a year ago, and she was taken up by three physiotherapists at the "St.Stefano" Institute for Rehabilitation in Porto Potenza Picena who helped her transform it into the project "Nepal for All". The aims: to give physically disabled people the chance to go on an otherwise impossible journey, to prove that all barriers can be overcome. The project was then approved and realized by the "Tilicho" Association which has been involved for many years giving social and medical aid to people in Nepal. A film too was made on this journey which has enabled many people to share the emotions of the time spent in such special places. Nepal: this land so far away seems to belong to a work of fiction, where there are still kings, princesses, divinities with unpronounceable names, terrible mythical characters in an incredible country; it is here that Buddha was born, and here that the only living divinity in the world resides.

A tiny legendary country sandwiched between two giants, a mythical crossroads on the silk and salt roads, it is a land of extreme contradictions



in alto: Il lebbrosario di Pokara con il primo e per il momento unico reparto in tutto il Nepal, che si occupa di riabilitazione per i mielolesi

a sinistra: Finalmente tutti insieme davanti all'Annapurna, 1800 m.

not unlike the god Shiva, at the same time both creator and destructor.

Kathmandu is like a distracted monster that

verci con maggior fiducia nel caos cittadino, osando addirittura attraversamenti rischiosissimi ed acrobazie degne di funamboli.

Gli abitanti, non abituati alla presenza di turisti in carrozzina, ci guardano con curiosità estrema, senza alcun pudore o ritegno. Si fermano ad osservarci come pesci in una bolla di vetro e la vita operosa di una piazzetta, con il suo mercato, conosce una sosta impreveduta: tutti fermi per questi intrusi inconsueti.

Un po' intimoriti, partecipiamo ad una conferenza stampa che ha lo scopo di presentare il nostro progetto ai numerosi giornalisti intervenuti. Non avremmo mai creduto che questa nostra avventura potesse avere tanta eco in tutto il paese. Ma in effetti, durante la nostra permanenza in Nepal, veniamo spesso fermati e salutati da chi, avendo letto e visto le nostre foto sui giornali, ci riconosce e si informa su come procede la nostra avventura. Improvvisamente famosi, anche se nell'altra parte del mondo!

La conferenza stampa del primo giorno dà ancora i suoi frutti. Siamo infatti a Pokara, a 200 km da Kathmandu e veniamo contattati da un fisio-

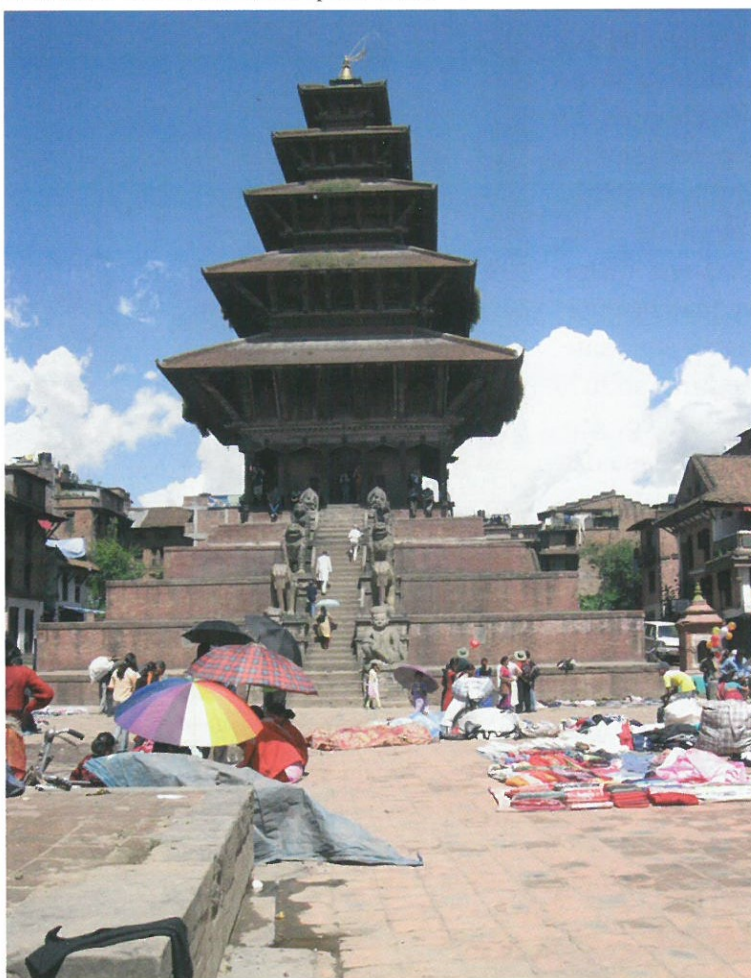
terapista che, avendo letto di noi, ci riconosce e ci invita a visitare l'ospedale dove lavora: un lebbrosario in cui è stato aperto da poco tempo un reparto, il primo e, per il momento, l'unico in tutto il Nepal, che si occupa di riabilitazione per i mielolesi.

L'accoglienza che ci viene riservata è molto commovente e ci sentiamo stretti in un caldo abbraccio. Tutti guardano con curiosità le nostre carrozzine superleggere e ultramoderne, apprendono con

could notice us at any moment and gobble us up in one bite. It is 1,355 metres above sea level, it has a population of less than a million and it is the most polluted city in the world. There is a continuous honking of car horns from an eternal line of winding traffic caught up in inextricable chaos. Incredibly high pavements where the least distraction is inadvisable, the risk being to fall down some enormous hole that has suddenly appeared in front of, or rather, under our feet. Electric cables hang from the lamp-posts like untidy balls of wool. But Kathmandu is not just this; it is also full of incredibly bright colours that cling to you, that you feel you can inhale. With its endless temples and 'stupa' that are found everywhere and its thousand little shrines always brimming with 'puja', the typical offerings of rice, milk, flowers, red dust and air smelling of incense!

Once we recovered from the initial shock, we started to move more confidently through the city chaos, daring to make highly risky crossings and perform acrobatics worthy of a tight-rope walker.

Katmandù 1350 m., totalmente piena di colore



The inhabitants are not used to seeing tourists in wheelchairs and stared at us shamelessly. They stopped to look at us as if we were fish in a bowl and the hustle and bustle of the market square came to a sudden halt: everyone stopped to gawp at these unusual intruders. Slightly intimidated, we took part in a press conference to explain our project to the journalists there. We could never have imagined that this adventure of ours would have

stupore che ognuno di noi lavora, guida la macchina, pratica sport, insomma conduce una vita pressoché normale. Nella loro condizione, nel proprio paese, questo è inimmaginabile. Un piccolo seme è stato gettato, ci allontaniamo con la speranza di aver infuso in loro un po' di coraggio e nuovi traguardi da raggiungere.

SWYAMBUNATH

Sapevamo della simpatia dei nepalesi per i gradini, ma non quanto fosse radicata: non una semplice simpatia quindi, piuttosto, un folle amore! Scalini ovunque, all'ingresso di templi, dei musei, di tutti i ristoranti, per noi una vera e propria persecuzione.

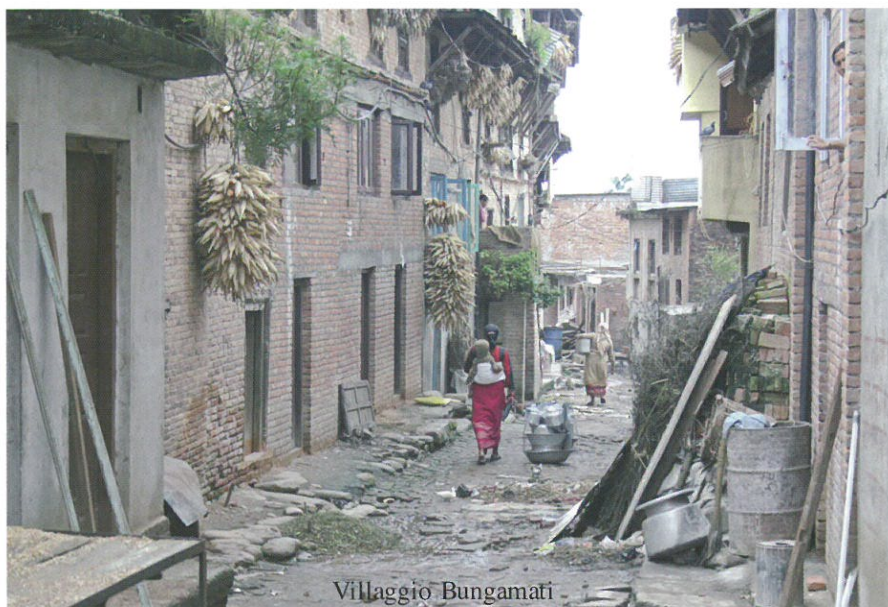
Un quadro chiaro di quello che ci attende in questo viaggio, lo abbiamo quasi subito, in occasione della visita a Swyambunath, il tempio delle scimmie, situato sulla cima di un piccolo colle nelle vicinanze di Kathmandu. Due le strade di accesso al tempio: una improponibile, con i suoi 365 gradini, uno per ogni giorno dell'anno, che è stata subito scartata, e l'altra, "molto più comoda", a detta dei locali, con "soli" 154 o 158 gradini (sul numero esatto le fonti sono un po' discordanti, perché quelli di noi che si sono presi il gusto di contarli durante la faticosa salita, devono aver fatto un po' di confusione).

Il Nepal "scaligero" avrebbe potuto diventare scioccante, invece è stato corroborante. Tutti si sono dati da fare per permettere a ciascuno di arrivare in cima alla faticosa scalinata. Ognuno come poteva, aiutando fattivamente nel sollevare le carrozzine, offrendo un valido appoggio durante la salita o, semplicemente, con una battuta di spirito e un sorriso che, comunque, sono serviti ad alleggerire l'atmosfera durante la fatica e a far sembrare più breve il tragitto. Un bel risultato, eravamo tutti molto soddisfatti, anche se stanchi, perché, con l'apporto di tutti, quel primo grande scoglio era stato superato.

I VILLAGGI DI BUNGAMATI E KHOKANA

such an effect throughout the country. But during our stay in Nepal we were often stopped and greeted by people who had read about us and seen our photos in the newspapers and on recognizing us came to find out how our project was going. We were suddenly famous, albeit on the other side of the world!

The press conference we gave on the first day was still proving useful. We were at Pokara, 200km from Kathmandu, when we were contacted by a physiotherapist who had read about us, recognized us and invited us to visit the hospital where he worked: a leper colony, with a recently- opened section, the first for the time being in the whole of Nepal, that deals with the rehabilitation of myelosis sufferers. We were moved by the warmth of the welcome we received. Everyone gazed at our superlight, ultramodern wheelchairs, was amazed to learn that each of us worked, drove a car, practised sport, and led more or less a normal life. In their condition, in their country, this would be unimaginable. A tiny seed was sown, and we left them hoping that we had given them a bit of courage and set them new goals to attain.



Visita al villaggio Bungamati, in un'atmosfera irreal, quasi medievale

SWYAMBUNATH

We knew that the Nepalese liked steps, but not quite to what extent: they didn't like them, they loved them! There are steps everywhere, at the

Sembra quasi di essersi distratti e, improvvisamente, di ritrovarsi a vivere in un altro secolo, per lo strano scherzo di un dio dispettoso. La sola cosa che ci riporta al nostro tempo, è la presenza, qua e là, di qualche macchina, altrimenti, tutto farebbe supporre di vivere in un tranquillo e comune villaggio, in un giorno qualsiasi dell'anno Mille. Strade di terra e fango, coperte da ogni sorta di immondizia, donne sedute a terra che, in una calma irreale, filano la lana pregando e parlando tra di loro, i bambini scalzi e incredibilmente sporchi giocano con i loro immancabili cani; ovunque capre, pecore, oche e altri animali che condividono le stanze con i loro padroni. La cosa più sconvolgente è però incontrare i loro sguardi e trovarci la serenità profonda e convinta di chi vive al ritmo lento dei propri tempi e del proprio lavoro. La tranquillità di chi non è stato mai sfiorato da niente che somigli, neanche lontanamente, al consumismo.

PONTE TIBETANO

A metà strada tra la terra e il cielo, contro ogni legge fisica, quasi senza peso dondoliamo sospesi nel vuoto; bambini che laggiù, molto sotto di noi, incuranti della nostra presenza, giocano nelle fredde acque del fiume, tutto intorno, un'atmosfera immobile. All'improvviso qualcuno con un sorriso e un namastè, ci chiede di poter passare e allora torniamo alla realtà, siamo su un ponte tibetano.

entrances to temples, museums, to all the restaurants – a real persecution for us.

We got a clear picture of what was in store for us on this journey almost immediately, on our visit to Swyambunath, the temple of the monkeys, situated at the top of a small hill not far from Kathmandu. There are two access roads to the temple: one was out of the question as it has 365 steps, one for each day of the year; the other was "far more convenient" as the locals said, with "only" 154 or 158 steps (the exact number is open to question as those of us who bothered to

count them during the exhausting climb must have got a little confused).

The Nepal 'of steps' could have become shocking, however it was actually strengthening. Everyone made an effort to help us all make it to the top of that exhausting flight of steps, each in his own way; by effectively helping to lift the wheelchairs, or offering a shoulder to lean on along the way up, or simply providing moral support and a smile which helped lighten the fatigue and make the journey seem shorter than it really was. A fine result;

we were all thoroughly satisfied, if tired, because thanks to everyone's help we had overcome the first great obstacle.

THE VILLAGES OF BUNGAMATI AND KHOKANA

It was as if we were suddenly distracted and



in alto: Quasi senza peso dondoliamo sospesi nel vuoto dal ponte Tibetano



EVEREST E ANNAPURNA

Il Nepal, "Tetto del mondo" perché nove delle undici vette del nostro pianeta al di sopra degli 8000 metri, si trovano sul suo territorio o lungo i suoi confini, cime che lo hanno isolato e protetto.

Nepal per secoli rimasto un libro chiuso tanto da essere chiamato "il regno eremo", "la dimora degli dei".

Il viaggio verso Nagarkot è carico di aspettative, con la prospettiva di poter vedere finalmente la montagna per eccellenza, l'Everest, "la Dea madre" che popola da sempre le fantasie degli appassionati di alpinismo o di tutti quelli a cui piace semplicemente alzare la testa e restare sospesi e increduli di fronte all'extra-ordinario.

Arrivare così al punto panoramico e trovare una fitta nebbia che avvolge le cime e lascia intravedere, solo qua e là, la valle sottostante, è come fare una doccia fredda. Nonostante tutto, però, si sente nell'aria la presenza imponente di quel massiccio, oltre la nebbia. La dea madre è lì, anche se la possiamo vedere solo con gli occhi del cuore. Un po' come sapere che nella stanza accanto c'è la persona che amiamo, ci emoziona soltanto la consapevolezza di quella presenza così vicina.

Dopo giorni che il tetto del mondo non alza le coltri delle nubi per mostrarci il suo spettacolo migliore, serpeggia tra noi un senso deprimente di frustrazione, come se le fantastiche vette del Nepal si trovassero altrove.

Il sole torna finalmente a farsi vedere e, ancora una volta, partiamo con la prospettiva di incontrare un'altra maestosa vetta, l'Annapurna. Dopo un tratto percorso in pullman, affrontiamo a

found ourselves in another century by some strange whim of a spiteful god. The only thing connecting us to our own times was the presence of a car here and there; otherwise we could have been living in an ordinary quiet village sometime in the year 1000. There were roads of mud and dirt covered in every sort of filth, women sitting calmly on the ground spinning wool while praying and chatting to each other, and incredibly dirty children playing barefoot with their dogs. Everywhere were goats, sheep, geese and other animals which shared the rooms with their owners. However, the most surprising thing was to meet their eyes and notice the profound and steady serenity of people who live at the slow rhythm of their own times and their own work. The peace at heart of those who have never been touched by anything remotely resembling consumerism.

TIBETAN ROPE BRIDGE

Halfway between the sky and the earth, against all laws of nature, we swayed almost weightlessly suspended in space; children were playing far beneath us in the cold river, unaware of our presence, and all around was the atmosphere was motionless. Suddenly someone smiling asked us if they could pass and so we returned to reality; we were on a Tibetan rope bridge.

EVEREST AND ANNAPURNA

Nepal is called "the roof of the world" because nine out of the eleven peaks on our planet over 8000 metres high are inside Nepalese territory or along its borders, peaks which have both isolated it and protected it.

For centuries Nepal was a closed book, often

piedi un impervio viottolo pieno di buche e sempre più in salita; tutti danno il massimo affinché si possa raggiungere la meta, che comunque si dimostra troppo lontana. Stremati, decidiamo per il momento di abbandonare l'impresa e di studiare una modalità diversa che ci permetta più facilmente di arrivare al piccolo altipiano da cui si gode una veduta mozzafiato della catena montuosa e della sottostante vallata di Pokara.

Utilizzare un fuoristrada, che ci porti il più vicino possibile alla ripida scalinata di pietra che sale fino all'agognato altipiano, si dimostra la carta vincente.

Ci alziamo all'alba e a bordo del mezzo raggiungiamo le scale di pietra ancora bagnate dalla rugiada della notte. Iniziamo la salita combattuti tra la paura di scivolare e la preoccupazione di non essere abbastanza veloci da arrivare, come le allodole, prima dell'alba, perdendo così l'appuntamento con il suo apparire incredibile e magico.

Arriviamo finalmente, ma l'Annapurna ha in serbo per noi un'ulteriore piccola sorpresa. Bianche nubi si alzano a proteggere la vetta dalla nostra vista, e solo dopo aver aspettato a lungo, con la tenacia e la fiducia mista alla sfrontatezza tipica dei bambini a cui quel regalo è dovuto, possiamo finalmente restare schiacciati da quella dimostrazione di potenza e grandiosità che ci troviamo davanti. Che straordinaria metafora della vita questa esperienza! Ognuno di noi ha la sua montagna, più o meno alta da affrontare e questo richiede tempo, fatica, coraggio e astuzia, ma raggiungere la meta tanto sognata è come ricevere, tutti insieme, i regali di cento natali, la gioia è tale da sembrare quasi incontenibile.

CREMAZIONE

Il fumo ci inghiotte. Un fumo denso che sfuma i contorni delle cose e delle persone intorno a noi. Un fumo carico di odori ignoti che temiamo di respirare e di riconoscere, viste le pire dalle quali si alza. Pashupatinath, nella valle dell'ombra è l'enorme tempio a cielo aperto, attraversato dal fiume Bagmati, adibito alle cremazioni induiste. Sui tipici ghat, piattaforme di pietra disposte verso nord in direzione dell'Himalaya, vengono deposti su cataste di legna, le salme degli induisti, non prima però di essere stati messe con i

called "the hermitage kingdom", "the dwelling place of the gods".

The journey to Nagarkot was exciting, with the hope of being at long last able to see the most famous of mountains, Everest, "the mother goddess", which has always inspired the imagination of climbers and of all those who simply like lifting their heads and remaining spellbound before the extra-ordinary.

To reach thus the panoramic point and find thick fog covering the peaks allowing only the odd glimpse of the valley below rather dampened our spirits. Nevertheless, we could feel in the air the imposing presence of that mighty mountain beyond the fog. The mother goddess was there, even though we could only see her with our hearts. A bit like knowing that the person we love is in the next room, we feel gladdened simply by the consciousness of their presence so nearby.

After days waiting for the roof of the world to shed its blanket of clouds and reveal itself in all its glory, we started to feel a sense of frustration, as if the marvellous summits of Nepal were to be found elsewhere.

At last the sun returned and once more we set off hoping to see another majestic peak, Annapurna. After covering some distance by bus, we had to go on foot up an impassable track, full of holes and increasingly steeper ; everyone gave it all they had to try and achieve the goal, which as it turned out was too far off. Exhausted, we decided to abandon the enterprise for the time being and to study a different way to reach the small plateau more easily; from there you get a breathtaking view of the chain of mountains and of the Pokara valley below.

The answer was to use an off-road vehicle to take us as close as possible to the steep stone steps that climb up to the coveted plateau.

We got up at dawn and reached the stone steps, still bathed in dew, with the car. We started the climb, struggling between the fear of slipping and the worry at not being sufficiently fast to get there in time, like larks before sunrise, and so missing its incredible, magical appearance.

At last we arrived, but Annapurna had another little surprise in store for us. White clouds rose up, shielding the summit from our view, and it was only after a long wait , like eager children

piedi nelle gelide acque del fiume, al fine di scongiurare una eventuale morte apparente. Quindi il primogenito del defunto versa tre tazze di acqua del fiume sacro, nella bocca del cadavere, e procede all'accensione della pira. Alla fine del rogo la cenere, e tutto ciò che rimane, viene buttato nel fiume, affinché possa raggiungere il Gange, fiume sacro.

Di fronte a questo inusuale spettacolo, la mente vaga su pensieri inconsueti e al tempo stesso familiari. Gli induisti bruciano i corpi per permettere ai loro cari la

reincarnazione in vite migliori, ma su di noi questo spettacolo ha un altro effetto. La morte è messa in mostra, soprattutto la dimensione del corpo come involucro, sgravato del valore esteriore che, specialmente noi occidentali, continuamente alla ricerca della perfezione fisica, gli attribuiamo.

Tutto si riduce all'essenziale e ci perdiamo in questa dimensione metafisica.

Veniamo riportati alla realtà dai soliti venditori che, come falene impazzite, ci assalgono con l'offerta delle loro collanine dai mille colori, che stridono in quel luogo irreali, dipinto

soltanto col grigio del fumo e il rosso del fuoco.

INFINE

Dopo tanti giorni nei quali abbiamo riempito il cuore, gli occhi e la nostra l'anima, di colori e di sapori, di stupore e a volte di incredulità, di timori e di coraggio, di affetto e solidarietà, torniamo a casa con la consapevolezza di essere riusciti nel nostro intento: dimostrare che è pos-

trustingly and stubbornly expecting a present, that we were able to gaze in wonder at that grandiose example of power and might. What an extraordinary metaphor for life this experience was! Each of us has our own mountain, some higher, some lower, to climb and this requires time, effort, courage and artifice, but reaching the yearned-for peak is like receiving the gifts of a hundred Christmases all at once, such is the uncontainable joy.

CREMATION

The smoke engulfed us. A thick smoke, blurring the outlines of things and people around us. Smoke laden with unfamiliar odours that we were afraid to breathe or recognize, seeing the pyres from which it rose. Pashupatinath, in the valley of shadow, is an enormous open-air temple crossed by the river Bagmati and is used for Hindu cremations. The Hindu corpses are arranged on wood piles on the typical 'ghat', stone platforms facing north towards the Himalayas; first, however, they have



Una cremazione nel tempio induista di Pashupatinath, nella valle dell'om-

their feet bathed in the icy water of the river to avert any possible catalepsy. Then the eldest-born of the dead person pours three cupfuls of the holy river water into the corpse's mouth and proceeds to light the pyre. At the end of the funeral pyre the ashes and everything else left is thrown into the river so that it might reach the sacred river Ganges.

In front of this unusual sight, we had strange, yet

sibile abbattere tutte le barriere.

Coscienti che nulla sarebbe stato possibile senza l'apporto di tutti, restiamo quasi increduli a contemplare il nostro "improbabile" viaggio, dai colori vivaci e cangianti come gli abiti delle donne nepalesi.

Siamo volati così, dove nessuno credeva si potesse arrivare, più in alto di quanto si potesse pensare, fino a veder quanto siano vicine le nuvole ed è stato un volo leggero, emozionante, che ha rafforzato le nostre ali rendendole pronte ad affrontare vette ancora più alte, quelle della nostra vita.

at the same time familiar thoughts. The Hindus burn bodies so that their loved ones may be reincarnated into better lives, but this sight had a different effect on us. Death is made evident, especially the aspect that the body is but a covering, unburdened of the exterior value that we westerners attach to it, obsessed as we are by continually searching for physical perfection.

Everything was reduced to the essentials and we lost ourselves in this metaphysical dimension.

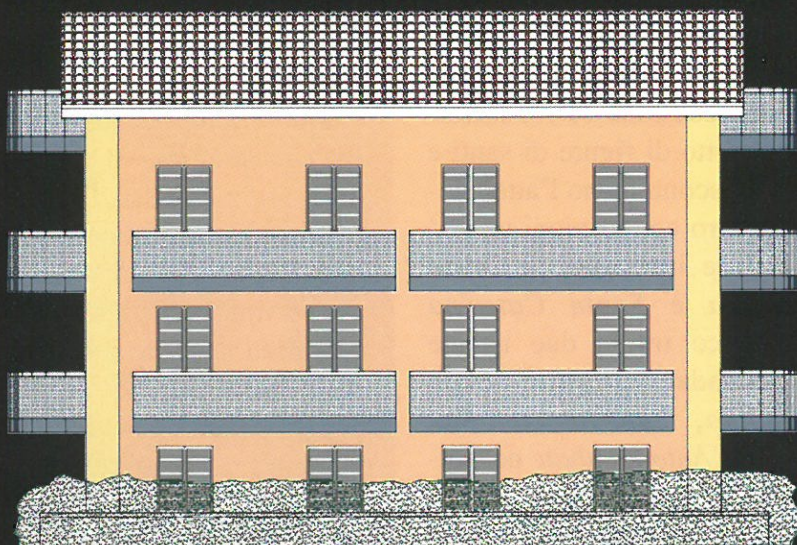
We were brought back to reality by the habitual vendors who, like crazy moths, assailed us with their attempts to sell necklaces so colourful that they clashed with the grey of the smoke and the red of the fire in that unreal place.

IN CONCLUSION

After so many days of filling our hearts, our eyes and our souls with colours and flavours, wonder and incredulity, fear and courage, and affection and solidarity, we returned home aware of having succeeded in our intention: to show that it is possible to bring down all barriers.

Realizing that nothing would have been possible without the effort on the part of everyone, we could hardly believe we had made such an 'improbable' journey, as colourful as the clothes of the Nepalese women.

Thus we flew where nobody had thought possible, higher than it was possible to imagine, to see how close the clouds were, and it was a light, moving flight which strengthened our wings, preparing them to face even higher peaks, those in our lives.



...palazzine in vendita a Caldarola

SIBILLINA DIMORA srl

società edile immobiliare

via Capocastello, 40 - San Ginesio (MC) - tel. 0733 65 67 37 fax 0733 65 21 12

info@sibillinadimora.it - www.sibillinadimora.it



Un pittore girovago tra i Sibillini: Montemonaco e il Maestro di Rasiglia Matteo Mazzalupi

Il santuario di Santa Maria di Casalicchio, in territorio di Montemonaco, è una chiesetta di grande fascino, immersa nel verde della stretta valle dell'Aso appena fuori Tofe, che reca ancora, negli affreschi che ne rivestono le pareti, i segni visibili di una devozione antica. La prima testimonianza conservata è il ciclo che decora la cappella maggiore, datato 1441; si passa poi al Cinquecento, con i *Misteri del Rosario* che circondano la nicchia nella stessa cappella, ed infine al Seicento, l'epoca delle pitture nell'ultima campata della navata sinistra e di quelle intorno alla statua lignea rinascimentale di San Sebastiano nella navata destra. In questa occasione vorrei soffermarmi su un altro gruppetto di figure di santi e Madonne, che forse colpiscono meno l'attenzione del visitatore per le loro collocazioni un po' periferiche. Si tratta delle immagini di *Cristo benedicente*, *Sant'Agata* e *Santa Caterina d'Alessandria* nel sottarco tra le due navate all'altezza della seconda campata, della *Madonna col Bambino*, *Sant'Amico*, *San Michele arcangelo* e *Sant'Antonio abate* nel sottarco tra prima e seconda campata della navata destra, di un altro *Sant'Antonio abate* nel sottarco tra seconda e terza campata, sempre nella navata destra, e del *Volto di Cristo*, due *Madonne col Bambino*, un *Santo martire* e una *Santa* (non più identificabili perché mutili) ed un *San Bernardino da Siena* con donatore sulla parete sinistra della chiesa, nella seconda campata. Evidentemente sono tutti ex voto, sebbene solo

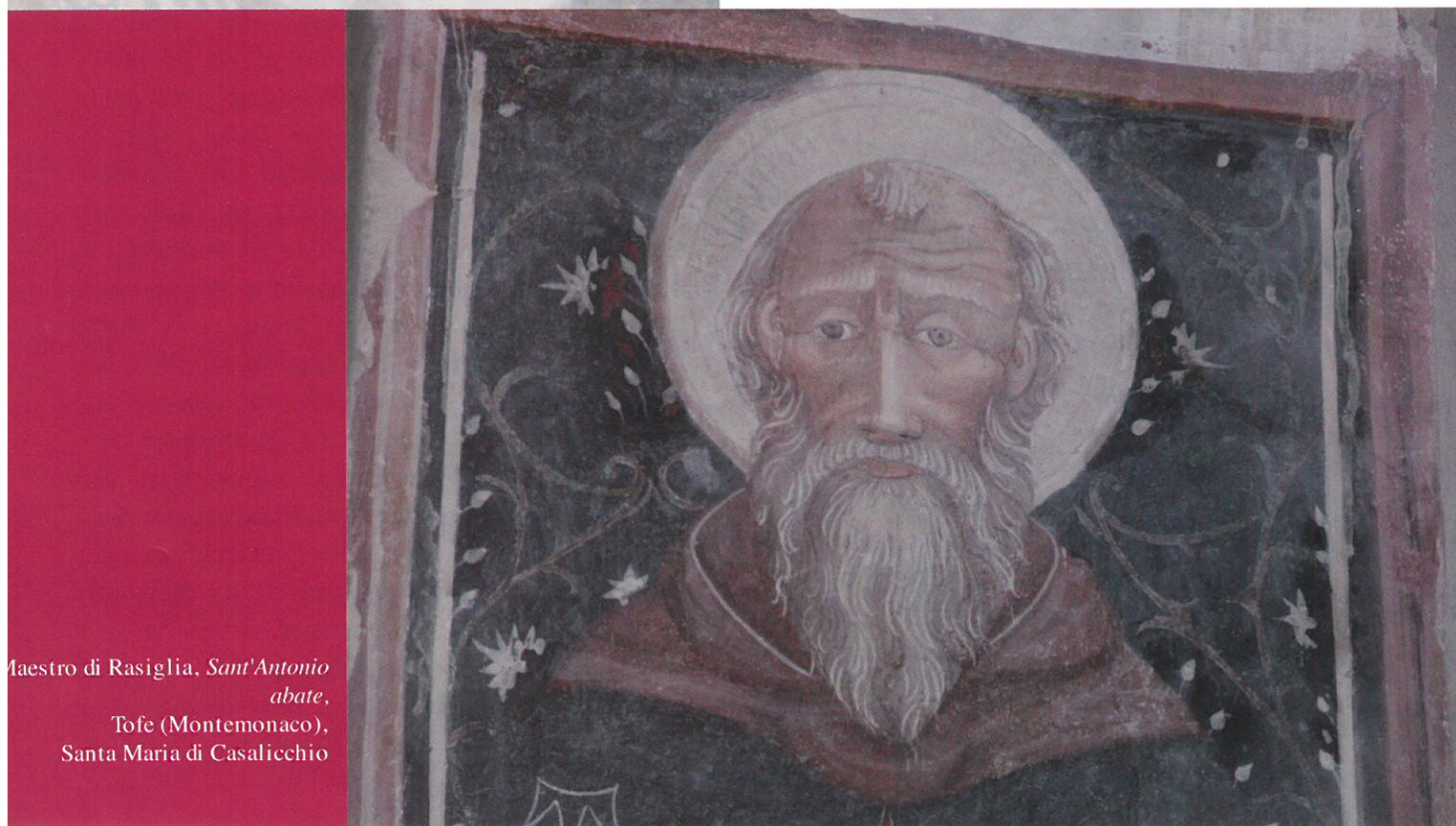
“An itinerant artist in the Sibilline Mountains: Montemonaco and the Master of Rasiglia.”

The sanctuary of St. Maria di Casalicchio near Montemonaco is a fascinating little church, set in the narrow green valley of the Aso just outside Tofe. The frescoes on its walls bear testimony to ancient devotion: the earliest of these consists of a cycle decorating the bigger chapel dating back to 1441; then from the 1500s there is the “Mysteries of the Rosary” surrounding the niche in the same chapel; and finally from the 1600s are paintings situated in the last space of the left nave and around the wooden Renaissance statue of St. Sebastian in the right nave. I would like to concentrate on another group of figures of saints and Madonnas which might not perhaps catch the visitor's attention as they are not located centrally. These include the images “Christ Blessing”, “St. Agatha” and “St. Catharine of Alexandria” under the arch in the second span between the two naves, the “Virgin and Child”, “St. Amico”, “St. Michael the Archangel” and “St. Anthony the Abbot” under the arch between the second and third spans, again in the right nave, and the “Face of Christ”, two paintings of “Virgin and Child”, a “Holy Martyr” and a “Saint” (no longer identifiable due to damage), and a “St. Bernardino da Siena with donor” on

alcuni siano dotati di iscrizioni che ricordano i committenti: “OPUS GIENLILUTII ORNELI” sotto la *Sant’Agata*, “OPUS VAN(n)E IACOPUTII” sotto un *Sant’Antonio* (la scritta è oggi coperta dal ferro di una catena antisismica, ma si legge in alcune fotografie) e un frammentario “OPUS [...]HA[...]” (forse “OPUS [Mic]HA[elis] [...]”?) sotto l’*Arcangelo*. La formula usata, “opus ...”, è insolita e potrebbe far pensare alle firme dei rispettivi autori, ma i dubbi svaniscono quando si osserva che tutti questi dipinti appartengono alla mano di uno stesso artista. Già don Giuseppe Crocetti, che pubblicò anni fa un utilissimo articolo sugli affreschi di Tofe, aveva riconosciuto in queste opere un sapore umbro: indicazione senz’altro giusta, che va specificata indirizzandosi però non verso Norcia, come pensava il Crocetti, bensì verso Foligno. Siamo infatti di fronte ad un’opera, e delle maggiori almeno per dimensione, del Maestro di Rasiglia. Con questo nome è stato battezzato da Filippo Todini l’autore di alcuni affreschi presenti in diversi luoghi dell’Umbria: le chiese di San Silvestro e di Santa Maria delle Grazie a Bevagna, Santa Maria della Vittoria a Fiamenga di Foligno, il castello di Montemolino presso Todi e, appunto, la chiesa di Santa Maria delle Grazie a Rasiglia, nella

the left wall of the church in the second span. Evidently they are all votive offerings, although only some bear inscriptions which recall the clients: “OPUS GIENLILUTII ORNELI” under the painting of St. Agatha; “OPUS VAN(n)E IACOPUTII” under a “St. Anthony” (the writing is today obscured by part of an anti-seismic chain but is legible in certain photographs) and a fragmentary “OPUS [...]HA[...]” (forse “OPUS [Mic]HA [elis][...]”?)) under the “Archangel”.

The formula used , “opus...”, is unusual and might seem to indicate the respective artists' signatures, but doubts are cast aside when we see that all these paintings were done by the same artist. Don Giuseppe Crocetti, who published a highly useful article on the Tofe frescoes years ago, found in them an Umbrian trait: this can be confirmed by concentrating on the Foligno area and not, as Crocetti thought, on the Norcia area. We are talking about one of the major works by the Master of Rasiglia, as Filippo Todino called the painter of several frescoes found in different parts of Umbria:; the churches of San Silvestro and of Santa Maria delle Grazie at Bevagna, Santa Maria della Vittoria at Fiamenga near Foligno, the castle of Montemolino near Todi, and the church of Santa Maria delle Grazie at



Maestro di Rasiglia, *Sant'Antonio*
abate,
Tofe (Montemonaco),
Santa Maria di Casalicchio

montagna di Foligno. In quest'ultimo santuario è stato individuato il nucleo più consistente di affreschi di questo pittore: sulla parete sinistra *San Michele arcangelo* (con accanto i resti di una *Madonna col Bambino*), la *Madonna di Loreto*, la *Madonna dell'umiltà*, la *Madonna in trono adorante il Bambino* e *San Sebastiano*, la *Madonna di Loreto* tra due immagini di *Sant' Amico*; sulla destra i *Santi Cosma e Damiano*, il *Crocifisso*, *San Gottardo con il committente*, i *Santi Antonio abate e Amico*, un altro *Sant'Antonio abate*, la *Madonna col Bambino*, *San Sebastiano* tra due immagini della *Madonna col Bambino*. A questi va aggiunta la volta al di sopra dell'altare – presumibilmente l'unico intervento non votivo nella decorazione che ricopre per intero i

muri – con le immagini di *Cristo redentore e i quattro evangelisti* (rimangono soltanto i due a sinistra). Ma altri affreschi ancora si possono aggregare al nome del Maestro di Rasiglia, pittore che – come spesso accade per gli artisti minori – è reso facilmente riconoscibile da certe caratteristiche che ricorrono quasi in ogni sua opera: il disegno marcato dei contorni, le espressioni malinconiche accentuate da grandi occhi a mandorla e spesse palpebre, i lunghi nasi diritti e le sopracciglia alte e regolari, gli sfondi ottenuti accoppiando senza soluzione di continuità pavimenti in marmo screziato e drappi con sottili intrecci vegetali. Oltre ad una *Storia di San Benedetto* staccata da San Claudio a Foligno, ora nel Museo della Città in Palazzo Trinci, e ad una *Madonna col Bambino* in Santa Maria delle Grazie (detta la Pittura) a Cesi, presso Terni, abbiamo un mazzetto di pitture in terra marchigiana che sembrano quasi tracciare il percorso che dalla Valle Umbra condusse l'artista nel cuore dei Sibillini:

- una *Madonna della Misericordia*, una *Trinità* ed una *Sant'Agata* ritrovate non molti anni fa dietro l'altare maggiore della chiesa della Santa Croce a Croce di Caldarola, staccate e collocate nei pressi della facciata, ancora inedite;
- una figura di *Beato laico* con 'turbante' in testa e rosario in mano in San Martino a Vestignano, sempre in territorio caldarolese, attribuita al pit-



Rasiglia, in the mountains near Foligno.

This last sanctuary has the largest concentration of frescoes by this painter: on the left wall "St. Michael the Archangel" (beside the remains of a "Virgin and Child"), the "Virgin of Loreto", the "Virgin of Humility", the "Virgin on Throne Adoring the Child with St. Sebastian", the "Virgin of Loreto between two images of St. Amico"; to the right are the "Saints Cosmo and Damiano", the "Crucifix", "St. Gottardo with commissioning client", "Saints Anthony the Abbot and Amico", another "St. Anthony the Abbot", the "Virgin and Child, St. Sebastian between two images of the Virgin and Child". To these should be added the vault above the altar - presumably the only non-votive part of the decoration that entirely covers the walls - with its images of "Christ the Redeemer and the Four Evangelists" (although only the left two remain). Yet other frescoes can be attributed to the Master of Rasiglia, a painter who - as often happens with lesser-known artists - is easily identifiable by certain characteristics which are recurrent throughout his works; the distinct outlines of his drawings, the sad expressions accentuated by the large, almond-shaped eyes and thick eyelashes, the long, straight noses and high, regular eyebrows, discontinuous backgrounds combining marble floors and cloths delicately interlaced with vegetable matter.

Besides a "Story of St. Benedict" taken from San Claudio at Foligno and now in the Town

tore da don Angelo Antonio Bittarelli (io credo che questa figura, già creduta un San Leonardo, sia una delle rarissime immagini quattrocentesche del Beato Ugolino da Fiegni, probabilmente raffigurato anche da Carlo Crivelli nei polittici per la cattedrale e per San Domenico a Camerino, personaggio la cui presenza si spiegherebbe bene con la prossimità di Vestignano ai luoghi in cui il beato condusse vita eremitica);
 - un'inedita e malridotta *Madonna col Bambino* in Sant'Agostino a Montefortino, sulla parete destra.

Sull'epoca in cui il Maestro di Rasiglia lavorò a Tofe non possediamo dati certi. La presenza di San Bernardino, morto nel 1444 e canonizzato nel 1450, ci dice che siamo nella seconda metà del secolo. Qualche ulteriore indizio cronologico si ricava dalle altre opere del pittore. I tre dipinti di Bevagna (dei quali ho potuto vedere soltanto l'affresco in San Silvestro) sono tutti datati 1462. La costruzione del santuario di Rasiglia fu autorizzata dal vescovo di Foligno nel 1450; la data 1454 si leggeva sotto la *Madonna della Misericordia*, di mano diversa da quella del nostro pittore, all'inizio della parete destra della chiesa: siccome l'intonaco del pannello coi Santi Cosma e Damiano si sovrappone a quello di questa Madonna, e siccome, procedendo verso la

Museum in Palazzo Trinci, and a "Virgin and Child" in Santa Maria delle Grazie (known as 'the Painting') at Cesi near Terni, we have a cluster of paintings from the Marches territory which practically seem to trace the painter's steps from the Valle Umbra to the heart of the Sibilline Mountains:

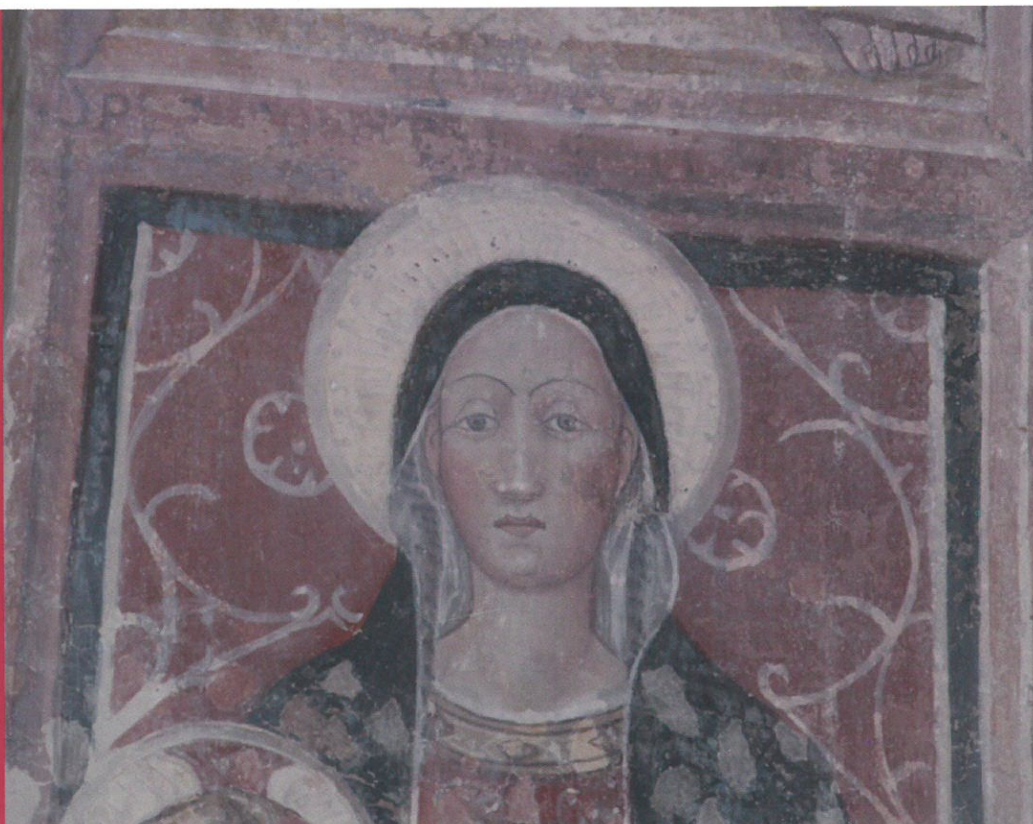
- a "Madonna della Misericordia" ["Virgin of Grace"], a "Trinity" and a "St. Agatha" found not many years ago behind the main altar in the church of Santa Croce at Croce di Caldarola, taken down and arranged near the facade, still unknown;

- a figure of a Blessed ['Beato'] lay person wearing a turban and holding a rosary in San Martino at Vestignano, near Caldarola, attributed to the artist by Don Angelo Antonio Bittarelli (I believe that this figure, previously considered a "San Leonardo", is an extremely rare 15th century image of the "Blessed Ugolino da Fiegni", probably also depicted by Carlo Crivelli in his altar-pieces for the cathedral and for San Domenico in Camerino, a subject whose presence can be explained by the proximity of Vestignano to the places where the holy man lived as a hermit);

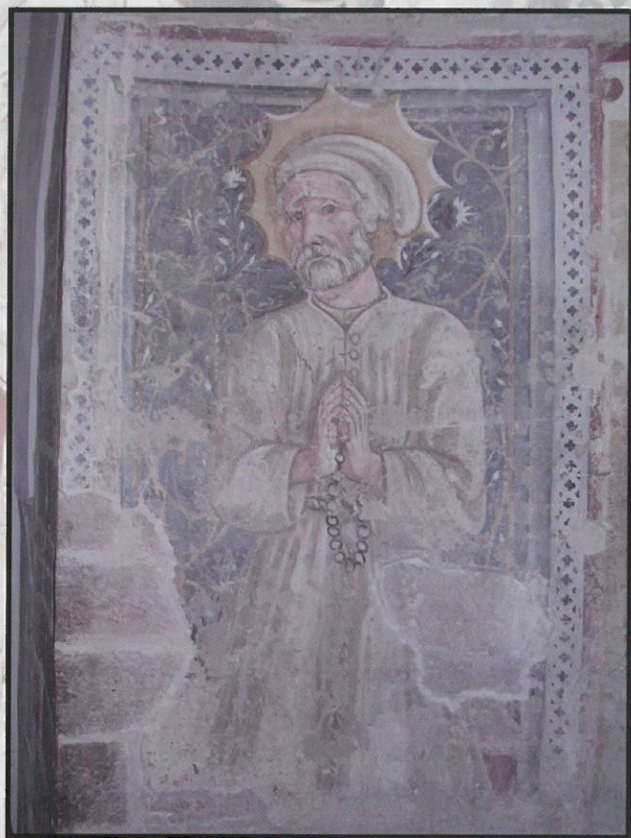
- an unknown "Virgin and Child" in poor condition on the right wall at [the church

a sinistra: Maestro di Rasiglia,
Madonna col Bambino,
 Tofe (Montemonaco),
 Santa Maria di Casalicchio

a lato: Maestro di Rasiglia,
Madonna col Bambino,
 Tofe (Montemonaco),
 Santa Maria di Casalicchio



facciata, tutti gli affreschi vanno sovrapponendosi a quelli che si trovano più vicini all'altare, le pitture del Maestro di Rasiglia su questo lato devono datarsi a partire dal 1454 e non prima. Per ragioni di stile una datazione simile va riconosciuta alle figure della parete opposta. Per queste ultime abbiamo d'altronde un termine oltre cui non si può scendere, il 1467, data che un tempo si vedeva sotto il grande *Sant'Antonio abate* presso la facciata (insieme alla firma di Cristoforo di Jacopo da Foligno): poiché la sovrapposizione delle pezze d'intonaco si svolge in maniera assolutamente simmetrica alla parete di fronte, tutti i dipinti di questo lato andranno collocati entro il 1467. Rimane isolata la decorazione del presbiterio, che comunque immagino sia stata eseguita non molti anni dopo la costruzione dell'edificio, per non lasciare sguarnita la parte più importante della chiesa. In conclusione, considerata l'omogeneità dell'opera del Maestro di Rasiglia, mi sembra ragionevole restringere la sua attività, compresi dunque gli affreschi di Tofe, grosso modo al quindicennio tra l'inizio degli anni cinquanta e la metà dei sessanta (tanto più che l'affresco di San Silvestro a Bevagna del 1462 ha l'aria di un'opera tarda, ormai stanca). La vera identità del Maestro di Rasiglia rimane ancora un mistero. Sotto la figura di *San Gottardo* a Rasiglia corre un'iscrizione che ricorda un "MAG(iste)R IOH(anne)S [...]": don Mario Sensi vi ha voluto leggere i resti della firma di un Giovanni Battista, che sarebbe da identificare con Giovanni Battista di Domenico de Riso da Foligno, e l'ipotesi ha raccolto ultimamente molti consensi. Questo pittore non è peraltro mai documentato nella sua città, ma è attestato soltanto a Perugia nel 1463, quando vendette ai Priori un'immagine della *Madonna* destinata al loro palazzo. Il suo radicamento a Perugia sarebbe confermato dal fatto di essere garzone del perugino Battista di Baldassarre Mattioli (ma il documento da cui questo legame risulterebbe, visto e velocemente citato un secolo fa da Umberto Gnoli, è oggi introvabile nell'Archivio di Stato di Perugia). Già queste informazioni inducono qualche sospetto. Il Maestro di Rasiglia lavorò soprattutto a Foligno e nei dintorni (Fiamenga, Rasiglia, Bevagna) ed è con evidenza un pittore di cultura folignate,



in alto: Maestro di Rasiglia, *Beato Ugolino da Fiegni*, Vestignano (Caldarola), San Martino

a destra: Maestro di Rasiglia; *San Gottardo e Santi Antonio abate e Amico*, Rasiglia (Foligno), Santa Maria delle Grazie

of]Sant'Agostino in Montefortino.

There are no certain facts about the time the Master of Rasiglia spent working at Tofe. The presence of San Bernardino who died in 1444 and was canonized in 1450, tells us that we are in the second half of the century. The artist's other works afford a further clue. The three paintings at Bevagna (of which I have only been able to see the fresco in San Silvestro) all date back to 1462. The construction of the sanctuary at Rasiglia was authorized by the bishop of Foligno in 1450; the date 1454 done by a different artist was legible beneath the "Madonna della Misericordia" at the end of the right-hand wall of the church; since the plaster of the panel with the "Saints Cosmo and Damiano" overlay that of this "Madonna", and since going towards the facade all the frescoes overlay those nearest the altar, the paintings on this side by the Master of Rasiglia must date from 1454 onwards and not before. For stylistic reasons a similar dating

legato essenzialmente a Bartolomeo di Tommaso. Accanto a questa componente, si può scorgere forse una parentela con Bartolomeo da Miranda, pittore originario di un borgo presso Terni che negli anni quaranta firmava in Santa Maria di Pietrarossa a Trevi una serie di *Madonne col Bambino* molto vicine a quelle del nostro artista; ma certo il Maestro di Rasiglia non ha che fare con la pittura perugina, né si conoscono sue opere a Perugia o nel suo territorio. Possibile che sia lui Giovan Battista di Domenico, folignate sì ma trapiantato a Perugia e di cui non v'è traccia nella sua patria? Tornando all'affresco di San Gottardo, si noterà che la figuretta del donatore in basso è affiancata dagli attrezzi del muratore: che sia proprio questo personaggio – il committente dunque e non l'autore, come già riteneva George Kaftal – il 'mastro Giovanni' dell'iscrizione? A ben guardare, subito dopo "IOH(anne)S" si distingue con sufficiente chiarezza una O: questo dettaglio, oltre ad escludere definitivamente la possibilità che si trattasse di un "Iohannes Baptista", ci richiama le iscrizioni di Tofe e la loro singolare dicitura. Probabilmente il pittore aveva qui scritto "MAGR IOHS OPUS", intendendo di certo "MAG(ist)R(i) IOH(anni)S OPUS", "opera

method can be used for the figures on the opposite wall. For these there is a 'deadline' date, 1467, a date which could once be seen under the great "St. Anthony the Abbot" on the facade (with the signature of Cristoforo di Jacopo da Foligno): since the plaster patches are placed one on top of each other, absolutely symmetrically to the wall opposite, all the paintings on this side can be dated to before 1467. The painting in the presbytery is an exception, and in any case this was presumably done not many years after the construction of the building, so as not to leave the most important part of the church undecorated. In conclusion, given the homogeneity of the work by the Master of Rasiglia, it seems reasonable to limit his activity, including the Tofe frescoes, to roughly fifteen years between the start of the 1450s and the mid 1460s (all the more so as the fresco at San Silvestro in Bevagna of 1462 has the appearance of a belated work).

The true identity of the Master of Rasiglia still remains a mystery. Beneath the figure of "San Gottardo" in Rasiglia there is an inscription which recalls a "MAG (iste)R IOH(anne)S [...]" : Don Mario Sensi interprets this as the remains of the signature of Giovanni Battista, identifying it with Giovanni Battista di

Domenico de Riso da Foligno, and this theory has lately been greeted with approval. This painter was never documented in his town, but only in Perugia in 1463 when he sold a picture of the Virgin to the Priors for their building. His taking roots



commissionata da mastro Giovanni". Possiamo fare ancora un passo avanti grazie alla rarità dell'iconografia: Gottardo è un santo tedesco, dal culto inesistente in Italia centrale, dove la sua presenza sarebbe giustificata soltanto dalla devozione di un immigrato nordico. Ebbene, proprio a Rasiglia è documentato tra il 1453 e il 1457 un mastro tedesco, 'magister Iannes Iannis de Amagnia', che ha ottime probabilità di essere il personaggio che andiamo cercando. Quanto al Maestro di Rasiglia, attendiamo che nuove ricerche ci svelino finalmente la sua sfuggente identità.

Bibliografia minima

M. SENSI, Conflitti di giurisdizione in merito ad un santuario terapeutico di frontiera: *S. Maria delle Grazie di Rasiglia*, in 'Bollettino storico della città di Foligno', V, 1981, pp. 69-111.

F. TODINI, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, Milano 1989, I, p. 171.

G. CROCETTI, *Gli affreschi di S. Maria di Tofe in territorio di Montemonaco*, in 'Quaderni dell'Archivio Storico Arcivescovile di Fermo', 15, 1993, pp. 45-47.

A. A. BITTARELLI, *L'antologia pittorica, in Vestignano di Caldarola*, Camerino – Pieve Torina 1995, pp. 110-111.

M. L. MORONI, in *Arte e territorio. Interventi di restauro*, a cura di M. Romano, Terni – Narni 2001, pp. 242-247.

Nicolaus pictor. Niccolò di Liberatore detto l'Alunno. Artisti e botteghe a Foligno nel Quattrocento, catalogo della mostra a cura di G. Benazzi e E. Lunghi, Foligno 2004, pp. 149 (E. LUNGI), 169-171 (E. CECCONELLI).

M. MAZZALUPI, *Il beato Tommaso da Tolentino, un polittico disperso e la cronologia di Boccati*, in 'Nuovi studi. Rivista di arte antica e moderna', IX-X, 2004-2005, 11, p. 9 nota 33.

in Perugia seems to be confirmed by the fact that he was helper to the Perugian Battista di Baldassare Mattioli (but the document showing this link, briefly seen and quoted a century ago by Umberto Gnoli, can no longer be found in the State Archive of Perugia). This information gives cause for suspicion. The Master of Rasiglia worked mostly in and around Foligno (at Fiamenga, Rasiglia and Bevagna) and he was clearly a painter influenced by the Foligno culture, closely linked to Bartolomeo di Tommaso. Besides this, he may have been related to Bartolomeo da Miranda, a painter from a small town near Terni, who in the 1440s painted a series of "Virgin and Child" very similar to those by our artist; but it is certain that the Master of Rasiglia has nothing to do with Perugian painting, and his works have not been found in or around Perugia. Is it possible that he was Giovan Battista di Domenico, born in Foligno but who later moved to the Perugia area, leaving no trace behind him?

Returning to the fresco of "San Gottardo", we can see that the figure of the donor at the bottom is flanked by builders' tools; is it this character then - the client and not the artist, as George Kaftal claimed - who was the "Master Giovanni" in the inscription? On closer inspection, immediately after "IOH(anne)S" an "O" can be seen fairly clearly; this detail, apart from excluding once and for all the possibility that it refers to a "Iohannes Baptista", recalls the Tofe inscriptions and their unusual wording. The painter had probably written here "MAGR IOHS OPUS", undoubtedly meaning "MAG(ist)R(i) IOH(anni)S OPUS", a "work commissioned by the Master Giovanni". We can take yet another step forward thanks to the rarity of the images; Gottardo was a German saint belonging to a culture which did not exist in central Italy, where his presence could only be justified by the devotion of an immigrant from the north. And it is right at Rasiglia that there is evidence between 1453 and 1457 of a German master, "magister Iannes Iannis de Amagnia" who is highly likely to be the character we are looking for. As for the Master of Rasiglia, we must wait for further research to finally reveal his evasive identity.

COSTRUZIONI FRAPICCINI S.R.L.



Via Addolorata, 16/A - RECANATI (MC) tel. 071 7573302 - fax 071 7573306
www.costruzionifrapiccini.it



La contaminazione in Cucina

di Marco Santarelli

La cucina è contaminazione. Non si genera in un luogo da sola, ha bisogno di scambi e di novità che le permettono di esercitare, in un determinato territorio, quella funzione che chiamiamo “cucina tradizionale”. E’ certamente indispensabile il prodotto del luogo, ma da solo non basta. Come ad esempio la cucina dell’ampia regione formata dai “monti azzurri”: senza il sale e il pepe non sarebbero esistiti i salumi, senza la transumanza non avremmo avuto “caci” variegati, senza le vie commerciali (ebbene sì, un tempo esistevano anche in questo territorio) non sarebbero mai arrivate le novità del Nuovo Mondo come il “dindo” o una più ricca varietà di fagioli, tanto per limitarci a quei prodotti che nella regione della Sibilla hanno avuto una rapida diffusione. Insomma: contaminazione. Poi in una regione prende una direzione, in una vallata un’altra, nei vari versanti altre ancora e via di seguito. Più concretamente, partiamo da un piatto che è il simbolo della cucina marchigiana: i vincisgrassi. Tutte le guide turistiche o gastronomiche, citano questo piatto come tipico della regione il cui nome si deve a quello di un generale austriaco o ad Antonio Nebbia, il quale, nel suo “Cuoco maceratese”, riporta una ricetta –princisgras- che molti descrivono come l’antesignana dell’attuale e come la prova provata che la specialità sia nata nel maceratese. Naturalmente le cose non sono così semplici e, senza andare molto indietro nei secoli, nel Settecento le lasagne, i maccheroni, i ragù e i sughi erano ben presenti sulle tavole (degli abbienti) o nei ricettari. Per la verità, lasagne e maccheroni erano usati per confezionar timballi come testimoniato dai ricettari dell’epoca. Tra questi quello di Vincenzo Corrado, un cuoco napoletano che ebbe una gran fortuna nel Settecento e che pubblicò nel 1773 la prima edi-

Food Traditions and Contamination

Food traditions involve contamination. They do not start up by themselves, but need innovation and change to become what we call “traditional cuisine”. Local products are obviously essential, but they are not enough. Take, for example, the foods found in the region formed by the “blue mountains”: without salt or pepper cured pork products would not exist; without transhumance there would not be such a wide variety of cheeses; and without the trade routes (yes! Once they existed even here) different foods from the New World would never have arrived here, like turkey, or a richer variety of beans, some of the foods which soon became widespread throughout the Sibilline area. In short: contamination. Then those foods get modified one way in a given area, another way up a valley, yet other ways further afield, and so on. In practical terms, let’s begin with a dish which is the symbol of food in the Marches region: baked lasagne, known as “vincisgrassi”. All the tourist guides and food guides cite this dish as typical of the region, named either after an Austrian general or Antonio Nebbia who, in his book ‘The Cook from Macerata’ includes a recipe –“princisgras”- that many describe as the forerunner to the current dish and therefore proof that this speciality originated in the Macerata area. Naturally it is not that simple and, without going



zione de “Il cuoco galante”, nel quale si descrivono piatti e specialità allora in uso. Non mancano i timballi e relativi condimenti che possono partire da un “sugo di Manzo, con salsicce di Porco, funghi, tartufi, e prosciutto, e se si vuole, tutto trito, e cotto nell’istesso sugo”, a una “farsa di carne di Vitello passata, e pesta con tartufi, midolla di Manzo, parmigiano, e gialli d’uova”. Più descrittivo Antonio Nebbia che nel suo “Il cuoco maceratese” (1781) ci descrive alcuni timballi, tra cui uno il cui condimento è dato da un colì in questa forma: “prendete quattr’once di buon butirro, fatelo disfare in una cazzarola, e quando sarà disfatto, metteteci due once di fior di farina; maneggiatela bene fino a tanto che divenga di color di cannella chiara, dapoi metteteci un buon cazzarolo di colì, (...) dapoi tenete in ordine un’altra cazzarola con animelle, cardarelle fine, e tartufari cotti ad uso di ragù, e gettate le animelle nella cazzarola, dove bolle il colì, e fatele bollire insieme per mezzo quarto d’ora”. E i princisgras? Vediamoli subito partendo dalla salsa che è composta da mezza libbra di prosciutto ridotto a dadi piccoli, qualche tartufo a fette sottili e che si mettono a bollire in latte e farina per mezz’ora. Con questa salsa ci si condiscono le lasagne, a strati come si costuma attualmente, terminando in superficie con uno strato di lasagne con burro e abbondante parmigiano e “terminato, mettetelo al forno per fargli fare il suo brulì”. Ma facciamo un salto di un secolo e scopriamo che nel 1891 si pubblica un manualetto di un Anonimo dal titolo “Il cuoco perfetto marchigiano”. Nel libro non si fa cenno né a “vincisgrassi”, né tantomeno a “princisgras”, ma si continua con la tradizione dei timballi, ossia dei maccheroni o lasagne conditi e poi cotti al forno in forme di pasta frolla. Il nostro Anonimo riporta la sua ricetta di timballo partendo dalla salsa d’animelle che si fa soffriggendo “un battuto di prosciutto con cipolla e prezzemolo, gli si unisce del prosciutto magro tagliato a dadi, ed un poco di butirro; poi si gettano nella casseruola le animelle, od anche i fegatini di pollo e le cardelle, se vi sono, tutto tagliato a dadi minuti. Quando hanno preso sapore, si aggiunge del vino”. Alla salsa si unisce del latte e sugo d’umido e con parmigiano, burro e cannella si condiscono i maccheroni che

back too far over the centuries, in the 1700s lasagne, macaroni, ragouts and sauces were all familiar sights on the tables (of the affluent classes) or in recipe books. In truth, lasagne and macaroni were used to make timbales, as shown by recipe books of the time. Among these books is one by Vincenzo Corrado, a Neapolitan chef who enjoyed great fortune in the 1700s and published the first edition of “The Gallant Chef” in 1773 in which dishes and specialities popular at the time are described. These include timbales and suitable sauces for them such as “a sauce of Beef, with Pork sausages, mushrooms, truffle and ham, and if desired, all minced up and cooked in the same sauce”, and a “farce of pureed Veal ground with truffle, Beef marrow, parmesan and egg yolk”.

Antonio Nebbia is more descriptive in his “The Cook from Macerata” (1781) where he describes some timbales, including one which has a sauce made with broth in this way: “take four ounces of good butter, melt it in a pan, and add two ounces of flour; work it well until it is the colour of light cinnamon, then add a good panful of broth, (...) and prepare another pan with sweetbreads, shredded cardoons and truffles cooked for use in ragout, and toss the sweetbreads in the pan where the broth is boiling, and let it all boil together for half a quarter of an hour”. And the ‘princisgras’? We can see it right from the sauce which consists of half a pound of diced ham and a few thinly sliced truffles left to boil in milk and flour for half an hour. This sauce was used for lasagne in layers just as it is used today, ending with a top layer of lasagne with butter and plenty of parmesan and “when finished, put in the oven to let it roast”.

However, if we skip a century we find that in 1891 an anonymous manual entitled “The Perfect Cook from the Marches” was published. In this book there is no mention either of “vincisgrassi” or of “princisgras”, but there is mention of the timbales, that is macaroni or lasagne in sauce baked in the oven like pastry. Our anonymous writer includes his own recipe for a timbale starting with the sweetbread sauce made by frying “chopped onion, parsley and ham, adding lean diced ham and a little butter; then the sweetbreads are tossed into the pan, or even

vengono poi accomodati in uno stampo foderato di pasta frolla e mandati al forno. E' interessante riportare un'altra ricetta dell'Anonimo, quella dei "vigras": "Si fa una sfoglia come quella dei maccheroni; si taglia in tanti pezzetti larghi due dita e lunghi uno e si cuoce con poco sale. Preparasi nello stesso tempo una salsa di animelle (la stessa del timballo), le si unisce prima il sugo d'umido, poi il latte, e quando ha bollito per 5 o 6 minuti si cava. Coperto l'orlo d'un piatto rotondo con una pastella formata d'acqua e farina e colorito poscia con tuorli d'uovo, si condisce in questo la suddetta pasta tagliata, con la salsa di animelle, con parmigiano, cannella e butirro". Nel monastero, uno dei tanti visitati da Sebastiana Papa e raccontati poi nel suo libro "La cucina dei Monasteri", di San Giuseppe a Pollenza, nella nota di un quaderno è scritto che nel 1899 si preparò un "pasticcio di maccheroni per persone 18". La clarissa che parla con l'autrice del libro, avverte che le dosi che sta per darle di quel pasticcio vanno alquanto alleggerite per il gusto d'oggi (l'intervista è della prima metà del 1970). Si parte quindi con l'umido alla marchigiana: "di buon mattino, si tagliano a pezzetti minuti tre interiora di pollo, vi si uniscono 300 gr di carne di prima qualità, 3 chiodi di garofano, un po' di noce moscato a pezzetti, un bicchiere di vino rosso asciutto e si lascia marinare per una buona mezz'ora. Intanto si fa un battutino con cipolla e 50 gr di lardo. Si mette al fuoco e quando il lardo frigge si aggiungono 50 gr di burro e un cucchiaino di olio (...) si aggiungono una carota e una costa di sedano ben tritate e si lascia soffriggere (...) A questo punto si versa la carne e si lascia cuocere per una ventina di minuti (...), quindi si aggiungono 30 gr di conserva di pomodoro e 500 gr di pomodori pelati e si fa cuocere adagio per 3 o 4 ore". Poi la clarissa descrive come si confeziona la pasta frolla e come si foderà uno



chicken livers and cardoons, if any, all diced very small. When they acquire flavour, wine is added". Milk and stewed meat juices are then added, and this sauce is then used with parmesan, butter and cinnamon to serve

the macaroni pasta which is placed in a mould lined with pastry and put in the oven. It is interesting to compare another recipe by the Anonymous writer, one for "vigras": "Make a sheet of pasta dough as for macaroni; cut it up into pieces about an inch by two inches and cook it with a little salt.

Meanwhile prepare a sweetbread sauce (the same as for the timbale), add the stewed meat juices, then the milk and let it boil for 5 or 6 minutes before removing from heat. Fill a round dish to the brim with a thick batter made of water and flour and then coloured with egg yolk, then use as sauce for the cut-up pasta pieces with the sweetbread sauce, parmesan, cinnamon and butter".

In the monastery of San Giuseppe a Pollenza, one of many visited by Sebastiana Papa and mentioned in her book "Cooking in the Monasteries", a note in an exercise book says that in 1899 "a macaroni

pie for 18 people" was made. The nun who talked to the author noted that the quantities she was about to give her for that pie should be somewhat reduced for today's taste (the interview took place early in 1970). It starts with a

stewed meat sauce, Marches-style: "early morning, cut up three chicken entrails into tiny pieces, add 300g of best quality meat, 3 cloves, a few pieces of nutmeg, a glass of dry red wine and leave all to marinate for half an hour. Meanwhile, chop an onion with 50g of lard. Heat, and when the lard is sizzling add 50g of butter and a tablespoon of oil (...) add a chopped carrot and

celery stick and fry (...). Now add the meat and cook for twenty minutes (...), then add 30g of tomato paste and 500g of plum tomatoes and



stampo, quindi passa alla cottura dei maccheroni che si condiscono con l'umido e abbondante parmigiano e si arricchiscono "con 150 gr di mozzarella, qualche ovetto di gallina non ancora nato, cotto nel burro, qualche sfilettatura di prosciutto molto dolce, 4 tuorli d'uovo, e un pizzico di cannella". Si incassano, si coprono con altra pasta frolla e il timballo si manda al forno. Quindi fino alla fine dell'Ottocento, ancora non si parla di vincisgrassi, ma di timballi o pasticci, poi, forse "contaminati" dal francese Careme, secondo il quale si deve prediligere il vol-au-vent perché il "pasticcio non è abbastanza elegante per comparire sulle nostre tavole opulente per la ragione che la sua forma è troppo volgare", il timballo è andato via via sempre più in disuso lasciando campo libero alle lasagne. Ma detto tutto ciò, non ci rimane che rispondere alla seguente domanda: i vincisgrassi sono una contaminazione dei princisgras, dei pasticci o dei timballi?

simmer gently for 3 or 4 hours". The nun went on to describe how the pasta was made and how the mould was lined, then she turned to how the macaroni was cooked and mixed with the stewed meat sauce with lots of parmesan and enriched with "150g of mozzarella, a few hen's eggs cooked in butter, a few little pieces of mild ham, 4 egg yolks, and a pinch of cinnamon". All this was pressed in, covered with more pasta, and the timbale was then baked in the oven.

So until the end of the 1800s it was not "vincisgrassi" that was mentioned but timbales or pies; then, perhaps "contaminated" by the Frenchman Careme, who maintained the vol-au-vent was preferable because "the pie is not sufficiently elegant to appear on the tables of our affluent society due to its rather vulgar shape", these timbales fell from popularity leaving the way clear for lasagne. Having said all this, however, there is nothing left for it but to answer the following question: is "vincisgras" a contamination of princisgras, of pies or of timbales?



Alessandro Moscè

Si occupa di critica letteraria e di filologia su varie riviste e giornali ("Il Corriere Adriatico", "Nuova Antologia", "Pelagos"). Ha pubblicato l'antologia di poeti italiani contemporanei *Lirici e visionari* (Ancona, Il lavoro editoriale, 2003), le raccolte di saggi critici *Luoghi del Novecento* (Marsilio, Venezia 2004) e *Tra due secoli* (Neftasia, Pesaro 2007), l'antologia di poeti italiani del secondo Novecento, tradotta negli Stati Uniti, *The new Italian poetry* (Gradiva, New York 2006, seconda edizione 2008). Nel 2005 è uscita la raccolta di poesie *L'odore dei vicoli* (I Quaderni del Battello Ebbro, Porretta Terme). Ha ideato e dirige il periodico di letteratura "Prospettiva", ed è caporedattore della pagina della cultura del settimanale "L'Azione".

Anna Scarantino

Svolge attività didattica e di ricerca presso la facoltà di Scienze politiche dell'Università Roma Tre, dedicandosi in particolare alla storia dell'Italia contemporanea. Tra le sue pubblicazioni: *L'impero. Un quotidiano "reazionario-futurista" degli anni venti* (Bonacci, Roma 1981) e *La comunità ebraica in Egitto fra le due guerre mondiali* ("Storia contemporanea", 6, 1986). All'associazionismo femminile ha dedicato un saggio nel volume *Guerra e pace nell'Italia del Novecento*, a cure di L. Goglia, R. Moro, L. Nuti, Il Mulino, Bologna 2006. Sta curando la pubblicazione del carteggio Giovanni Papini-Giuseppe De Luca per le Edizioni di Storia e Letteratura.

Corrado Zucconi Galli Fonseca

Avvocato, dal 1983 cassazionista con studio a Camerino e Roma, giudice tributario dal 1973. In vari periodi magistrato onorario, con funzioni di Reggente di Pretura, da otto anni presidente dell'Ordine degli Avvocati presso il Tribunale di Camerino. Nel 2002 e 2003 è stato presidente dell'Unione Regionale dei sette Ordini Forensi delle Marche. E' docente di deontologia forense alla Scuola di Specializzazione per le Professioni Legali presso l'Università di Macerata. Ha svolto funzioni di amministratore dell'Ente "Arena Sferisterio" di Macerata e dell'Università degli Studi di Camerino. E' stato membro del Consiglio Comunale di Camerino, nonché del Consiglio e della Giunta Provinciale di Macerata, quale Assessore alla Cultura e alla Pubblica Istruzione. E' Presidente del "Festival di Musica e Teatro da Camera" di Camerino, presiede l'associazione culturale "Chienti e Potenza", editrice del settimanale "Nuovo Chienti e Potenza". E' iscritto all'albo dei Pubblicisti delle Marche.

Franco Mancini

Dirigente pubblico, con incarichi di responsabilità in materia di gestione delle risorse umane e di sistemi organizzativi, ha sempre dedicato grande attenzione alla vita artistica, coltivando frequentazioni e contatti, facendo esperienze proprie con la poesia e con le arti visive. Nella fotografia ha trovato infine il mezzo più congeniale alle proprie esigenze espressive. Frequenta il Centro Culturale dell'Immagine "Il Fotogramma", che a Roma gli apre, a partire dal 1998, le porte per mostre personali di rilievo (Area Domus, Il Lavatoio Contumaciace, La Camera Verde). Conosce Abbas Kiarostami, con cui scopre una singolare corrispondenza nel modo di sentire e di raccontare la natura e il paesaggio. La sua attività creativa e di promozione culturale si svolge tra Roma e le Marche; a Montecassiano ha inaugurato nell'estate del 2007 il centro espositivo "Spazio Arte Photosophia".

Giampiero Donnini

Critico d'arte e ricercatore, predilige la pittura umbra e marchigiana dal XIII al XVI secolo. Ha pubblicato con Pietro Zampetti *Gentile e i pittori di Fabriano*, con Bonita Cleri *Il maestro di Staffolo e La cattedrale di Fabriano*. Ha collaborato con "Paragone", "Antichità viva", "Prospettiva", "Notizie da Palazzo Albani", "The Burlington Magazine", "Studi di storia dell'arte", "Commentari" ed altre riviste di storia dell'arte.

Alessandro Moscè

He deals with literary criticism and philology for various magazines and newspapers ("Il Corriere Adriatico", "Nuova Antologia", "Pelagos"). He has published an anthology of works by contemporary Italian poets *Lirici e visionari* [Lyric poets and visionaries] (Ancona, 2003), collections of critical essays *Luoghi del Novecento* [Places of the 1900s], (Marsilio, Venice 2004), and *Tra due secoli* (Neftasia, Pesaro 2007), an anthology of works by Italian poets in the second half of the 1900s, translated in the U.S. as "The new Italian poetry" (Gradiva, New York 2006, second edition 2008). In 2005 his collection of poems *L'odore dei vicoli* [The Smell of the Alleys] was published (I Quaderni del Battello Ebbro, Porretta Terme). He created and directs the literary periodical "Prospettiva" and is editor-in-chief of the cultural pages of the weekly "L'Azione".

Anna Scarantino

Teaches and works as a researcher in the Faculty of Political Science at the Roma Tre University, concentrating in particular on contemporary Italian history. Her publications include: "The Empire", a 'reactionary - futurist' daily in the 1920s (Bonacci, Rome 1981) and "The Jewish Community in Egypt between the two World Wars" ("Contemporary history", 6, 1986). She has dedicated an essay to feminine associationism in the book 'War and peace in Italy in the 1900s', by L.Goglia, R.Moro, L.Nuti, published 'Il Mulino', Bologna, 2006. She is currently attending to the publication of the correspondence between Giovanni Papini and Giuseppe De Luca for the History and Literature books.

Corrado Zucconi Galli Fonseca

A lawyer, since 1983 he has been a cassation lawyer with a practice in Camerino and Rome, and a fiscal judge since 1973. He has periodically been an honorary magistrate presiding over the Magistrate's Court, and for eight years has been President of the Order of Lawyers at the Court in Camerino. In 2002 and 2003 he was President of the Regional Union of the seven Forensic Orders in the Marches. He teaches forensic deontology at the School for Specializations in Legal Professions at the University of Macerata. He has worked in administration for the "Sferisterio Arena" Organization in Macerata and for the University of Camerino. He has served on the town council in Camerino as well as on the Provincial Council of Macerata where he was Councillor for Culture and for Education. He is President of the "Festival of Chamber Music and Theatre" in Camerino, and presides over the cultural association "Chienti e Potenza" which publishes the weekly magazine 'The New Chienti e Potenza'. He is registered on the Public Law Rolls of the Marches region.

Franco Mancini

Public official, responsible for running human resources and organizational systems, he has always devoted much attention to art, cultivating acquaintances and contacts, and gaining first-hand experience with poetry and visual art. It was however in photography that he found the most suitable means to express his artistic needs. He attended the Cultural Centre of the Image "Il Fotogramma" ["The Frame"], which in Rome, starting from 1998, opened the doors to him for his own exhibitions of significance ('Area Domus', 'Il Lavatoio Contumaciace' ['The Quarantine Wash-house'], 'La Camera Verde' ['The Green Room']). He met Abbas Kiarostami, with whom he discovered a striking similarity in the way he felt and portrayed nature and landscape. He is creatively active promoting culture in Rome and in the Marches; and in Montecassiano in the summer of 2007 he inaugurated the exhibition centre "Spazio Arte Photosophia".

Giampiero Donnini

Art critic and researcher, he favours painting of Umbria and the Marches from the 13th to the 16th century. With Pietro Zampetti he has published

Giancarlo Castagnari

Già Direttore della Biblioteca comunale e del Comitato scientifico del Museo della Carta e della Filigrana di Fabriano, è stato docente di storia della carta presso l'Università degli Studi di Camerino. E' autore di saggi e monografie sulla storia della carta, fa parte del Consiglio scientifico della rivista "Proposte e ricerche. Economia e società nella storia dell'Italia centrale" e dirige la collana editoriale "Storia della carta" della Pia Università dei Cartai di Fabriano. E socio deputato della Deputazione di Storia Patria per le Marche e corrispondente dell'Accademia Marchigiana di Scienze Lettere Arti. E' stato insignito del titolo "Paul Harris fellow" dalla Fondazione del Rotary International.

Marco Santarelli

Il camerinese Marco Santarelli ha collaborato come giornalista ed esperto di enogastronomia con "La Repubblica", "Paese Sera", "L'unità" e "Il Manifesto". Per Radio Rai 1 è stato animatore di una trasmissione a soggetto gastronomico dal titolo "Peccati di Gola". Tra le sue pubblicazioni, La cucina dei neri d'America, Edup edizioni, e L'apparecchio del gusto. Contributi di un'archeologia della gastronomia moderna dalla Sezione dell'Archivio di Stato di Camerino, edizioni Quodlibet.

Matteo Mazzalupi

Storico dell'arte, ha svolto un dottorato di ricerca all'Università di Udine con Andrea De Marchi ed è attualmente borsista della Fondazione "Roberto Longhi" di Firenze. I suoi studi si sono concentrati sulla pittura e la scultura nelle Marche tra Trecento e Cinquecento, con speciale interesse per i problemi iconografici e per la ricerca d'archivio. Ha collaborato alle mostre *Il Quattrocento a Camerino* (2002), *Fra Carnevale* (2004-2005), *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, *I pittori del Rinascimento a Sanseverino*, *Rinascimento scolpito* (2006), *Arte francescana. Tra Montefeltro e Papato 1234-1528* (2007) e ai primi due volumi del Corpus iconografico di San Nicola da Tolentino. Ha redatto per l'Allgemeines Künstler-Lexikon le voci dedicate ai pittori camerinesi Giovanni Angelo d'Antonio e Girolamo di Giovanni e ha pubblicato articoli su Piero della Francesca, Giovanni Angelo d'Antonio e Giovanni Boccati per la rivista Nuovi studi. Di recente ha curato con Andrea De Marchi il volume *Pittori ad Ancona nel Quattrocento* (Milano, Federico Motta Editore, 2008).

Mauro Cursetti

Mauro Cursetti è nato nel 1962 a Roma, dove vive e insegna. Dottore di Ricerca e Professore di Liceo, è stato assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Scienze Filologiche e Letterarie della Facoltà di Lingue dell'Università di Torino. Ha pubblicato le edizioni critiche del *Guerrin Meschino* (Antenore, 2005), della *Fimerodia* di Iacopo da Montepulciano (Bulzoni, 1992) e della *Storia di Merlino* di Paulino Pieri (Zauli, 1995). Suoi campi di ricerca sono, tra gli altri, la critica e la filologia dantesca, la poesia comica due, tre e quattrocentesca, la cavalleria e la storiografia medievale, argomenti a cui ha dedicato una serie di recensioni e saggi apparsi su alcune delle principali riviste specialistiche italiane e straniere.

Piero Feliciotti

Psichiatra e psicoanalista, specializzato nelle psicoterapie di gruppo e nello psicodramma analitico, svolge attività terapeutica presso il Servizio di Neuropsichiatria Infantile dell'AUSL di Macerata. Membro dell'Ecole des Forums de Psychanalyse du Champ Lacanien. Tra le sue pubblicazioni, *Vite di confine: la psicoanalisi e le nuove patologie dell'adolescenza*, FrancoAngeli, Milano, 2005.

Stefania Cipolletta

Biologa e specializzata in Biochimica e Chimica Clinica presso l'Università degli Studi di Camerino. Ha conseguito il diploma del Corso di Perfezionamento per "Managers dei Sistemi Qualità e Sicurezza nelle Strutture Sanitarie" e attualmente presta servizio presso il Laboratorio Analisi dell'Ospedale di S. Severino Marche. E' rappresentante dell'Associazione Paraplegici delle Marche, consulente esterno presso l'Università di Camerino per il Servizio Accoglienza Studenti Disabili ed è vicepresidente dell'"Associazione Strabordo".

Valeria Giontella

Architetto, ha frequentato un internship presso la Columbia University, Department of Art History and Archaeology. Ha svolto attività di ricerca sul *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti presso la Scuola Normale di Pisa

"Gentile e i pittori di Fabriano" ("Gentile and the painters from Fabriano"), and with Bonita Cleri "Il maestro di Staffolo" (The Master of Staffolo), and *La cattedrale di Fabriano* ("The Cathedral of Fabriano"). He has contributed essays to specialist periodicals such as "Paragone", "Antichità viva", "Prospettiva", "Notizie da Palazzo Albani", *The Burlington Magazine*, "Studi di storia dell'arte", "Commentari", and others.

Giancarlo Castagnari

Formerly Director of the municipal library and of the scientific Committee at the Museum of Paper and Watermarks in Fabriano, he has taught the history of paper at the University of Camerino. He has written essays and monographs on the history of paper, he is a member of the scientific advisory board on the journal "Proposals and Research. Economy and Society in the History of Central Italy", and he directs the series "The History of Paper" published by the Pia University of Papermakers in Fabriano. He is an appointed member of the Deputation for Native History in the Marches region and a correspondent for the Marches Academy of Science and the Arts. He was awarded the title of "Paul Harris Fellow" by the International Rotary Foundation.

Marco Santarelli

Marco Santarelli, from Camerino, has worked as a journalist and expert on food and wines for the newspapers "La Repubblica", "Paese Sera", "L'Unità" and "Il Manifesto". He was presenter of the radio programme "Peccati di gola" ("Sins of Gluttony") on Radio Rai Uno. His publications include: "Recipes of the American Blacks", Edup, Rome, 2001; and "The Sense of Taste -erata contribution to a History of Modern Gastronomy. From a section of the State Archives of Camerino", published by Quodlibet, Macerata, 2004.

Matteo Mazzalupi

Art historian, he did his research doctorate at the University of Udine with Andrea De Marchi, and currently has a fellowship from the "Roberto Longhi" Foundation in Florence. His studies have concentrated on painting and sculpture in the Marche between the 1300s and the 1500s, with particular attention to iconographic problems and archive research. He collaborated on the exhibitions *The 1400s in Camerino* (2002), *Fra Carnevale* (2004 - 2005), *Gentile da Fabriano and the Other Renaissance*, *Renaissance Painters in SanSeverino*, *the Renaissance in Sculpture* (2006), *Franciscan Art: from Montefeltro to the Papacy 1234- 1528* (2007), as well as on the first two volumes of the Corpus iconografico by San Nicola da Tolentino. He has edited entries on the Camerino painters Giovanni Angelo d'Antonio and Girolamo di Giovanni for the *Allgemeines Künstler-Lexikon*, and he has published articles on Piero della Francesca, Giovanni Angelo d'Antonio and Giovanni Boccati for the periodical *Nuovi studi* [New Studies]. He has recently worked on the book *Pittori ad Ancona nel Quattrocento* [Painters in Ancona in the 1400s] with Andrea De Marchi (Milan, Federico Motta Publishers, 2008).

Mauro Cursetti

Mauro Cursetti was born in 1962 in Rome where he lives and teaches. A university researcher and high-school teacher, he was assigned a research post in the Department of Philology and Literary Science at the Language Faculty of the University of Turin. He has published critical reviews of "Guerrin Meschino" ["Guerrin the Poor "] (Antenore 2005), of "Fimerodia" by Iacopo da Montepulciano (Bulzoni, 1992) and of "Storia di Merlino" by Paulino Pieri (Zauli, 1995). His research includes the philology and critical reviews of the works of Dante, 13th, 14th and 15th-century poetry, chivalry and medieval historiography, subjects to which he has dedicated a series of reviews and essays that have been published in some of the leading Italian and foreign specialist journals.

Piero Feliciotti

Psychiatrist and psychoanalyst, specialized in group psychotherapy and analytical psychodrama, he carries out therapeutic work for the Child Neuro-psychiatry Service at the Health Authority in Macerata . He is a member of the Ecole des Forums de Psychanalyse du Champ Lacanien. His publications include "Lives on the Borderline: Psychoanalysis and the New Pathologies of Adolescence", FrancoAngeli, Milan, 2005.

e l'Università di Firenze, partecipando al "Progetto Alberti", promosso dall' "Ente nazionale per l'Edizione delle Opere di L. B. Alberti" - "Centro Studi sul Classicismo" di Arezzo - Università di Firenze. Dottoranda di ricerca presso la Faculdade de Arquitectura - Universidade Técnica de Lisboa, è curatrice, insieme all'architetto L.M.Cristini, del Progetto di studio e ricerca sulla figura e l'opera di Giovanni Antinori, promosso dall'Ordine degli Architetti PPC di Macerata. Ha curato l'apparato critico del volume *Leon Battista Alberti, De re aedificatoria - L'arte del costruire*, traduzione dal latino del testo albertiano (editio princeps del 1485), in corso di stampa presso Bollati Boringhieri, Torino.

Stefania Cipolletta

Biologist, she specialized in Biochemistry and Clinical Chemistry at the University of Camerino. She obtained a diploma following a post-graduate course in "Managers of Quality and Safety Systems in Healthcare" and currently works at the clinical laboratory of the hospital in San Severino Marche.

She is representative for the Marches Paraplegics Association, external adviser at the University of Camerino with the Service for Welcoming Disabled Students, and vice-president of the "Strabordo" Association.

Valeria Giontella

Architect, she had an internship at Colombia University in the Department of Art History and Archaeology. She has carried out research on De re aedificatoria by Leon Battista Alberti at the Scuola Normale in Pisa and the University of Florence, participating in the "Alberti Project" promoted by the National Society for the Edition of Works by L.B.Alberti" - Centre for Classical Studies in Arezzo - University of Florence. Carrying out her research doctorate at the Faculty of Architecture - Universidade Técnica of Lisbon, she is director, together with the architect L.M.Cristini, of the Project for study and research into the life and works of Giovanni Antinori promoted by the Order of Architects PPC of Macerata. She has directed the critical section of the book Leon Battista Alberti, De re aedificatoria - L'arte del costruire [" - the Art of Building"], a translation from the Latin of Alberti's work (editio princeps, 1485), currently being published by Bollati Boringhieri, Turin.



Direttore Responsabile
Francesco Maria Orsolini

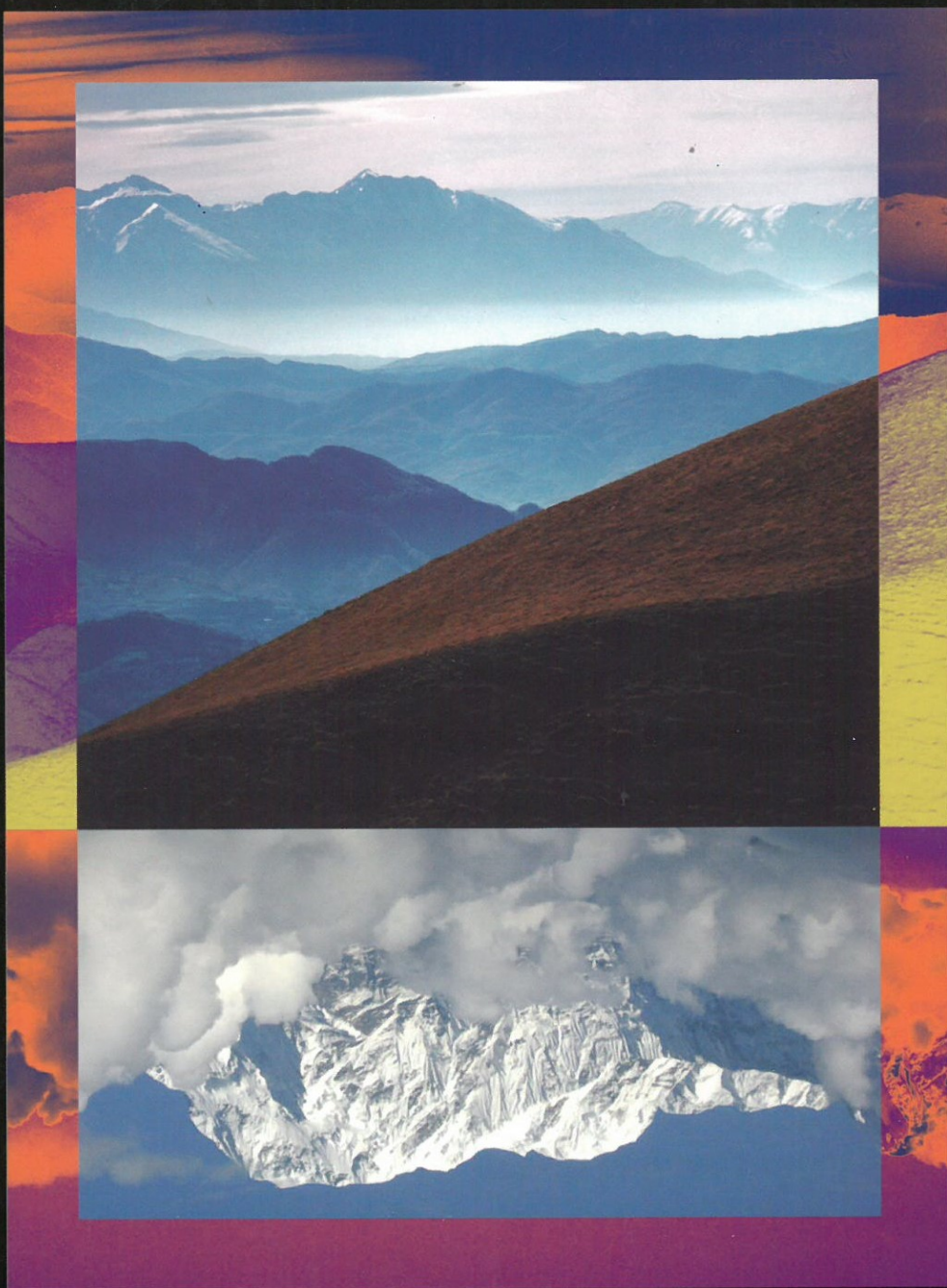


Editore
Giuseppe Bocci



Art Director
Massimiliano Massimiliani

*Si ringrazia Luciana Bartolini
per le riproduzioni delle opere e
delle foto di Luigi Bartolini*



www.identitàsibillina.com