

Villa Masini

Uno scrigno d'arte e ingegno a Montevarchi

EDIZIONI thema



Villa Masini

Uno scrigno d'arte e ingegno a Montevarchi

EDIZIONI thema

Editore e proprietà

ASSOCIAZIONE NAZIONALE
NUOVE DIREZIONI
CITTADINO E VIAGGIATORE
www.nuovedirezioni.it

Coordinamento editoriale **Pier Luigi Ciolli**

Progetto grafico e copertina **Biancalani Graphic Design e Comunicazione/Prato**

Revisione testi **Matteo Radaelli**

Fonti iconografiche **Dove non espressamente indicato, le immagini sono di Mario Ristori, 2013-2014**

Stampa **Genesi Gruppo Editoriale S.r.l.**
Via Rosa Luxemburg, 4 (Località Cerbara)
06012 Città di Castello (PG)
www.artegenesi.it

Si ringraziano:
- *La stilista Adriana Stefanini per aver gentilmente concesso gli abiti indossati dalle modelle che appaiono sui portfoli*
- *Lorella Bartoli, Veronica Galli, Elvira Kasimova, Debora Morbidelli, Valentina Piazzesi per aver posato come modelle per i fotografi*
- *La signora Adriana Masini Cofacci e il figlio Alessandro Cofacci per l'ospitalità ricevuta presso Villa Masini durante la realizzazione dei servizi fotografici*

Supplemento alla rivista n. 28 maggio-giugno 2015

NUOVE DIREZIONI
CITTADINO E VIAGGIATORE
www.nuovedirezioni.it

Direttore responsabile **Riccardo Romeo Jasinski**

Contatti **50125 FIRENZE via San Niccolò n. 21**
info@nuovedirezioni.it
nuovedirezioni.it

Punta il tuo Smartphone sul QR Code per aprire la rivista

Clicca sul numero di pagina per andare alla pagina desiderata

Sommario

5 *Presentazione*

8 **Marcello Bossini**
Economia, società e cultura a Montevarchi dalla fine dell'Ottocento agli anni Trenta del Novecento

18 ***Claudio Serboli*** *portfolio*

38 **Vincenzo Caciulli**
Il *self made man*: Angiolo Masini nella Montevarchi tra Ottocento e Novecento

50 ***Ennio Baroni*** *portfolio*

66 **Rita Panattoni**
Architettura e identità sociale nella Toscana del primo Novecento: l'esempio di Villa Masini

90 ***Mario Ristori*** *portfolio*

112 **Alessia Lenzi**
Richiami dannunziani e simbologie nelle decorazioni pittoriche e plastiche di Villa Masini

140 ***Riccardo Marrani*** *portfolio*

158 **Ilaria Burzi, Flavia Tiberi**
Il giardino di Villa Masini: gli arredi vegetali e architettonici

176 ***Beatrice Di Tomizio*** *portfolio*

194 **Paolo Lachi**
Fuori e dentro: dalla campagna alle meraviglie di Villa Masini e del suo giardino

220 ***Villa Masini oggi*** *(fotografie di Mario Ristori)*

Villa Masini: passe-partout per il futuro

di Filippo Polenchi

Si dice che quando la troupe cinematografica al seguito di Roberto Benigni s'imbatté in Villa Masini fu sorpresa. Anzitutto perché si trovarono davanti l'imponente e organica costruzione di fine anni Venti del Novecento: quattro piani, pianta ottagonale, una torretta esterna dalla quale si domina tutto il panorama valdarnese. E ancora: una Rimessa per le automobili e una Limonaia come serra (luogo nel quale furono girate proprio le scene di La vita è bella*). Immagino come debbano essersi sentiti a varcare soltanto il cancello: essere accolti dalle volute iridescenti di un volatile in ferro battuto, avere il permesso per accedere a un mondo che si può scoprire in un angolo di Montevarchi e che con altrettanta meraviglia è rimasto così intatto. Insomma, la troupe di* La vita è bella*, quando s'imbatté in questa villa non pensava neanche di lontano di trovarla. Ecco qua. Eppure Villa Masini c'era eccome. Era lì a sorvegliare la città dal 1927, quando Angiolo Masini – che aveva dato l'avvio ai lavori nel '24 – s'insediò tragicamente solo nella villa. Vincenzina, la sua amatissima moglie, angelo d'amore tanto luminoso quanto evanescente, era stata la destinataria di quell'edificio, il sigillo nuziale che avrebbe forgiato le chiavi della villa. Ma Vincenzina morì prematuramente di tifo. Tutti conoscono questa tragica storia a Montevarchi. Angiolo Masini era il proprietario del cappellificio "La Familiare", a distanza d'occhio da casa. Il desiderio indelebile del* self made man*, unire le costellazioni dei sogni sotto un'unica trama – amore, casa, lavoro – era destinato a realizzarsi soltanto in parte. Masini, in casa, ci entrò da solo.*

La storia dell'amore tragico e tragicamente finito è soltanto uno degli aspetti che più stuzzicano la fantasia dei visitatori del luogo e di chi, in quel luogo, o almeno nei paraggi, ci abita. È lo zucchero che impolvera le torte delle narrazioni, è il succo distillato che ravviva le conversazioni fuochiste, quelle dei lunghi inverni davanti al focolaio. L'amore tra Angiolo e Vincenzina è soltanto una delle facce che compongono il prisma di Villa Masini.

Come la troupe cinematografica e come la giovane sposa scomparsa nel tempo, anche questa villa è una campionessa di quei cadaveri eccellenti che il nostro tempo rischia di servire al banco degli indizi di reato. Ecco uno dei motivi per i quali vale la pena creare questo libro.

I caratteri storici dell'Associazione Nazionale "Nuove Direzioni - Cittadino e Viaggiatore" sono ben noti e solidi e potrebbero riassumersi in un tentativo di traghettare noi stessi, come civiltà e come patrimonio storico-culturale, nel futuro. Attenzione, il compito è arduo: non si tratta di costruire una fortunosa zattera e stiparci semi ed esemplari a rischio d'estinzione, all'uso che ne farebbe un novello Noè. L'arca della quale questo paese e noi stessi abbiamo bisogno è un Angelus Novus, con lo sguardo rivolto al passato, ma sospinto dal vento implacabile della Storia.

Ci sono due elementi che rendono Villa Masini un perfetto esempio di Liberty italiano. Due elementi coniugati insieme come due sposi: l'ingegnosità e l'artisticità.
Sul secondo elemento non c'è bisogno di discutere troppo. Basti ripensare alla villa, al suo inossidabile legame con una pratica simbolica che si esibisce in ogni momento. Prendete la vetrata decorata che domina lo scalone. Il riquadro è una specie di esercitazione finale da scuola di imitazione: colori preraffaelliti, incendi cromatici e robustezza di tratto, ma poi, a ben guardare, il soggetto è di una modernità che trafigge: la città di Montevarchi e la ciminiera de "La Familiare" che comprende tutto l'orizzonte, con una manata di residui e mercurio che davvero colpisce al cuore. In primo piano, invece, è lei, una figura femminile allegorica, che sorregge in mano una targa ottagonale decorata con una tela di ragno (di nuovo l'ottagono, di nuovo il numero 8, versione verticale del simbolo dell'infinito). Citazioni e giochi di rifrazioni: l'architetto che realizzò quest'opera vetraria era Ezio Giovannozzi, allora direttore artistico della Ulisse De Matteis, ma con tutta probabilità il vero direttore dei lavori fu Alfonso De Carolis, che lavorava per la De Matteis e che aveva disegnato un motivo per carta da lettere per D'Annunzio, proprio con queste caratteristiche. Appunto, gioco di specchi. Non è finita. Dalla targa fuoriesce un cartiglio che recita "Per non dormire".
Non avremmo avuto più cura di essere accompagnati nelle regioni del sogno, dove certo non si dorme. La donna è iscritta in una cornice circolare riccamente ornata di ghirlande e torciglioni, con rami di alloro e medaglioni che ricoprono gli spicchi angolari del quadrato. E ancora il giardino, con le aiuole nelle quali s'inseriscono le architetture e le sculture: la fontana a vari ordini di vasche con tempietto circolare al centro, il chiosco, la grotta artificiale popolata dai draghi, la fontana, pesci, scimmie.
Chiunque abbia realizzato questa villa e abbia avuto la premura di decorarla con queste opere, vetrate e statue, in una floridezza di draghi, reggifiaccole mostruosi, volti paffuti di satiri ammiccanti, intrecci giudiziosi tra Liberty ed Eclettismo, chiunque si sia messo all'animo di fare questa costruzione aveva una spiccata anima artistica e uno sguardo attento sugli stili dell'epoca.
Villa Masini è un brulicare di sorprese. Una Villa che è sempre stata viva, che anche nei momenti di oblio collettivo ha continuato a tenere vigili le sue particelle cavalcanti, le sue indomite molecole euforiche e dionisiache.
Villa Masini è uno scrigno che anche quand'è stato perduto nel più simbolico fango della Storia non ha mai cessato di brillare e come per gli scandagli degli oceanografi anche nell'oscurità della dimenticanza le fluorescenze di questo posto hanno continuato a brillare. È da questo tesoro che dobbiamo continuare ad attingere per non perdere gl'insegnamenti che possiamo trarne. La nostra storia è tutta lì, sepolta in fondo al mare delle assenze.
Angiolo Masini, uomo industriale del primo Novecento. Col suo cappellificio diede lavoro a mezza città. Tutta Montevarchi viveva di quel genere di opifici, di quell'operosa attività industriale. Le donne andavano in bicicletta alla fabbrica e portavano i bimbi con loro. I fischi dell'entrata e dell'uscita segnavano le ore come i rintocchi liturgici di una campana manifatturiera. Erano i grandi avvisi del tempo da dedicare al lavoro, all'opera collettiva. Gli esempi di uomini come Angiolo Masini non mancano in Italia. Lui seppe comunicare, forse anche per quelle magnetiche caratteristiche degli uomini che senza parlare, senza atti ufficiali, ma soltanto col contagio spirituale della loro presenza, riescono a "parlare" agli altri; fatto sta che Masini seppe fondere il Liberty della sua villa con una specie di scetticismo laico e appunto industriale; come se la religiosità sfrenata del Liberty, che nacque come vaccino all'eccesso di serialità dell'opera d'arte, fosse in qualche modo frenata da un istinto resistenziale che rendeva impossibile una visione della vita e del mondo scissa dall'industria, dalla macchina divoratrice del passato. Non per niente Villa Masini è un unicum *anche in questo senso: sa volare e restare a terra.*
Arte e ingegno. Il binomio perfetto, nel quale si addentellano i filamenti del nostro DNA. Siamo fatti di questo; questo è il nostro passato e la patente per sopravvivere nella vita che verrà. È il solo modo che abbiamo per non soccombere e per riuscire a vivere integrati con i diversi territori che popolano l'orizzonte. Ora, se l'ispirazione è questa è altrettanto importante stabilire un modo, un metodo verrebbe da dire, per

portare a termine tutta l'operazione di salvataggio. Questo libro è solo uno degli strumenti che sono stati scelti per compiere questa notevole operazione. Era necessario rendere vivo il luogo, sentirne le palpitazioni oltre la crosta del tempo e il languore delle operazioni analoghe, che affidano all'erudizione, giusta e competente, il grosso del lavoro. Invece, in questo caso, suggestionati forse dall'episodio di La vita è bella*, come ennesima alchimia fantasmagorica che Villa Masini emana, la faccenda è un poco diversa. La nostra operazione è molteplice: satelliti di questo libro fotografico sono i portfolio di cinque fotografi, alcuni dei quali fanno base a Montevarchi. Si tratta di Claudio Serboli, Ennio Baroni, Mario Ristori, Riccardo Marrani e Beatrice Di Tomizio; cinque modi diversi di vedere Villa Masini, sfaccettature di sguardi che si cercano per un comune traguardo, per abbracciare ogni possibilità offerta dalla villa. Molti dei lavori fotografici raccolti nel libro si sono concentrati sulla fantasmagoria che si scatena quando si viene a contatto con Villa Masini. Soprattutto il loro occhio si è posato su quello che resta e quello che se ne va in un luogo denso di Storia, ma verrebbe da pensare in ogni luogo del mondo. Il passaggio del tempo, come in un passaggio secolare ci sembra di abitare in questi anni, è presentissimo in questi lavori: che tutto si sia spento ormai, che sia soltanto un flebile battito residuale a testimoniare la presenza di una vita abitante in passato, che siano i resti ancora appiccicati alle mattonelle, ai decori, alle vetrate o nelle statue o che siano i lampi nel buio di spettri di padroni di casa e ospiti, in tutti i casi la sensazione che si respira è quella di trovarsi a un crocevia. Forse lo siamo dentro e fuori Villa Masini.*

Ma questa pratica è stata anche un modo per sostenere la fotografia professionale, giorno dopo giorno logorata dal diluvio d'immagini prodotte da camere inesperte, dilettantesche, senza pretese e che, fatalmente, abituano a essere senza pretese e senza qualità.

Non solo: niente come le immagini filmate restituisce il vivo sussulto del tempo che passa, della vita che si (ri)crea fotogramma dopo fotogramma. Nel cortometraggio di Beatrice Di Tomizio (presente anche tra i fotografi col suo portfolio), che è legato a questo libro, la pelle sensibile di Villa Masini è esaltata dalle innumerevoli potenzialità semantiche del video: immagini in movimento, fotogrammi isolati e ancora musica, didascalie. Tutto il diorama del visibile è chiamato a raccolta per creare un oggetto come quello che adesso potete leggere (e vedere) di seguito. Un pianeta che ruota intorno al sole di Villa Masini, perché questo luogo, come molti altri presenti su tutto il territorio, sono stazioni che necessariamente dobbiamo visitare per capire chi siamo, perché se perdiamo il nostro passato perdiamo l'essenza di noi stessi.

Economia, società e cultura a Montevarchi dalla fine dell'Ottocento agli anni Trenta del Novecento

di Marcello Bossini

Agli inizi degli anni Venti del secolo scorso, l'industriale montevarchino Angiolo Masini commissiona all'architetto Giuseppe Petrini il progetto per una villa di famiglia, in onore della sua seconda moglie, Vincenzina Ghini, che morirà prematuramente senza aver mai potuto vivere nella nuova residenza. Il risultato è il complesso di Villa Masini, alla quale il presente volume è dedicato.

L'interesse che tale costruzione suscita è dovuto alla stretta correlazione tra lo straordinario insieme architettonico e decorativo ottenuto e la personalità del committente, le cui richieste richiamano il gusto che, all'epoca, caratterizzava la borghesia imprenditoriale montevarchina. Per questo, parlare di Villa Masini senza avere analizzato il contesto economico-culturale in cui è stata costruita non sarebbe un'operazione completa e comprensibile. Bisogna quindi iniziare dalla cittadina valdarnese, Montevarchi, dal suo straordinario sviluppo nei primi anni del Novecento (di cui si hanno forti segnali già a fine del secolo precedente) e dalla sua struttura socio-economica: solo così si può capire l'ambiente che ha portato a sviluppare l'architettura Eclettica, Liberty e Déco, che trovano in Montevarchi alcuni significativi esempi[1].

Fino alla seconda metà dell'Ottocento, l'economia montevarchina era prevalentemente agricola, successivamente, con l'entrata in servizio di opifici per la produzione della seta e il potenziamento dei cappellifici, l'economia favorirà l'espansione dell'attività manifatturiera che nei primi decenni del nuovo secolo conobbe un periodo di notevole sviluppo modificando sostanzialmente il tradizionale rapporto favorevole all'attività agricola. Montevarchi si trasformò presto in un florido centro industriale: agli inizi del XX secolo (e cioè nel censimento del 1901), aveva poco più di 12.000 abitanti e risultava la cittadina più industrializzata della provincia di Arezzo. Nel 1927 i lavoratori dell'industria erano 3.600 su una popolazione di circa 13.000 unità, distribuiti in 1.300 dipendenti nei due cappellifici più importanti, 700 lavoranti donne addette alla produzione della seta e 460 operai nella lavorazione del pelo[2]. L'incremento industriale crebbe fino agli anni Quaranta così come la popolazione che nel 1931 superò le 15.000 unità[3].

La filatura della seta si svolgeva in queste filande maggiori: «Ginestra», «Maestrelli», «Peri-Del Vita», «Dendi», «Bartolini», «Fabbrini», «Romanelli», oltre a una lavorazione a carattere artigianale svolta presso i nuclei famigliari[4]. Nel 1911 Francesco Barbagli fondò a Montevarchi un cal-



Cappellificio Rossi *(Archivio Vestri, Comune di Montevarchi)*



Cappellificio Camiciotti *(Archivio Vestri, Comune di Montevarchi)*

zaturificio che prese il suo nome e successivamente cambiò in «Francesco Barbagli e figli». Il calzaturificio fu il primo fondato nella Provincia di Arezzo; in seguito si guadagnò varie medaglie alle esposizioni campionarie in varie parti d'Italia e iniziò una tradizione che proseguirà fino ai nostri tempi. C'erano quattro cappellifici («Rossi», «La Familiare», «Camiciotti» e «Toscano») che nei periodi di piena attività occupavano oltre 2.000 persone. La tradizione dei cappellifici, risalente ai primi anni dell'Ottocento (la fondazione del Cappellificio «Rossi» è del 1807), si trasformerà nel settore trainante della zona perché i cappellifici creavano a loro volta un indotto composto di officine che riparavano e progettavano nuovi macchinari da utilizzare nell'industria del cappello, e da pelifici che lavoravano pelo di coniglio e di lepre (materia prima per produrre il feltro che serviva per fare cappelli).

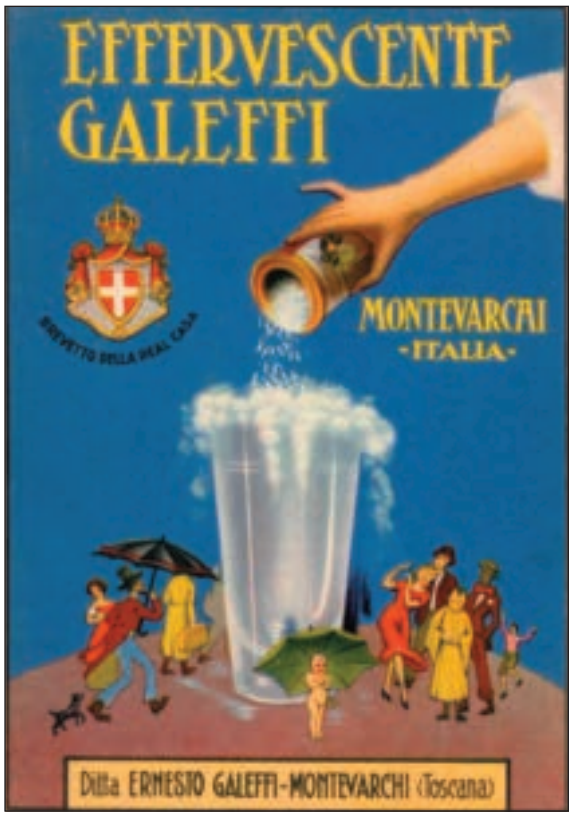


Cappellificio «La Familiare» *(Archivio Vestri, Comune di Montevarchi)*

Altre ditte erano attive in quegli anni, come la «Galeffi», che produceva medicinali e la famosa Effervescente, prodotti esportati in tutto il mondo. Il fondatore della ditta fu Ernesto Galeffi, proprietario anche di una nota farmacia a Montevarchi. Alla morte di Ernesto, la proprietà passò al figlio Gino che, circa nel 1927, commissionò all'architetto Giuseppe Petrini il progetto per la costruzione della villa neogotica con elementi Liberty e Déco (maioliche della ditta Chini e ferri della ditta Bruni) che sarà terminata nel 1929. Gino Galeffi era socio onorario e benemerito dell'Accademia Valdarnese in quanto finanziatore della stessa. Poi c'era l'officina «Ubaldo Ciatti», nata in società con l'ing. Giovanni Strambi nel 1925, che produceva macchine utensili per cappellifici e pelifici; fra i clienti figuravano le più floride aziende della cittadina. L'ing. Strambi eseguì il progetto di villa Ciatti con annessa officina che venne costruita fra il 1936 e il 1939 in stile eclettico[5].
Oltre all'industria, Montevarchi era nota per un'agricoltura fiorente: la ditta Carapelli nacque a Montevarchi nel 1893 fondata da Costantino Carapelli. Questi commerciava prodotti agricoli per le campagne tra Siena e Arezzo, e ogni giovedì si recava a Montevarchi, dove si svolgeva un importante mercato agricolo di tradizione secolare che richiamava avventori da tutta la Toscana e regioni limitrofe. Secondo le stagioni, Carapelli commerciava grano o granturco, foraggio e squisito olio d'oliva. Dopo il matrimonio con Cesira Nuti dal quale nacquero 13 figli, Costantino Carapelli aprì un magazzino a Montevarchi per commerciare in proprio granaglie, olio e ogni altro prodotto agricolo. Il successo degli affari lo portò a far costruire a Montevarchi la propria casa e un nuovo magazzino, essendo la vecchia sede diventata ormai insufficiente. Affidò i lavori a un ottimo architetto e volle arricchire i frontoni dei due ingressi del negozio con due bassorilievi dal soggetto allegorico (oggi perfettamente conservati) commissionati all'allora giovane scultore Romano Romanelli. Oggi la casa di Carapelli è considerata un bell'esempio di costruzione da collegarsi al nascente gusto Liberty. La ditta prosperò e i traffici si espansero un po' in tutta la penisola. Alla morte del fondatore, nel 1926, la ditta passò ai figli, ricevendo nuovo impulso e vigore. Si fornivano i mercati dell'Alta Italia e ben presto si travalicarono le Alpi per permettere ai prodotti Carapelli di essere presenti nei più importanti centri europei[6].

Altro punto di forza dell'economia rurale era l'allevamento della Valdarnese Bianca, una razza di pollame che ancora oggi rappresenta un'eccellenza, la cui commercializzazione, in occasione del mercato settimanale, richiamava compratori da tutta la Toscana.
Nel complesso economico della città, anche l'artigianato trovò un terreno di naturale sviluppo reso più fertile dalla spontanea genialità dei nostri artigiani, fra i quali erano numerosi e tecnicamente progrediti i fabbricanti di mobili. Fra questi eccelleva l'ebanista Ezio Tassini e il giovane figlio Ugo che saranno gli artefici della costruzione dell'ebanisteria nel palazzo Masini (a eccezione di una camera costruita nei laboratori di Cascina, rinomata città per l'ebanisteria): questi mobili sono tendenzialmente in stile eclettico[7].
Oltre la florida economia, un altro fattore che ci aiuta a capire lo straordinario sviluppo architettonico e artistico che a inizio Novecento ha interessato Montevarchi, è la vita culturale della cittadina, molto vivace grazie alla presenza dell'Accademia Valdarnese del Poggio. Istituzione più che centenaria, aveva fra i soci nominati personaggi illustri quali, per citarne solo alcuni, Giosuè Carducci, Quintino Sella, Marco Minghetti. L'Accademia nacque nel 1804 per opera dell'illustre prof. Giacomo Sacchetti, che la dotò di una biblioteca e di un museo di fossili del Terziario. La sua prima sede fu a Figline, fino al 1818, quando, per il mutato clima politico, fu spostata a Montevarchi, nel chiostro dell'ex Convento di San Lodovico, risalente al Quattrocento. Evidentemente funzionarono particolari canali per cui, quanto stava maturando nei luoghi della cultura Toscana (pensiamo all'ateneo pisano con il quale l'Accademia, grazie al Sacchetti, avrà sempre particolari

A sinistra: ***Cartolina pubblicitaria della famosa Effervescente Galeffi.*** **A destra:** ***La prima sede degli uffici della Carapelli, 1907, Montevarchi*** *(Collezione privata di M. Bossini, Montevarchi)*










Da sinistra: ***Francesco Barbagli, Ezio Tassini, Isidoro Del Lungo, Luigi Dami*** *(Collezione privata di M. Bossini, Montevarchi)*

legami, all'Accademia dei Georgofili e al famoso Gabinetto scientifico-letterario del Vieusseux), trovò terreno fertile in un gruppo locale formato da facoltosi proprietari terrieri, industriali, professionisti, intellettuali pronti ad accogliere il Nuovo. Molte delle prime tornate mirarono proprio a divulgare le nuove tecnologie che andavano imponendosi nell'industria e nell'agricoltura. Il sodalizio si avviò a diventare, con questi strumenti, una sorta di qualificato "pensatoio" attento ai bisogni e alle esigenze del territorio[8], riunendo tutta l'*intelligenzia* valdarnese, oltre ad alcuni industriali fra cui Angiolo Masini, socio onorario e benemerito in quanto finanziatore dell'istituzione. Personaggi di fama nazionale nacquero a Montevarchi e furono legati all'Accademia. Tra questi ricordiamo Isidoro Del Lungo, letterato, dantista, storico e Arciconsolo della Crusca, autore di vari saggi, fra i quali *Dante nei tempi di Dante,* oltre al *Commento alla Divina Commedia* e alla *Cronica*



Accademia Valdarnese del Poggio, Sala Grande *(Archivio Vestri, Comune di Montevarchi)*






Da sinistra: ***Emilio Vasarri, Elio Galassi, Ruggero Berlingozzi, Pietro Guerri*** *(Collezione privata di M. Bossini, Montevarchi)*

di Dino Compagni (per l'editore Le Monnier) e varie *Lectura Dantis* declamate in *Orsanmichele* a Firenze; lo storico dell'arte Luigi Dami, collaboratore di Ojetti nella rivista «Dedalo» e studioso del giardino italiano; i pittori Emilio Vasarri e Arturo Calosci; lo scultore Elio Galassi. In questo periodo fu protagonista indiscusso sul fronte della cultura e dell'educazione a Montevarchi e nel Valdarno Ruggero Berlingozzi, matematico, umanista e direttore delle Scuole Tecniche, che elevò l'Accademia a vero centro di divulgazione della cultura organizzando periodicamente conferenze, incontri e pubblicazioni sui più diversi argomenti; inoltre, fece costruire l'Osservatorio meteorologico. Sotto l'impulso di Berlingozzi, dopo un silenzio durato quasi quarant'anni, nel 1893 riapparvero le «Memorie Valdarnesi», rivista degli atti dell'Accademia stampata a Pisa e successivamente in Valdarno. Le «Memorie» privilegiarono un'impostazione monografica per numerosi fascicoli, almeno fino al secondo dopoguerra. Nel 1897 il Consiglio Accademico assegnò l'incarico di segretario del Carteggio al prof. Berlingozzi che lo ricoprì fino alla morte, avvenuta il 13 gennaio 1924[9]. Ancora oggi l'Accademia favorisce la ricerca in ambito geologico e paleontologico, e tutela il patrimonio del Valdarno Superiore, sia naturalistico sia artistico e archeologico.

Pietro Guerri, scultore di successo e sindaco di Montevarchi eletto nel 1911, fu primo cittadino propositivo di un programma di ampio intervento pubblico. Dopo aver risanato i conti dell'amministrazione, la nuova giunta intendeva dar vita a un programma rinnovatore «*...da tanti anni inutilmente atteso dai cittadini*...»[10]. In primo luogo egli indirizzò la sua attenzione verso gli «... *indispensabili servizi pubblici*...»: quindi l'acquedotto, il risanamento igienico, la costruzione di una rete fognaria, la costruzione del mattatoio e degli edifici scolastici necessari sia nel capoluogo sia nelle frazioni. Secondo la testimonianza dell'allora segretario comunale Ugo Ciulli il programma tracciato in quell'anno costituì il riferimento di lavoro da svolgere per tutte le amministrazioni successive[11]. In effetti, Guerri non ebbe a disposizione che pochi mesi per operare. Negli ultimi giorni dell'ottobre 1913 il sindaco e la sua maggioranza si dimisero. Fu rieletto nel 1920, ma l'anno seguente per motivi di salute si dimise nuovamente dal suo incarico rimanendo come consigliere e due anni più tardi, approfittando delle dimissioni di tutto il Consiglio Comunale, si defilò definitivamente dalla scena amministrativa[12].

Altro personaggio di un certo spessore è Ferruccio Del Bianco, insegnante diplomato all'Accademia di Belle Arti di Firenze. La sua influenza fu molto forte poiché, essendo stato per più di quarant'anni insegnante di materie artistiche presso la locale Scuola Tecnica e molto stimato


ANNO I (Conto Corrente con la Posta) Reggello, 3 luglio 1898 (Conto Corrente con la Posta) Numero 4

VALDARNO

Giornale Agricolo-Industriale-Artistico-Amministrativo — Direzione e Amministrazione in REGGELLO

ESCE LA DOMENICA | UN NUMERO SEPARATO, cent. 5 — ARRETRATO cent. 10 | ESCE LA DOMENICA

Frontespizio del settimanale "Il Valdarno" *(Archivio Accademia Valdarnese del Poggio, Montevarchi)*

in paese, la sua capacità di formare gli allievi permise la "proliferazione" di varie generazioni di artisti a Montevarchi.

Nel giugno del 1898 a Reggello fu fondato e diretto da Olinto Fontanelli Guerri il settimanale «Il Valdarno», che trattava di agricoltura, industria, amministrazione, arte. Il titolo fu disegnato da Telemaco Signorini; il Fontanelli vi scrisse articoli con lo pseudonimo 'Il montanaro'. Il 30 ottobre dello stesso anno la direzione e l'amministrazione passarono a Montevarchi, quale centro economico culturale più importante. Olinto Fontanelli Guerri era figliastro di Massimiliano Guerri detto 'il brutto' e fu fraterno amico di Diego Martelli. Nel 1911, l'anno in cui Pietro Guerri divenne sindaco, si candidò alle elezioni comunali per il partito luzzattiano dell'Unione Democratica, e gli venne assegnato l'assessorato alle finanze. Guerri e Fontanelli Guerri si dimisero dopo che l'onorevole Arturo Luzzatto, finanziatore de «Il Valdarno», fu sconfitto nelle elezioni del 1913.

Era, questo, fratello di Attilio Luzzatto – deputato, giornalista direttore e proprietario del giornale romano «La Tribuna» – e anche lui deputato negli anni 1900, 1904, 1919, 1921[13]. Nelle elezioni del 1919 e del 1921 ad Arturo fu sospeso il mandato, dati i legami d'interesse esistenti tra lo stato e la società ILVA che egli rappresentava[14]. «Il Valdarno» dopo cinque anni cessò le pubblicazioni fondendosi con «L'Appennino», giornale di Arezzo. A settembre del 1904 fu celebrato il primo centenario della restaurazione accademica, la cui preparazione fu gestita soprattutto da Ruggero Berlingozzi, figura di grande importanza all'interno dell'Accademia. La presenza di numerosi esponenti del mondo politico e culturale alla commemorazione di Francesco Petrarca, fatta da Isidoro Del Lungo, conferì all'avvenimento una particolare importanza che ebbe larga risonanza sulla stampa. In quegli anni anche Giovanni Fattori frequentò Montevarchi, poiché vi abitava il nipote Vittorio Perissi e l'allieva Anita Brunelli (di questa presenza ne fece nota lo stesso Fattori nelle sue lettere[15]). In questo periodo e fino al 1922, anno della sua morte, l'Accademia Valdarnese del Poggio fu guidata da Giovanni Capellini, noto geologo e scienziato docente presso l'Università di Bologna. Successivamente, per un breve periodo la presidenza venne assunta da Isidoro Del Lungo, fino alla sua morte avvenuta nel 1927.

Illustre valdarnese fu anche il consigliere Dario Lupi , avvocato di San Giovanni Valdarno, amico del parlamentare Arturo Luzzatto e degli scultori Pietro Guerri ed Elio Galassi, estimatore del



Da sinistra: ***Attilio Luzzatto, Arturo Luzzatto, Dario Lupi*** *(Collezione privata di M. Bossini, Montevarchi)*

poeta epico valdarnese Vittorio Locchi. Lupi fu eletto deputato nel 1921 per la circoscrizione Siena, Arezzo, Grosseto, e fu sottosegretario all'istruzione nel primo governo Mussolini, nonché ideatore dei Parchi della Rimembranza; fu eletto anche Presidente della Società delle Belle Arti e della Società Leonardo da Vinci di Firenze. Era un sostenitore dell'Accademia Valdarnese del Poggio e si dimostrò un utile terminale dell'istituzione valdarnese negli ambienti amministrativo-burocratici romani, dove seguì le pratiche degli annuali sussidi concessi all'Accademia. Nel 1922 l'ascesa al potere del fascismo mise sotto controllo la stessa Accademia, come del resto tutti gli istituti culturali. A Montevarchi si costituì una sezione dell'Istituto Fascista di cultura, al quale l'Accademia fu invitata a prestare «appoggio e collaborazione» che non poteva mancare essendo alcuni componenti del consiglio dell'istituto anche componenti dell'Accademia (l'ing. Raffaello Maestrelli, il prof. Clorindo Mocarini, Danilo Masini e Pietro Guerri).

Merita di essere ricordata anche Emma Montagnoni Rossi, maestra e personaggio in vista. Nata a Montevarchi il 23 aprile 1882, benestante (apparteneva alla famiglia proprietaria dell'omonimo cappellificio), si era laureata in Materie Letterarie all'Università di Grenoble, dove conobbe il poeta Frédéric Mistral. Collaborò con Ruggero Berlingozzi alla costituzione dell'Università Popolare e fu la direttrice della rivista letteraria «Flora Moderna». Fondata nel 1907, la rivista annoverava, fra i tanti collaboratori, Ruggero Berlingozzi, Ada Negri, Dario Lupi e Luigi Dami, la redazione era a Montevarchi, poi nel 1908 si trasferì a Roma.

Di tutti questi personaggi va ricordata la loro costante relazione con l'Accademia Valdarnese del Poggio: anche nel caso in cui non erano più residenti nel paese natio, essi partecipavano comunque ai dibattiti e ai convegni periodicamente organizzati da questa istituzione.

Anche il Novecento darà i natali ad alcuni personaggi di un certo rilievo: il pittore Natale Bencini (1902), il poeta Danilo Masini (1905), lo scultore Ernesto Galeffi (1917) e Remo Gardeschi (1920), pittore e scultore. Questi artisti porteranno avanti quella tradizione del sapere, come avevano fatto i loro predecessori nel secolo da pochi anni trascorso.

Ad arricchire l'offerta culturale di Montevarchi contribuiva anche il Teatro Varchi, nato nel 1863, di cui era proprietaria l'Accademia dei Perseveranti, cioè di quella borghesia illuminata che contribuirà molto allo sviluppo della città. Le stagioni al teatro erano molto ricche di spettacoli sia



Da sinistra si riconoscono, tra gli altri,Berretti, Lazzerini, Pietro Bucci, Ramacci, Angiolo Masini in primo piano e Giuseppe Peri *(Collezione privata di A. Masini Cofacci, Montevarchi)*

di prosa, sia di musica sinfonica e lirica. Passavano da Montevarchi tutti i maggiori cantanti lirici e l'attività del teatro era seguita da un largo pubblico.

Un'altra istituzione importante nel tessuto culturale, politico, ricreativo è il circolo «Stanze Ricreative già Ulivieri», fondato nel 1790. Nel 1865 si costituì in «Società delle Stanze Ulivieri» con sede in via Roma. Le «Stanze» condussero nel tempo una vita più o meno florida, sempre resistendo nella loro dimora, finché nel 1908 la Società si creò una nuova sede propria e nacque la «Società Anonima Cooperativa delle Stanze Ricreative già Ulivieri». La costruzione, con elementi Liberty, fu ultimata nel 1909. Le «Stanze» fu il ritrovo abituale degli imprenditori più in vista (fra i soci figuravano Angiolo Masini, Gino Galeffi e tanti altri) e della borghesia montevarchina e valdarnese. Qui si svolgevano attività per il tempo libero: concerti, serate danzanti, giochi ecc. Era anche un cenacolo di discussioni politiche e di cultura, e vi aveva sede la società «Dante Alighieri». Insomma quello che veniva discusso alle Stanze aveva ripercussioni anche nella vita pubblica di Montevarchi[16].

Bisogna ricordare anche la Scuola Tecnica, nata prima per volontà del Comune nel 1865, con l'intento principale di formare dei "buoni artigiani". Gli alunni iscritti, ben venti nel primo anno d'istituzione, aumentarono sensibilmente col passare del tempo. Di questi, solo una piccola minoranza continuava gli studi nell'Istituto Tecnico. Incideva in ciò, più che l'attitudine, la diversa condizione sociale degli alunni, i quali nella maggior parte appartenevano a famiglie piccolo-borghesi e, come tali, non potevano essere mantenuti per altri tre anni di studio. Dal 1892 la Scuola Tecnica si aprì anche alle donne e, in pari tempo, diventò sempre più un corso di studi intermedio, soprattutto per quanti si sarebbero dedicati alla professione magistrale. Per il mantenimento della Scuola Tecnica il Comune, dopo il 1870, si avvalse annualmente di un sussidio

governativo, di £ 300, e dell'Opera Pia Bartoli, di £ 1.380. Per ottenere quest'ultimo fu necessario richiedere l'autorizzazione al re, poiché per «rescritto sovrano 6 ottobre 1821» tale somma era destinata al conferimento di posti di studio all'Università di Pisa e nell'Accademia di Belle Arti di Firenze o di Siena, a due alunni che avessero dato prova di buone capacità di apprendimento. Nel 1899 la scuola venne pareggiata e venne scelto il tipo agrario. Da quell'epoca l'importanza della Scuola Tecnica aumentò costantemente di pari passo con l'aumento degli alunni che provenivano da tutto il Valdarno, non essendovi altra scuola media tra Firenze e Arezzo. Nel 1911 la scuola fu poi regificata quando era sindaco Pietro Guerri. In questo periodo preparava quella che in parte sarà la classe dirigente del luogo[17].

Come si vede, la società di Montevarchi era molto articolata e viva, e manterrà questa spinta propulsiva fino allo scoppio della Seconda guerra mondiale; dal dopoguerra in poi s'innescherà una lenta decadenza che si protrarrà, purtroppo, fino ai nostri giorni.

È in questo fervente quadro sociale ed economico che si deve inquadrare il complesso di Villa Masini, insieme alla figura del suo committente, Angiolo Masini. Una tale realtà non è singolare nel panorama della città agli inizi del Novecento, poiché molti "capitani d'industria" montevarchini, proprietari degli opifici di cui abbiamo parlato, viaggiavano per affari all'estero, in nazioni quali Francia, Belgio, Germania e paesi dell'Est Europa. Qui ebbero modo di conoscere il nuovo stile artistico chiamato *Art Nouveau* che colpirà molto la loro fantasia. Rientrati nel proprio paese, infatti, molti di loro, dimostrarono di apprezzare tale linguaggio artistico nelle ville e palazzi che si costruiranno e lasceranno ammirati amici e concittadini. Ammirazione e fascino sono sensazioni che suscita ancora oggi Villa Masini, e di questo ne è prova la grande affluenza di pubblico durante le visite che si svolgono in alcuni periodi dell'anno. La villa ormai ha ottantacinque anni ed è diventata un po' il simbolo artistico di Montevarchi. Oggi la priorità è il mantenimento di questa struttura vincolata dalle Belle Arti affinché possa essere goduta anche dalle generazioni a venire.

Note

1 Gli esempi montevarchini di architettura Eclettica, Liberty e Déco sono bene analizzati in A. Lenzi, M.Bossini. (a cura di), *Montevarchi dal Liberty al Dèco*, Firenze, 2007.
2 G. Gobbi, *Montevarchi, Profilo di storia urbana*, Firenze, Alinea, 1986, p. 60.
3 U. Ciulli, *L'attività municipale a Montevarchi dal 1911 al 1931*, Empoli, 1937.
4 G. Gobbi, *Montevarchi, Profilo di storia urbana*, Firenze, Alinea, 1986, p. 60.
5 AA.VV., Montevarchi, "Costruzione" di una città tra architettura e storia (sec. XIX-XX), Catalogo della Mostra, Città di Castello, Alinea, 1995, p. 97.
6 Carapelli, ottant'anni di un'azienda e di una grande famiglia, Milano, 1978.
7 A. Lenzi, M. Bossini (a cura di), Ezio e Ugo Tassini, Sergio Tassi, ebanisti in Montevarchi, San Giovanni Valdarno, 2011.
8 G. Tartaro, 1804-2004: Due secoli di cultura dell'Accademia Valdarnese del Poggio, Bucine, 2004, p. 22.
9 G. Tartaro, L'Accademia Valdarnese del Poggio, secoli di storia e di ricerca, San Giovanni Val d'Arno, 2014.
10 U. Ciulli, *L'attività municipale a Montevarchi dal 1911 al 1931*, op. cit., p. 22 e seguenti.
11 Ibidem.
12 La strepitosa vittoria di Edoardo Frisoni nella votazione di domenica, in «Alleanza Liberale» Montevarchi, 1 novembre 1913, pp. 1-2.
13 A. Malatesta, Ministri Deputati, Senatori dal 1848 al 1922, Milano 1941.
14 G. Salvemini, *Il Ministro della mala vita,* Milano, Feltrinelli, 1962, p. 273 e p. 335.
15 N. Bencini, *Giovanni Fattori a* Montevarchi, in *La Nazione Italiana*, Firenze, Cron. di Ar., 4 novembre 1949, p. 4; Dini P. e F., *Giovanni Fattori, epistolario edito e inedito*, Firenze, Il Torchio, 1997, p. 583 e p. 628; DinelliL., *Genealogia della famiglia Fattori*, a cura di Matteucci G. e Sisi C., *L'altra faccia dell'anima. Ritratti di Giovanni Fattori*, Città di Castello, Catalogo della mostra, Sillabe, 2008, pp. 206-207.
16 E. Burzi, *Le Stanze Ulivieri*, stampato in proprio, Montevarchi 1999.
17 L. Mantovani, *La Scuola Tecnica "Raffaello Magiotti"* in *Annuario 1866-1998*, San Giovanni Valdarno, 1998, p. 14.

Claudio Serboli

portfolio

pagine 20-37

Sogno di due donne in mezzo al tempo

È il 1930 e questo posto è al massimo del suo splendore. È Montevarchi, la terra dei cappellifici e delle manifatturiere famigliari. È il Valdarno, è il centro del mondo, è Villa Masini. Sono l'eleganza e la ricchezza dei decori, lo sfarzo e la maestosità delle scalinate, il verde rigoglioso del parco che nasconde le perle che sono disseminate al suo interno e che vengono, da esso, centellinate alla vista del visitatore, anzi, della visitatrice. È una giovane donna, che probabilmente vive a Montevarchi e lavora alla fabbrica "La Familiare", che dal 1905 al 1976 ha dato lavoro a migliaia di maestranze portando benessere a Montevarchi, con i suoi fischi, che segnano l'inizio e la fine dei turni. Ogni giorno questa donna, che chiameremo Anita, vede donne che escono a frotte dalla fabbrica a piedi con le biciclette, i figli che aspettano fuori dalle porte.

Altre porte aspettano Anita al culmine delle grandiose scalinate che dal giardino conducono alla casa. Sono scale che si avvitano a se stesse, in un semicerchio.

È la scala del tempo?*, si domanda Anita. Si domanda, mentre sale scalino per scalino e giunge nell'immenso salone centrale, al cospetto di una fontana di marmo rosa, se lei è la prima donna ad aver mai percorso queste scale. È una domanda precisa, che si formula nella sua mente e subito prende corpo. Consistenza. Sono parole strappate all'eterea incorporeità e tuffate nell'immanenza.*

Sono la prima donna di questa casa?

Sale altre scale, interne stavolta. Passa davanti alla vetrata dove Medioevo e Valdarno si mescolano inesorabilmente. Allora le viene da pensare che un'altra donna almeno ha camminato per quelle scale. Forse non ha fatto in tempo. Tutti sanno in città la storia di Vincenzina, la sfortunata moglie di Angiolo Masini. Tutti sanno della sua prematura scomparsa e che non ha mai fatto in tempo a vedere quella villa che per lei era stata costruita. Eppure è come se Vincenzina, ora, camminasse accanto ad Anita. Le due percorrono stanza per stanza insieme, si incrociano, si sfiorano quasi nell'invisibile tracciato delle loro camminate acrobatiche. In un modo assurdo, ma dannatamente efficace, Anita pensa di essere Vincenzina. Anzi: la sventurata vestale della casa rivive grazie a questa donna di tutti i giorni. Le due donne, che vissero una volta insieme, adesso passeggiano nel giardino. Sono uscite ed è buio. Una falena schizza via, particella nera impazzita, verso la fonte di luce che proviene dalla Limonaia.

È una sera placida del 1930 e tutto deve ancora accadere.

Filippo Polenchi









































Il *self made man*: Angiolo Masini nella Montevarchi tra Ottocento e Novecento

di Vincenzo Caciulli

Al momento della sua morte e ancora oggi, Angiolo Masini era ed è fissato nell'immaginario collettivo e nella memoria comune come potente uomo d'affari e grande industriale. Mario Rotta, curatore dell'inventario delle carte rimanenti del cappellificio «La Familiare», per lunghi decenni la realtà produttiva e occupazionale più rilevante di Montevarchi, non esita a scrivere che tra i fondatori della società si annoveravano Angiolo e Sabatino, appartenenti «alla ricca e potente famiglia dei Masini»[1]. La sfasatura prospettica appare evidente non appena si tenti, pur nella grande difficoltà derivante dalla frammentarietà delle fonti e dalla mancanza di studi specifici[2], di approfondire la vicenda umana e imprenditoriale di Angiolo Masini.

Nato a Montevarchi il 3 aprile del 1872, figlio di Paolo e di Assunta Gabriellini, il futuro capitano d'industria non apparteneva a una famiglia benestante. Il padre risultava esercente il mestiere di *sellaio*, la madre era iscritta all'anagrafe come *atta a casa.* Peraltro, risulta che, al momento della



Paolo Masini e Assunta Gabriellini *(Collezione privata di A. Masini Cofacci, Montevarchi)*



Angiolo Masini *(Collezione privata di A. Masini Cofacci, Montevarchi)*

nascita di Angiolo, Paolo e Assunta non fossero sposati e che il matrimonio fu celebrato in seguito. Tra i due, cosa non consueta per l'epoca, vi era una notevole differenza di età, calcolabile in diciassette anni. La famiglia abitava nel centro storico di Montevarchi e precisamente in Via Cennano, in una casa di proprietà di Belisario Betti[3].

Non diversa l'origine di Sabatino, figlio di Leone e di Maria Cardelli, nato il 17 maggio del 1873 nella stessa casa di Via Cennano e cugino di Angiolo. Il padre, fratello di Paolo Masini, risultava esercente l'attività di *domestico*. La madre era registrata come *attendente a casa*[4]. Per entrambi, i testimoni che firmarono la denuncia di nascita appartenevano a quel cosmo urbano, popolare, tipico del periodo storico[5]. La ricchezza e la potenza, dunque, arrivarono in seguito e furono sicuramente legate all'abilità e al talento che i due, Angiolo più di Sabatino forse, mostrarono nel loro operare. Per Angiolo, protagonista di queste note, l'immagine del *self made man*, dell'uomo capace di innalzare la propria condizione economica e sociale a vette molto alte nel proprio contesto territoriale e oltre, si attaglia perfettamente. Il periodo, a cavallo tra XIX e XX secolo con le trasformazioni economiche e sociali in atto, permise e favorì quell'ascesa e la valorizzazione di quel talento.

Non c'è dubbio alcuno che tra Otto e Novecento Montevarchi traversasse una fase di profonde trasformazioni economiche. Centro rilevante del Valdarno, per secoli si era caratterizzato quale riferimento urbano delle attività agricole delle campagne circostanti. Fin dal Settecento, il mercato settimanale cittadino era considerato il crocevia per i traffici commerciali di un ampio territorio della Toscana. Un ceto di borghesia agraria formato da antiche famiglie e da uomini nuovi,




A sinistra: ***Zaira Debolini, prima moglie di Angiolo Masini.*** **A destra:** ***Dabormida, figlia di Zaira e Angiolo Masini*** *(Collezione privata di A. Masini Cofacci, Montevarchi)*

emersi negli anni delle riforme leopoldine, grazie al commercio e alla rimobilitazione fondiaria, costituiva il nerbo della società locale e del governo amministrativo e politico[6]. Attività artigianali e di piccola industria fiorivano nel borgo urbano in funzione delle attività agricole o quale sviluppo collaterale alle attività agricole. La più rilevante, già presente negli ultimi decenni del XVIII secolo, era l'industria serica, che conobbe nel secolo successivo uno sviluppo consistente sia in termine di produzione sia in termini di occupazione. Fin dai primi decenni dell'Ottocento erano presenti attività artigianali di produzione di cappelli di paglia e di feltro. Già alla metà del secolo erano censite cinque aziende che, complessivamente, impiegavano una novantina di operai e offrivano lavoro a domicilio che, spesso, andava a integrare il reddito delle famiglie mezzadrili della campagna. La lavorazione del cappello creava, inoltre, un indotto di attività per la raccolta e il trattamento del pelo di coniglio, materia prima per la realizzazione del feltro necessario[7]. Fu sul finire del XIX secolo che l'andamento lento del processo di sviluppo industriale prese una nuova e diversa velocità, in linea con le tendenze nazionali e favorito, visti i prodotti, della nuova società che si andava profilando. Una società più urbana e portata al consumo. A cavallo del nuovo secolo il ritmo delle trasformazioni s'intensificò ancora e portò in primo piano sia le capacità d'intrapresa sia il protagonismo dei nuovi ceti sociali[8].

È in questo contesto che Angiolo Masini cresce e sviluppa il proprio percorso di vita. Si sposa con Zaira Debolini e il 23 marzo del 1896 diviene padre. Alla bambina viene posto il nome di Dabormida, sicuramente in onore dell'omonimo generale piemontese morto, il primo del mese, nel disastro militare italiano di Adua. La famiglia risulta residente al civico 106 di Via Cennano. Masini è qualificato, negli atti anagrafici, come *cappellaio* e porta a testimoniare dell'avvenuta nascita Giovanni Bucci di professione *lumaio* e Alfredo Dendi, *caffettiere*. Neppure due anni dopo, il

2 febbraio del 1898 nasce il secondo figlio al quale sarà assegnato il nome Proto. Tra i testimoni, gli atti registrano il *cappellaio* Antonio Orlandi[9].

La crescita della famiglia e le nuove esigenze sono probabilmente le molle che spingono Angiolo Masini a intraprendere nuove iniziative. Per quanto sia un lavorante impiegato stabilmente nella storica fabbrica dei Ramacci e appartenga alla categoria dei *lavoranti in nero*, cioè di coloro che all'epoca svolgevano un lavoro a maggiore qualificazione, la stagionalità dell'impiego lo obbligava a darsi da fare. Secondo le memorie familiari, è in questo periodo che crea, insieme con altri cappellai e artigiani, la cooperativa di consumo «La Familiare vinicola» caratterizzata dal motto dumasiano dell'*uno per tutti, tutti per uno*[10]. L'obiettivo è di rendere più economica la spesa alimentare delle famiglie acquistando direttamente i generi di necessità. Accanto a Masini, che nella cooperativa assumerà il ruolo di referente per gli acquisti, ci sono i fratelli Proto, Francesco e Alfredo Curti che si occupavano invece di tenere aperto il magazzino di stoccaggio e vendita nel pomeriggio. È per la cooperativa e gli acquisti da fare che Angiolo inizia a viaggiare e a intessere relazioni commerciali fuori Montevarchi e il Valdarno. Nata come cooperativa di consumo, nel tempo «La Familiare vinicola» riuscì ad acquisire, dalle fabbriche di cappello del territorio, alcune commesse di produzione. La lavorazione del cappello, ancora lontana da una standardizzazione industriale, manteneva, almeno in alcune sue fasi, forti caratteri artigianali ed era tradizionalmente eseguita anche a domicilio. Per i sodali della cooperativa rappresentava dunque un'ulteriore occasione di lavoro e di guadagno[11].

L'intuizione era destinata a fare proseliti e rispondeva, evidentemente, a una necessità reale nel processo di crescita e sviluppo del settore produttivo del cappello nonché a quella dei lavoranti di un diverso rapporto con le aziende e il lavoro stesso. Nel 1904, infatti, nascevano a Montevarchi ben due cooperative di produzione di cappellai sulle quali è necessario soffermarsi. Il 20 luglio di quell'anno, il notaio Giuseppe Guerri rogava l'atto di fondazione della *"Società anonima cooperativa di produzione (lavoranti in bianco)"* il cui scopo sociale era quello di «dare sviluppo e impulso all'industria dei cappelli e di migliorare nel limite del possibile le condizioni economiche dei cappellai intraprendendo lavori per conto proprio come pure concorrendo ai lavori pubblici. Detti lavori verranno eseguiti dai soci cappellai e preferibilmente tra quelli che per colpe non loro fossero disoccupati». Tra i dieci fondatori, otto erano «operai in bianco per la fabbricazione dei cappelli di feltro, domiciliati in Montevarchi» nessuno dei quali però risultava nativo della cittadina valdarnese a dimostrazione di quanto lo sviluppo in corso attraesse manodopera in cerca d'occupazione[12]. Sempre nel 1904 e con tutta probabilità in parallelo alla prima nasceva la *"Società Cooperativa Cappellai (Lavoranti in nero)"* sulla quale la documentazione fornisce minori informazioni. Lo scopo era quello di «emancipare l'operaio mediante la cooperazione e il risparmio intraprendendo lavori per proprio conto, e concorrendo a incanti di lavori pubblici e privati. L'esecuzione di ogni e qualunque lavoro assunto dalla Società sarà affidato all'opera dei Soci, e di preferenza a quei Soci che avessero abbandonato il lavoratorio [sic] dei loro principali per motivi riconosciuti giusti»[13]. Entrambe le società richiedevano che i cappellai fossero iscritti alla Federazione Nazionale Italiana dei Cappellai ed erano aperte ad ambedue i sessi certificando quanto il lavoro femminile si stesse affermando nel settore. Quella dei *"lavoranti in nero"* prescriveva la dimostrazione da parte dei soci della sufficiente perizia tecnica verificata da un'apposita commissione interna[14]. Il richiamo all'adesione dei soci alla Federazione dei cappellai, una sorta di lega fortemente schierata su posizioni sindacali e parte della galassia del movimento operaio, illuminava le origini delle due cooperative che entravano a

pieno titolo nell'alveo dell'associazionismo popolare e democratico che nel Valdarno e a Montevarchi conoscevano in quel periodo una grande espansione[15].
Diversa l'ispirazione di Angiolo Masini e dei soci di «La Familiare vinicola». Il 23 aprile del 1905, di fronte al notaio Angiolo Vestri costituivano la *"Società Anonima Cooperativa di produzione e lavoro «La Familiare»"* per «dare impulso all'industria dei cappelli e migliorare la condizione degli operai, fabbricando direttamente cappelli di feltro». Stringate le norme statutarie che impedivano ai soci di assumere in proprio ogni lavoro e fissavano le modalità di trasmissione delle quote (non cedibili senza permesso del Consiglio) e la struttura societaria. Fissato il valore delle azioni in 100 lire l'una, era eletto presidente Alessandro Del Lungo e per amministratori (consiglieri delegati) Angiolo Masini e Antonio Orlandi. Proto e Alfredo Curti, Torello Bartolini erano i sindaci revisori effettivi, Giuseppe Vaselli e Francesco Curti quelli supplenti[16]. Il primo capitale societario fu impiegato, secondo le memorie familiari, nell'acquisto di una caldaia e nell'attrezzare il locale, situato nel centro storico cittadino, che accoglieva gli impianti e la produzione[17]. È presumibile che Angiolo Masini abbia immediatamente assunto le redini commerciali e amministrative della società che in pochi anni riuscì a espandere notevolmente i propri affari grazie anche a prodotti di qualità riconosciuta. La dimensione dell'azienda crebbe rapidamente, furono accolti nuovi soci e assunti numerosi operai. Al 1908 sembra risalire l'ingresso nella compagine societaria di Sabatino Masini che nel frattempo si era sposato con Carolina Rigacci e aveva avuto i figli Aldo e Danilo[18]. Nello stesso anno fu trasformata la società da cooperativa in società in accomandita semplice[19]. Fu con il nuovo decennio che questo straordinario sviluppo ebbe una rappresentazione esteriore significativa. Nel 1911, «La Familiare» ottenne la medaglia d'oro



«La Familiare», cappelli in vetrina *(Collezione privata di A. Masini Cofacci, Montevarchi)*



Proto Masini *(Collezione privata di A. Masini Cofacci, Montevarchi)*

all'Esposizione internazionale dell'Industria e del Lavoro tenutasi al Parco del Valentino a Torino[20]. L'anno dopo, acquistando i terreni in località La Ginestra dalla famiglia Gragnoli, cominciò a realizzarsi il nuovo stabilimento e importanti investimenti nei macchinari per rendere più efficiente e rapido il lavoro[21]. Angiolo Masini era ormai comunemente considerato il *dominus* dell'azienda e il lavoro svolto sino allora gli aveva portato buoni frutti. Insieme al cugino Sabatino, tra il 1912 e il 1913, avevano acquistato terreni lungo il Dogana nell'area del Pestello e avevano edificato due palazzine gemelle di pregevole fattura ispirate al Liberty, decorate da Alfredo Fini e abbellite da opere di Leopoldo Brandaglia[22]. È presumibile che le due famiglie si fossero trasferite nelle nuove abitazioni – quella di Angiolo da Via Cennano, quella di Sabatino da Via del Museo – ricreando quella comunità che avevano vissuto nell'infanzia quando coabitavano nella casa nella quale erano nati. Una comunità che avrebbe perso presto, nel 1916, la moglie di Angiolo, Zaira.

Come spesso accade alle aziende protagoniste di una rapida crescita, nel 1914 si determinò una crisi radicale. Dovendosi affidare in mancanza di uno studio sulle vicende de «La Familiare» ancora una volta alla memoria della famiglia, sembra che in quell'anno problemi finanziari e un contenzioso con la Banca Valdarnese avessero condotto a un passo dal fallimento, nonostante i magazzini pieni di materie prime e un voluminoso pacchetto d'ordini. A sbrogliare la situazione intervenne un grande commerciante fiorentino, Guglielmo Redi, che entrando in società riuscì a far ripartire l'azienda[23]. La grande crisi era comunque in agguato. Complice la guerra con le sue inevitabili conseguenze sugli scambi commerciali internazionali e sui consumi, oltreché ovviamente con le sue tragedie umane e sociali, il ritmo del lavoro subì consistenti cali e la ripresa dopo il conflitto non sufficientemente rapida. Nel 1921 il crac sembrava ormai imminente. A salvare il cappellificio intervenne allora una potente e ricca famiglia ebraica di Modena, i Donati, che entrando nel capitale sociale posero le basi di un'ulteriore fase di sviluppo. A testimoniare

agli occhi del mondo che «La Familiare» era rappresentata da Angiolo Masini, i Donati posero la condizione, per entrare in società, della liquidazione di tutti i vecchi soci proprio a eccezione di Angiolo che, anzi, rimaneva con il ruolo operativo di consigliere delegato. «La Familiare», trasformata in società per azioni, ripartiva dunque dal suo creatore che, quasi cinquantenne, trovava il modo di regalarsi un percorso di nuova crescita[24].

In realtà Masini aveva già diversificato le sue attività e intrapreso nuove avventure. Nel 1919 era tra i fondatori della SALF (Società Anonima Lavorazione Ferro) che, con un capitale sociale di mezzo milione di lire, si proponeva di fabbricare e commerciare arnesi agricoli e industriali in ferro. Insieme con lui, sedevano nel consiglio d'amministrazione della nuova società Sabatino Masini, Gaetano Frasconi, Focardo Focardi, Ettore Beretti, Francesco Barbagli, Antonio Rossi, Luigi Benini e Carlo Lucani, in gran parte imprenditori locali in fase di affermazione economica e sociale[25]. Nello stesso anno, dava vita alla AVAS (Autogarage Varchi), società in accomandita semplice con capitale sociale di centoduemila lire, che mirava ai trasporti automobilistici, «la riparazione, fabbricazione, industria e commercio di qualsiasi macchina e generi relativi e affini alle macchine stesse». Tra i soci, in un secondo momento, la AVAS contava su Ubaldo Ciatti, imprenditore montevarchino in grande ascesa grazie a una moderna azienda meccanica[26].

Sul piano delle relazioni sociali, importante fu il matrimonio tra la figlia Dabormida e Gregorio Gragnoli, celebrato nel febbraio del 1922 e che aveva visto partecipare quale testimone lo scultore, già sindaco di Montevarchi, militante nel movimento democratico prima, luzzattiano poi, Pietro Guerri[27]. Anche i Gragnoli, proprietari delle fornaci, di una fattoria e di buona parte dei terreni e





A sinistra: ***Dabormida e Angiolo Masini.*** **A destra:** ***in primo piano, Giustino Giannetti, Berretti, Lucani, Angiolo Masini con la macchina Itala*** *(Collezione privata di A. Masini Cofacci, Montevarchi)*



Gregorio Gragnoli, Dabormida Gragnoli nata Masini, Angiolo Masini, Ines Masini nata Ciapetti, Proto Masini *(Collezione privata di A. Masini Cofacci, Montevarchi)*

appartamenti in località la Ginestra, erano rappresentanti di quella borghesia industriale che nei primi anni del Novecento aveva conquistato la scena economica e sociale della cittadina, soppiantando in larga parte le vecchie famiglie di proprietà terriera, favorendo il ricambio nell'esercizio del potere amministrativo preparandosi a fornire il proprio contributo alla guida delle istituzioni locali nella nuova fase della vita nazionale[28]. Quando Ottavio, padre di Gregorio Gragnoli, denunciò all'anagrafe cittadina la nascita del figlio, era il luglio del 1888, la sua condizione sociale era registrata con il termine *'fornaciaio'*[29]. Termine che indicava essenzialmente un artigiano che lavorava direttamente alla produzione dei laterizi necessari all'edilizia. Nel certificato di matrimonio, trentaquattro anni dopo, Gregorio era definito come *'industriale'*, Dabormida indicata quale *'benestante'*[30]. Se il primo decennio del Novecento creava le condizioni dell'ascesa di Angiolo e il secondo, pur con molte difficoltà ne consolidava la posizione e la rilevanza in ambito locale, è negli anni Venti che l'antico cappellaio si proietta in una dimensione nazionale e internazionale di capitano d'azienda. L'incontro e il matrimonio d'interessi con la famiglia Donati fu la leva per la proiezione di Masini e de «La Familiare» verso nuovi traguardi. Nelle più volte citate memorie familiari, la famiglia Donati è rappresentata dai fratelli Nino che si «occupava di trecce e di cappelli di paglia», Mandolino, identificato come rabbino e proprietario di concerie a Carpi, Angiolo non meglio descritto[31]. In realtà, i fratelli Donati erano sette e tra essi si annoverano un avvocato (Federico) un professore universitario (Benvenuto) e un banchiere (Lazzaro). Mandolino era il gerente di Conceria Pellami, un'importante azienda del modenese. Nino, residente a Firenze, era titolare di un'azienda di produzione di cappelli. Angiolo, infine, laureato in giurisprudenza e praticante in varie banche del Nord dell'Italia, dopo aver compiuto da ufficiale il servizio militare durante

la Grande Guerra sia combattendo sia con compiti di collegamento, si stabilì a Parigi dove assunse la rappresentanza e l'amministrazione di numerose società italiane e francesi. Dal 1925 fu anche Console della Repubblica di San Marino e, dal 1932, Presidente della Camera di Commercio italiana di Parigi. Dopo il 1942 si adoperò per aiutare gli ebrei a sfuggire alle persecuzioni razziali, rischiando più volte di essere catturato e guadagnandosi sul campo numerosi riconoscimenti successivi[32]. Il padre, Salvatore, fu a sua volta un importante imprenditore e tra i suoi fratelli e i suoi avi e nipoti si annoveravano professionisti, banchieri, imprenditori e intellettuali di alto profilo[33].
È del tutto evidente che la rete relazionale oltreché i capitali dei Donati garantivano a «La Familiare» e a Masini grandi opportunità. Angiolo, che in società affiancava Nino Donati, rimaneva il punto di riferimento tecnico e organizzativo. Nel 1922, acquistando dai Gragnoli terreni contigui allo stabilimento, furono realizzati nuovi capannoni per 12.000 metri quadri di copertura. Forti investimenti furono compiuti nelle macchine per la produzione, la rete commerciale si estese in tutta Europa e negli Stati Uniti[34]. L'azienda si avviava a diventare una grande industria che occupava centinaia di addetti, uomini e donne, e alimentava un indotto di altre piccole aziende con altrettanti occupati[35]. Per quanto la situazione politica nazionale e locale fosse caratterizzata dalle violenze del fascismo, la crisi sociale appariva in via di riassorbimento. Secondo un dattiloscritto attribuito a Pietro Bucci, primo impiegato dell'originaria cooperativa all'epoca della sua stesura dirigente amministrativo del cappellificio, «La Familiare» avrebbe raggiunto negli anni Venti e nei primi Trenta del Novecento una produzione di 10.000 pezzi giornalieri, realizzando produzioni di qualità e volgendosi principalmente ai mercati esteri[36]. È l'epoca d'oro per il distretto del cappello e per i suoi protagonisti. Un'epoca che avrà una frenata con le tensioni che precedettero la Seconda guerra mondiale a partire dalle sanzioni irrogate all'Italia a seguito della sciagurata guerra d'Etiopia e l'ulteriore rallentamento a seguito dei lunghi anni di guerra prima, dell'occupazione nazista e della guerra civile poi. Il dopoguerra permise una nuova ripartenza e almeno un ventennio di nuova espansione. Il cambiamento dei comportamenti dei consumatori con il declino del gradimento nei confronti del cappello avrebbe determinato, a partire dalla metà degli anni Sessanta, la profonda crisi del comparto e, un decennio dopo, la quasi definitiva scomparsa de «La Familiare» e delle altre grandi e medie aziende montevarchine[37].
Angiolo Masini non ebbe modo di vedere il crepuscolo e il tramonto della sua creatura. Era morto il 4 giugno del 1950, all'età di settantotto anni nel palazzo di Via Pestello che aveva edificato tra il 1924 e il 1927 e che, insieme al mausoleo di famiglia costruito nel cimitero cittadino, rappresentava plasticamente il successo economico e lo *status* raggiunto nel corso di una vita[38]. Si era risposato, nonostante qualche malumore in famiglia, con Vincenzina Ghini, una ragazza di molti anni più giovane di lui. «La Familiare» marciava splendidamente e i rapporti con la famiglia Donati lo avevano proiettato in una rete relazionale di livello nettamente superiore a quella, pur elevata, alla quale gli aveva permesso di accedere la precedente esperienza imprenditoriale. Erano anni di viaggi e d'incontri, di conoscenza della realtà italiana ed europea. Già negli anni Dieci del Novecento aveva dato dimostrazione, con la costruzione dei villini, di saper "leggere" le tendenze artistiche e architettoniche e di gradire il rapporto di committenza con architetti e artisti. Le disponibilità economiche procurate dal nuovo ciclo del cappellificio e dagli altri investimenti, gli permisero di desiderare, concepire, e di realizzare poi il nuovo palazzo, complesso nella struttura e «nella ricchezza delle decorazioni a cui contribuirono i migliori artisti della zona e dell'epoca»[39]. Significative le vetrate con il simbolo del coniglio e l'immagine dello



Vincenzina Ghini e Angiolo Masini *(Collezione privata di A. Masini Cofacci, Montevarchi)*

stabilimento della Ginestra, entrambe da interpretarsi quali tributo al proprio viaggio e agli agenti della propria fortuna. Significativa, allora come nel decennio precedente, il gradimento per uno stile architettonico che in tutta Europa interpretava l'ascesa di una nuova borghesia e le trasformazioni sociali in corso.

Quando arrivò l'ora dell'inaugurazione, Angiolo Masini era stato colpito dal lutto per la prematura scomparsa di Vincenzina. Non c'è dato sapere come visse gli anni successivi nei quali il figlio Proto si sposò con Ines Ciapetti e si accrebbe la schiera dei nipoti. Di certo, a partire dalla seconda metà degli anni Trenta del secolo scorso, la situazione generale si fece molto difficile. Guerra e dopoguerra, perlomeno fino a quando Angiolo Masini visse, furono caratterizzati da anni duri. Montevarchi bombardata e occupata dai tedeschi, teatro di aspri scontri, era una città ferita e con gravi problemi sociali. Disoccupazione e famiglie senza casa erano le emergenze più rilevanti denunciate dal primo sindaco dell'età repubblicana Guido Vestri[40]. Un "miracolo economico" era all'orizzonte con una nuova ondata di sviluppo industriale e l'avvento di quella che viene definita la "società dei consumi" con la diffusione di un generale benessere. Ma il *self made man*, l'industriale partito dal saper fare artigianale del XIX secolo e attore di un primo miracolo economico, non poté vederlo.

Note

1 M. Rotta, *L'Archivio storico del cappellificio La Familiare – Montevarchi*, dattiloscritto presso Biblioteca Comunale di Montevarchi.

2 Sulle vicende del cappellificio «La Familiare», ma più in generale, sulle vicende economiche e industriali di Montevarchi e del Valdarno, mancano studi particolari e d'insieme. Si contano sulle dita di una mano i saggi dedicati a singole aziende, a settori produttivi o a problematiche connesse. Molte notizie rimbalzano da uno all'altro senza certezza di verifica e veridicità. Limite che, purtroppo, può verificarsi anche in queste note.

3 Archivio Storico del Comune di Montevarchi (d'ora in poi ASCM) *Anagrafe e Stato civile*, *Atti di nascita, 1873*. Nel registro si trova annotata la seguente frase: «il giorno 3 aprile nella casa posta in Via Cennano di proprietà di Belisaro Betti, una donna nubile che non ha consentito di esser nominata ha dato alla luce un figlio ...». A lato, una trascrizione successiva da conto del matrimonio tra Paolo Masini e Assunta Gabriellini. Matrimonio che legittima il figlio Angiolo.

4 Ivi, *Atti di nascita. Anno 1873.* Dalla trascrizione risulta che la famiglia di Angiolo e quella di Sabatino abitassero nella stessa casa di Via Cennano.

5 Per Angiolo Masini i testimoni della nascita furono Rodolfo di Antonio Torselli e Lorenzo Ermini indicato quale '*servente comunale*'. Per Sabatino, Gaetano Failli di professione '*falegname*' e Fortunato Marrubini, indicato come '*pittore*'.

6 Su Montevarchi tra Settecento e Ottocento le ricerche più autorevoli e complete in campo economico e sociale sono di Andrea Zagli. Tra gli altri vedi A. Zagli, *Montevarchi nella crisi di fine secolo. Fra rivoluzione e reazione (1790 1808)*, in I. Tognarini, *La Toscana e la rivoluzione francese*, Napoli, ESI, 1994 e *Appunti e note sullo sviluppo di un centro valdarnese tra XIX e XX secolo*, in *Montevarchi, Costruzione di una città tra Architettura e Storia*, Arezzo, La Piramide, 1995.

7 I. Biagianti, *Sviluppo industriale e lotte sociali nel Valdarno superiore (1860 – 1922)*, Firenze, Olschki, 1984, pp. 251 e sgg. Vedi anche le note di C. Nassini, *"Le donne al posto degli uomini". Un capitolo di storia femminile nella Montevarchi del XX secolo,* in *"Brava più di un uomo". Donne e lavoro a Montevarchi tra XIX e XX secolo,* Catalogo dell'omonima mostra storico-fotografica, Comune di Montevarchi, Tip. Litosystem Cerbara – Città di Castello, 2003; M. Karvinen, *Vite regolari, oneste e diligenti. Storie al femminile in un paese toscano*, Edizioni Accademia Valdarnese del Poggio, Montevarchi, 2009. Affrontando il tema del lavoro femminile Nassini e Karvinen esaminano i caratteri dello sviluppo industriale di Montevarchi e riportano i dati sia sulle aziende che sui settori di lavoro.

8 Il tema del protagonismo sociale e politico dei ceti emergenti a cavallo tra i due secoli necessiterebbe di una lunga trattazione. Montevarchi fu, nel corso dell'Ottocento, una città "controllata" dagli esponenti delle famiglie di borghesia agraria tra i quali occorre citare la famiglia Martini, i Bazzanti, i Ghezzi. Liberali e unitari, divennero naturalmente moderati sul finire del secolo, quando si affacciarono sulla scena politica i movimenti democratici, radicali e socialisti alimentati da un ceto dei notabili, dagli artigiani e dagli operai. Il conflitto si manifestò in più forme e in più occasioni, a partire dalle competizioni elettorali locali e nazionali. Per alcune informazioni cfr. V. Caciulli (a cura di), *Terra e potere. La famiglia Martini di Montevarchi nel XIX secolo*, Napoli, ESI, 1997 e i saggi contenuti al suo interno.

9 ASCM, *Atti nascita. Anno 1896* e *Atti di nascita. Anno 1898*. Antonio Orlandi fu socio di Angiolo Masini nell'avventura de «La Familiare». Il secondo testimone della nascita di Proto fu Luigi Lorietti di professione '*fabbro*'.

10 Adriana Masini, nipote di Angiolo, ha messo a disposizione un dattiloscritto di quattro pagine risalente al gennaio del 1978, da lei redatto. In alto a destra si trovano le origini del documento: "Appunti ricavati dai racconti del Cav. Pietro Bucci e della zia Dabormida Masini Gragnoli, alla fine del 1977". Insieme alla parte dattiloscritta vi si trovano correzione e integrazioni fatte a mano, presumibilmente dalla stessa Adriana Masini in tempi successivi. Vi si trovano numerose informazioni interessanti per orientare la ricerca. Ovviamente, si trovano anche notizie incomplete o parziali. È comunque una guida d'indubbia utilità. D'ora in poi sarà indicato come A. Masini, *Dattiloscritto*, 1978.

11 Ibid.

12 *Società Cooperativa Cappellai (Lavoranti in bianco), Montevarchi, Statuto*, Montevarchi, Tip. Varchi, 1904. I fondatori risultavano essere: Girolamo Morelli, nato a Città di Castello; Giuseppe Canosi, nato a Chiusi; Biagio Mazzanti, nato a Pistoia; Simone Tortelli, nato a Civitella; Oreste Cavalli, nato a Faenza; Mario Biagioni, nato a Siena; Amedeo Biagioni, nato a Pisa; Mustiola Canosi, nata a Chiusi.

13 *Società Cooperativa Cappellai (Lavoranti in nero), Montevarchi, Statuto,* Montevarchi, Tip. Varchi, 1904. Stranamente nel testo dello statuto e dell'atto costitutivo la Società non sono indicati i soci fondatori.

14 Ibid., art. 7, p. 11.

15 Per quello che riguarda il composito mondo dell'associazionismo valdarnese cfr. S. Luglioli, *Associazionismo in Valdarno tra Ottocento e Novecento*, Montevarchi, 1994.

16 *Società Anonima Cooperativa di Produzione e Lavoro «La Familiare», Montevarchi, Statuto*, Montevarchi, Tip. Varchi, 1905.

17 A. Masini, *Dattiloscritto*. Il primo stabilimento fu impiantato «nell'ex capannone di <Buccia>, nell'angolo verso il Cantone, davanti all'incirca all'attuale Politeama».

18 ASCM, *Atti di nascita. Anno 1905*. Nel 1911 Sabatino ebbe il terzo figlio Leone. Cfr. *Atti di nascita. Anno 1911*. A quella data la famiglia risulta residente «in via del Museo al numero 28».

19 I. Biagianti, *Sviluppo industriale e lotte sociali*, op. cit., p. 251.

20 A. Masini, *Dattiloscritto*, p. 3. L'esposizione torinese del 1911, organizzata per celebrare il cinquantesimo dell'unità italiana, ebbe un grande successo di pubblica e di critica. Parteciparono espositori di decine di paesi europei ed extra europei. L'Italia industriale ebbe la sua vetrina per mostrare gli straordinari progressi compiu-

ti negli anni a cavallo tra i due secoli. Vedi *L'Esposizione Internazionale di Torino. Estratto dell'Almanacco Italiano*, Firenze, R. Bemporad & figlio editori, 1911.

21 A. Masini, *Dattiloscritto*, p. 3. L'anno è indicato in maniera ipotetica.

22 *Montevarchi: dal Liberty al Déco*, a cura di Marcello Bossini e Alessia Lenzi, Firenze, Fiorepubblicità, 2007, p.23.

23 A. Masini, *Dattiloscritto*, p.3.

24 Ibid.

25 I. Biagianti, *Sviluppo industriale*, op. cit. , p.370.

26 La notizia della formazione della società la ricaviamo da una scrittura privata messa a disposizione dalla famiglia Masini e redatta in carta da bollo. Nella scrittura si cita esplicitamente un atto rogato il 30 giugno del 1919 dal notaio Barracano, nel quale Angiolo Masini, Focardo Focardi, Ettore Berretti, Silvio Lombardi, Duilio Bazzanti e Marsilio Valenti, costituivano la società AVAS. La scrittura privata regolava l'ingresso in società, da trascrivere successivamente negli atti ufficiali, di Ubaldo Ciatti.

27 ASCM, *Atti di Matrimonio, Parte II, Serie A, Anno 1922*. Il matrimonio risultava contratto in sede civile a Firenze il 15 febbraio 1922. Su Pietro Guerri vedi A. Panzetta, *Pietro Guerri, 1865 – 1936*, catalogo della mostra tenuta a Montevarchi, Montevarchi, 1991.

28 Gregorio Gragnoli fu podestà di Montevarchi. Cfr. G. Vettori, *Nel Trigesimo della morte del Tenente Colonnello Comm. Gregorio Gragnoli*, Sezione Combattenti di Montevarchi, Montevarchi, Tip. Zelli e C., 1942.

29 ASCM, *Atti di nascita. Anno 1888*.

30 Ivi, *Atti di matrimonio. Parte II*, op. cit.

31 A. Masini, *Dattiloscritto*, p. 3.

32 Resta da capire nella sua interezza ciò che successe nei primi anni Venti e solo quando sarà possibile accedere all'archivio del cappellificio avremo le informazioni giuste. Per il momento, prendendo atto delle memorie familiari, è accertato l'ingresso in società della famiglia Donati che, senza dubbio, apparteneva alla grande borghesia economica e finanziaria italiana. Una famiglia che annoverava, nei suoi diversi rami, banchieri e imprenditori, professionisti intellettuali, protagonisti del risorgimento nazionale. Le notizie da noi citate provengono da una ricerca svolta su Wikipedia e relativa a Angelo Donati. La biografia estratta è completa di una robusta bibliografia e da notizie sull'insieme della famiglia.

33 La genealogia della famiglia Donati di Modena, completata dai rami collaterali è consultabile al seguente indirizzo internet *www.myheritage.it/site-23505251/donati-sacerdoti*, consultato il 17.06.2013.

34 Adriana Masini ci ha messo disposizione un documento che risulterebbe depositato presso l'Accademia Valdarnese del Poggio di Montevarchi. Si tratta di un dattiloscritto redatto su carta intestata del *Cappellificio La Familiare*, dal titolo *Breve Storia dell'origine e dello sviluppo del Cappellificio "La Familiare" di Montevarchi*. Sono quattro facciate di appunti attribuiti da una nota manoscritta in testa alla prima pagina al Cav. Pietro Bucci, dirigente del cappellificio. Bucci era stato il primo impiegato de «La Familiare» delle origine. Il testo non è datato ma dal suo contenuto si può affermare che risale agli ultimi anni Trenta del Novecento. D'ora in poi sarà citato come P. Bucci, *Dattiloscritto.*

35 Vedi le note in M. Karvinen, *Vite regolari*, op. cit., pp. 223 segg. e pp. 298 -299. Citando fonti dell'Archivio comunale di Montevarchi l'autrice propone una tabella molto interessante sia per il numero degli occupati de «La Familiare» e degli altri cappellifici sia per la composizione della forza lavoro.

36 P. Bucci, *Dattiloscritto,* p. 3.

37 M. Karvinen, *Vite regolari*, op. cit., p. 229.

38 Bossini-Lenzi, *Montevarchi*, op. cit., pp. 34-66 e pp. 230-231.

39 Ibid.

40 V. Caciulli (a cura di), *Guido Vestri. I primi diciotto mesi di amministrazione comunale*, Montevarchi, Associazione culturale G. Vestri, 2001.

Ennio Baroni

portfolio

pagine 50-65

Desiderio e languore nelle stanze abitate

Villa Masini, santuario dei suoi giorni, è tutto il contrario di un varco spazio-temporale. Villa Masini non immette in un altro mondo. Tutto, qui, rimane appiccicato alle sue pareti.

Ecco, in queste fotografie, e nella geografia stessa della casa, la sensazione è quella di un Wunderkammern*: meraviglie in parata dentro l'acquario degli scrutati. Le stanze, come prima cosa, danno l'impressione di essere state abitate e non in un passato remoto, ma da poco tempo. Sono suppellettili ancora caldi, tiepidi di corpi appena mossi. Qualunque cosa avesse abitato quelle stanze, fatto il bagno nelle vasche, camminato nel giardino o sceso le scale, ecco, qualunque cosa fosse stata in parte è ancora qua e ha intenzione di restarci ancora per un bel pezzo.*

È lei, Vincenzina, l'angelo perduto in queste stanze. La casa, mausoleo del suo transito, respira ancora di Vincenzina, perché per Villa Masini lei ci è morta. Le immagini di donne in sottoveste, le protagoniste che colgono una diacronia di donne potenziali, ma che tutte nel volto di Vincenzina trovano una convergenza, sono ectoplasmi ancora intrappolati nella villa e nelle foto.

Ma non incoraggiamo animi spavaldi di intrepidi ghostbusters*. Non ci sono fantasmi a Villa Masini – forse... –. Eppure queste immagini colgono il senso di dolce decadenza che aleggia sulla villa e su tutta un'epoca. Sono scatti indagatori, da periti scientifici. Hanno dentro di sé elementi oscuri, "sporchi", niente affatto concilianti. In questi passaggi di donna che raffigurano tutte la donna che avrebbe potuto essere Vincenzina e non è mai stata, strappata alla vita prematuramente dal tifo, l'espressività chiaroscurale sembra trattata con reagenti chimici.*

Eppure c'insegnano le più antiche discipline di meditazione e i più elementari meccanismi d'immedesimazione artistica che soltanto dove c'è oscurità pressante allora c'è anche la scommessa di una luce che s'incendia.

E poi c'è lei, Vincenzina, a illuminare il cammino. Lei, per la quale è stata costruita questa villa; lei, memoria scolpita e dispersa in ogni piccolo essere notturno che occhieggia brevemente dietro le siepi, tra i cespugli, nelle incongruenti sedi della propria presenza. La sua vita non si è esaurita se ha potuto separare ogni grammo di esistenza residuale in molti oggetti che abitano la casa in funzione di lei.

E allora al visitatore si chiederà di trovare Vincenzina. Lei è lì, lo sappiamo e chiede solo che la riconosciate perché possa risplendere la luce.

Filippo Polenchi
























IN LABORE VITA













Architettura e identità sociale nella Toscana del primo Novecento: l'esempio di Villa Masini

di Rita Panattoni

Quando l'imprenditore tessile Angiolo Masini (1872-1950) incarica il professore Giuseppe Petrini (1884-1954) del progetto di una villa da realizzarsi a Montevarchi, in onore della sua seconda moglie e come residenza atta a celebrare l'agiata condizione economica raggiunta, il cappellificio di famiglia è già una realtà consolidata[1], florido esempio della prosperità di cui gode l'industria manifatturiera del luogo nel primo ventennio del Novecento. Già dagli ultimi decenni dell'Ottocento, l'antico borgo toscano è noto come il paese più ricco del Valdarno aretino per l'elevato numero di famiglie residenti benestanti[2],e addirittura incluso nel 1896 nella serie dei supplementi illustrati del «Secolo» dedicati a *Le Cento Città d'Italia*[3]. La sua strategica posizione geografica ne fa un centro mercantile ideale per i commercianti di tutta l'area, dove l'attività della trattura e filatura della seta, accodandosi alla tradizione serica



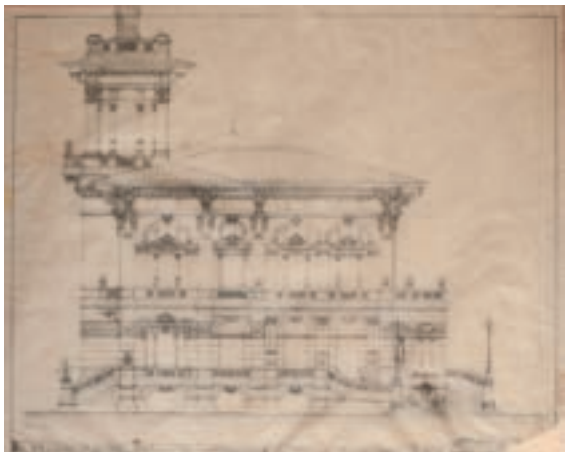
Villa Masini (1924-1927), Montevarchi (Arezzo), facciata principale

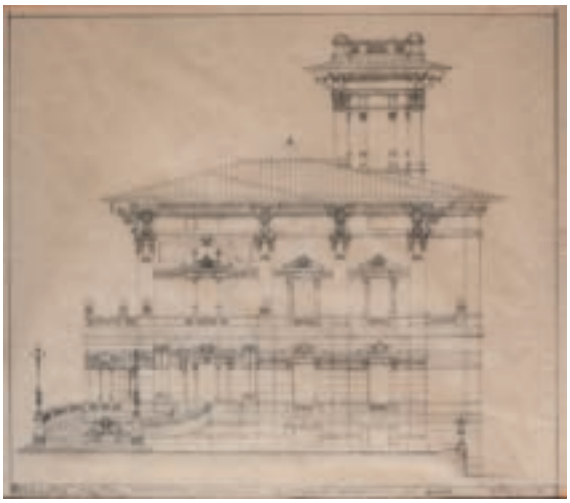
fiorentina, ha conosciuto un'evoluzione ininterrotta, fintanto che non è stata superata da quella più recente dei cappellifici. La comunità montevarchina diviene infatti un autentico distretto[4] per la produzione dei cappelli in feltro, grazie ai suoi due stabilimenti maggiori – quello dei «Fratelli Rossi» per i cappelli da uomo e «La Familiare» per quelli da donna[5] – e all'indotto diffuso in tutto il paese[6].

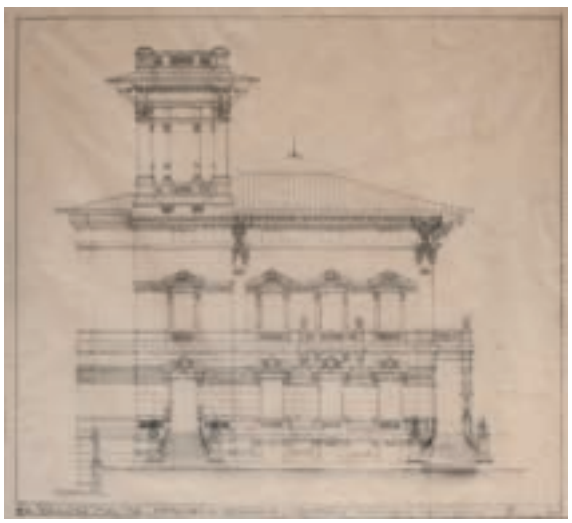
In sincronia con il progressivo sviluppo industriale[7], il centro urbano di Montevarchi è investito da nuovi, radicali cambiamenti, che non sarebbero stati possibili senza l'apertura della linea ferroviaria, nel 1863[8], resa indispensabile dalla vivacità dei mercati e delle fiere in tutta l'area del Valdarno e della Valdichiana. I suoi quartieri superano il perimetro delle vecchie mura, che malgrado l'incessante incremento della popolazione sono riuscite a contenere l'espansione urbana fino alla metà dell'Ottocento[9]. Inizia così un'operazione di urbanizzazione verso l'esterno, come attestano la lettura e il confronto di tre mappe fondamentali, di cui le prime due – *Piante di Popoli e Strade. Capitani di Parte Guelfa* (1580/1595) e *Mappa del Catasto particellare toscano* (1845) – evidenziano la specifica struttura urbana di Montevarchi e il suo crescente inurbamento, mentre l'ultima – *Mappa del Catasto unitario* (1875) – documenta la fase iniziale delle nuove trasformazioni: l'urbanizzazione intorno alla stazione ferroviaria, oltre la porta Fiorentina, cui corrisponde dalla parte opposta, fuori della porta Aretina e al di là del torrente Dogana, la realizzazione del Campo Vaccino (oggi piazza Cesare Battisti), un vasto piazzale adibito fino agli anni Venti a mercato del bestiame, ma utilizzato anche per attività ludiche; l'apertura di una serie di piazze, che si collocano ai margini del centro storico, due delle quali – piazza del Popolo e piazza della Dogana (oggi piazza Vittorio Veneto e piazza Garibaldi) – dotate di ampi loggiati funzionali allo svolgimento dei mercati, allorché all'interno dell'antico tessuto urbano continua senza sosta il processo di saturazione edilizia[10]. Nello stesso periodo si realizzano strutture educative, ricreative o assistenziali, tipiche della società e dello spirito dell'epoca, che in linea generale trovano collocazione nelle nuove piazze, come il Regio Teatro Varchi (1870), l'ospedale della Miseri-



Villa Masini, facciata orientale







Villa Masini: prospetto sud, prospetto est, prospetto ovest, 1924 *(Collezione privata di A. Masini Cofacci, Montevarchi).* ***Nei tre elaborati grafici Giuseppe Petrini figura come "disegnatore"***

cordia (1875) e l'Asilo infantile (1895), oppure vengono temporaneamente ospitate in alcuni edifici situati all'interno del vecchio centro abitato, in attesa di ricevere una sede propria, come le scuole elementari (1873) e la casa di riposo per anziani (1897), che la otterranno rispettivamente nel 1920 e nel 1931.

I molteplici interventi urbanistici, che dall'ultimo quarto dell'Ottocento si susseguiranno a ritmo incalzante fino agli anni Trenta del Novecento, per dotare il centro valdarnese dei servizi 'moderni' ritenuti ormai indispensabili[11], congiuntamente alla proliferazione dell'edilizia residenziale (pubblica e privata) e alle opere di riqualificazione urbana, accompagnate dall'inarrestabile crescita demografica[12], definiranno una realtà comunale molto più complessa e sviluppata di quella precedente, da cui scaturirà l'immagine di una Montevarchi efficiente, colta e ricettiva, «sviluppando e portando a compimento tante di quelle caratteristiche importanti che per secoli avevano posto il paese in una dimensione di "quasi città"»[13] .Ciò è reso evidente soprattutto quando s'intraprende l'attuazione del programma proposto dalla prima Amministrazione Guerri (1911-1913)[14] ,improntato al miglioramento delle condizioni igieniche del capoluogo, oltreché alla promozione di attività culturali e sociali di corredo a quelle economiche, cui segue l'apertura di nuove strade, fondamentali per favorire la saldatura fra il tessuto urbano antico e le realizzazioni *extra moenia*[15]; fra queste si segnalano via Dante (1920-1923), una prima, parziale esecuzione del piano di ampliamento del capoluogo[16], lungo la quale saranno costruiti nel corso degli anni Venti case e villini a rappresentare la prima lottizzazione a uso residenziale della città, e viale Grande (oggi viale Diaz), l'arteria di circonvallazione esterna al centro urbano, che si svilupperà dal lato opposto a quello della ferrovia, finendo poi per raccordarsi alla viabilità provinciale di collegamento tra Firenze e Roma.



Villa Masini, veduta da via del Pestello, con ancora la recinzione in ferro battuto delle Officine Bruni di Pistoia, fine anni Venti del Novecento *(Archivio Vestri, Comune di Montevarchi)*

Una classe borghese colta e abbiente si fa quindi promotrice delle moderne trasformazioni urbanistiche e architettoniche di Montevarchi, dando vita a un inedito risanamento cittadino, che si esprime nel secondo e terzo decennio del Novecento nei nuovi edifici dalla parvenza liberty, ma di impianto eclettico[17], realizzati principalmente lungo i moderni tracciati viari esterni al centro storico. Col concorso di architetti, artisti e artigiani del luogo, che lavorando a stretto contatto e in sinergia adornano e impreziosiscono le loro opere sulla spinta delle novità artistiche provenienti da Firenze, senza trascurare di rileggere le istanze moderniste diffuse dalle principali capitali europee, si rinnova il tessuto urbano secondo uno stile omogeneo, elegante e aggiornato, la cui originalità testimonia «il gusto, la floridezza economica e la presenza di maestranze qualificate sul territorio in questo periodo di transizione al secolo XX», ponendosi «in una dialettica non provinciale e periferica, ma partecipe delle grandi correnti che andavano maturando e si sperimentavano in Italia e in Europa»[18]. L'adozione del nuovo stile a Montevarchi coincide con il reale ottimismo positivista che ha sostenuto la straordinaria crescita economica e culturale della città, «una realtà operosa e civile», dove la tradizione delle 'belle lettere' e delle arti ha espresso personaggi illustri e promosso una diffusione del sapere ugualmente estesa a uomini e donne, «una vera particolarità per quel tempo»[19]. La stessa compresenza nelle architetture di elementi modernisti ed eclettici, in particolare «storicismi e "preziosismi toscani"»[20], deve essere letta secondo un'accezione positiva, poiché il regionalismo delle diverse fonti ufficiali dell'Art Nouveau, che è stato talvolta recepito come una manifestazione di provincialismo, dovrebbe piuttosto essere interpretato come uno strumento di coesione e di vivace interscambio fra le tradizioni locali e la moderna cultura internazionale[21]; a maggior ragione lo è stato per l'Italia, dove la diffusione del Liberty si è contraddistinta proprio per una singolare commistione fra l'apertura verso i caratteri modernisti e i retaggi eclettici e storicisti, che avevano già improntato di sé il panorama artistico nazionale della seconda metà dell'Ottocento[22]. E della nuo-



va cultura modernista e internazionale a Montevarchi si ha una chiara cognizione, giacché sono documentati stretti legami commerciali da parte di alcuni esponenti dell'industria locale soprattutto con la Francia, il cui ruolo nella trasmissione del nuovo linguaggio artistico si è rivelato determinante. È il caso di Angiolo Masini, che intratterrà costantemente un rapporto privilegiato con Parigi, da sempre punto di riferimento dell'*haute couture*, e con Bruxelles.

L'inizio dei lavori del cantiere di Villa Masini è preceduto a Montevarchi da alcuni episodi architettonici che, in generale, si caratterizzano per uno stile floreale semplice ma accurato, circoscritto a porzioni di facciata, la cui singolarità si può attribuire sostanzialmente all'impiego simultaneo e armonioso di diversi materiali: la nuova "pietra artificiale", adoperata sia per le modanature sia per le opere plastiche; la ceramica, usata nei fregi precedentemente risolti in pietra o in mattoni; il legno, utilizzato diffusamente nelle gronde, quanto nell'arredamento e negli infissi, incurvandone in modo ardito i profili affinché assumano un andamento sinuoso; gli elementi prefabbricati in ferro e ghisa, impiegati sia per le strutture sia per gli accessori. Ma anche la scultura e la tecnica pittorica paiono rinnovarsi: la prima, insinuandosi nei partiti architettonici, talvolta assieme alla pittura tal altra a pieno volume; la seconda, diffondendosi ampiamente sulle facciate, sui tramezzi e sui soffitti degli edifici, questi ultimi arricchiti con decorazioni in gesso riccamente ornate oppure con lucernari vetrati, alcuni dei quali realizzati in forme artistiche di notevole pregio. Nel centro valdarnese si registrano così, a partire dal 1913, degli esempi precursori – includendovi la casa Carapelli del 1907[23] e il circolo dei borghesi

L. Brandaglia e aiuti, facciata principale della Villa, dettaglio del registro superiore

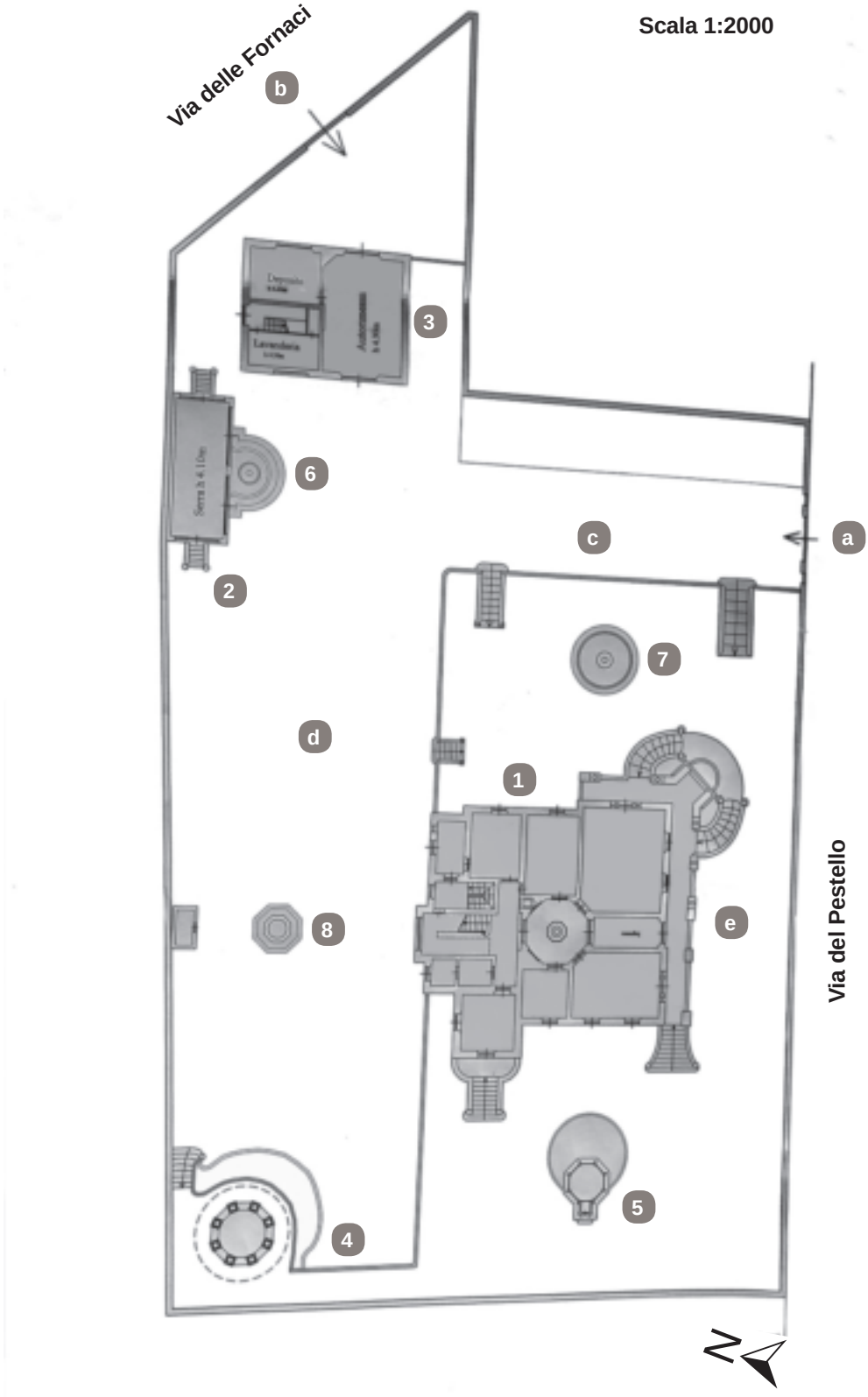


L. Brandaglia e aiuti, angolo sud-est della Villa, particolare del fregio scultoreo
(Archivio Vestri, Comune di Montevarchi)

(ex «Stanze Ulivieri») del 1909[24] –, nei quali affiora il nuovo registro linguistico: il villino Bellini, le case Del Bianco Ferruccio e Bazzanti, le due palazzine gemelle Masini, le case Debolini e Belardi e il villino Piazzesi. In essi il nuovo stile si manifesta principalmente sulle facciate – senza investire le membrature architettoniche: nelle modanature delle aperture eseguite in pietra artificiale, conferendo particolare enfasi alle porte d'ingresso; nelle fasce marcapiano rimarcate; nelle gronde dei tetti, evidenziate con mensole o mensoloni lignei di sostegno; nei sottogronda, valorizzati con fasce dipinte, altrimenti decorate con piastrelle di ceramica policroma, ovvero con fregi in rilievo. Il repertorio figurativo adottato si compone di elementi geometrici intervallati a soggetti fitomorfi, zoomorfi o antropomorfi, che si estendono alle balaustre dei balconi e alle cancellate, risolte solitamente in ghisa o in ferro battuto[25].

Prima di assegnare a Giuseppe Petrini l'incarico del progetto della villa di famiglia, Angiolo Masini ha già avuto modo di sperimentare la fiducia riposta nel professore montevarchino, commissionandogli il primo nucleo dello stabilimento «La Familiare» alla Ginestra (1912) e le due palazzine gemelle (1913) – destinate ad abitazione per sé e per il cugino Sabatino Masini –, situate proprio di fronte al cappellificio ma lungo l'argine opposto del torrente Dogana, cui a seguito della costruzione della villa padronale si aggiungerà la cappella di famiglia nel cimitero comunale del paese (1928)[26]. È plausibile che la stretta amicizia tra i due sia legata non tanto alla comune origine montevarchina, quanto alla stessa manifattura di cappelli, dal momento che la famiglia Petrini ha avuto un pelificio, vale a dire un'attività lavorativa intrinsecamente connessa alla realizzazione del cappello, essendo delegata alla lavorazione del pelo[27].

Giuseppe Petrini ha frequentato la Scuola Tecnica comunale (1895-1898), rinomata in tutto il Valdarno aretino, prima di iscriversi all'Accademia di Belle Arti di Firenze, dove completa gli



Planimetria del complesso di Villa Masini *(rielaborazione dell'Autrice da "Planimetria della Villa Monumentale Masini", 2006, Collezione privata di A. Masini Cofacci, Montevarchi):* ***(a) ingresso principale; (b) ingresso secondario; (c) viale di accesso; (d) giardino, in origine a pomario; (e) giardino soprelevato, in origine geometrico o "all'italiana"; (1) villa (o palazzo) Masini; (2) serra (o limonaia); (3) dépendance; (4) tempietto; (5) voliera; (6) fontana della Primavera; (7) fontana delle Scimmie; (8) pozzo esagonale.***



Cancello d'ingresso principale in ferro battuto delle Officine Bruni di Pistoia

studi diplomandosi come professore di Disegno Architettonico[28]. Lasciata Firenze, nel corso del primo decennio del Novecento, si trasferisce prima a Bologna e in seguito a Torino (dopo un nuovo soggiorno fiorentino), la città italiana più vicina alla Francia per cultura e affinità, ma anche all'avanguardia nel panorama architettonico nazionale dell'epoca[29], dove riceve un attestato di merito per il disegno degli ornati del ponte Umberto I sul Po. Nel 1915 Petrini risulta rientrato definitivamente a Firenze, dove trova impiego presso l'Ufficio Lavori delle Ferrovie dello Stato pur proseguendo l'attività di progettista di edifici residenziali. Nella nativa Montevarchi, oltre alle opere già ricordate, sono ascritti a lui i progetti dei palazzi Lazzerini (1926) e Galeffi (1929)[30], anche se negli elaborati figura il nome dell'architetto e amico Luigi Zumkeller (1880-1951)[31] – come impiegato delle Ferrovie, infatti, non può firmare i suoi progetti, dovendo ricorrere alla firma di altri professionisti. Negli anni a seguire progetterà ancora, villa Torelli a Loro Ciuffenna e villa Bracci a Terranuova Bracciolini, sempre nel Valdarno aretino[32].

Il complesso di Villa Masini, comprendente il palazzo, la serra (o limonaia) e la dépendance, adibita a rimessa delle auto e ad abitazione di servizio, corredati di elementi architettonici di decoro, quali un tempietto, una voliera, alcune fontane e un pozzo, è situato all'interno di un vasto appezzamento di terreno dalla forma trapezoidale irregolare, sistemato a giardino e recintato, i cui due unici ingressi (carrabili) si affacciano su altrettante vie che s'incrociano proprio di fronte alla Ginestra: la zona compresa fra quelle di nuova espansione secondo il programma Guerri, situata al di là del torrente Dogana. L'ingresso principale prospetta su via del Pestello (subito dopo quello delle palazzine gemelle Masini), la strada che attraversa l'omonima frazione, qualificandosi come pedecollinare e periferica rispetto al centro cittadino, da cui la separava la linea ferroviaria, limite invalicabile fino alla costruzione del sottopassaggio nel 1973. L'ingresso secondario, su via delle Fornaci, è riservato alle auto (Angiolo Masini possedeva all'epoca una Lancia Dilambda). La zona del Pestello, fino agli anni Quaranta, comprendeva un abitato ridotto

a pochi caseggiati, circondato dalla campagna del fondovalle e dalle colline, sulle quali dominava indifferente la mole della villa[33]. La sua monumentalità era ed è accentuata da una sovraccarica decorazione plastica[34], che investe tutte le facciate estendendosi al giardino, dove le piantumazioni «partecipano, con le sculture, a un effetto corale di trionfo decorativo»[35].Trionfo cui contribuisce la torre d'angolo con funzione di belvedere, in aperto dialogo con l'alta ciminiera in laterizio del cappellificio, che di là dal torrente sembrava ricordarle l'importanza del lavoro: *In Labore Vita* era il motto di Angiolo Masini. Un dialogo evocativo che ritorna negli interni della villa[36]. Il tutto favorito dal settore di giardino di stretta pertinenza dell'edificio – in origine conformato come giardino geometrico – rialzato di quasi due metri dal piano di campagna: artificio visibile solo dall'interno della proprietà, essendo quest'ultima circondata da un lungo muro di cinta, in passato ornato di un'alta recinzione in ferro battuto[37], che culminava nell'imponente cancello d'ingresso principale, tuttora presente. Di foggia elegante, il cancello è dominato dal motivo della coppia di pavoni, di ispirazione liberty, aggrappata a piatti motivi floreali – simmetrici e flessuosi – fra i quali spicca il tema della rosa, di allusione déco. Ai lati del cancello si aprono due cancelletti speculari di servizio, modellati secondo una grafia più geometrica e stilizzata – con al centro il monogramma del proprietario – e assicurati fra il muro di cinta della villa e i due massicci pilastri del cancello principale, a loro volta coronati da lumiere in ferro battuto.
Dal cancello principale si accede finalmente al viale d'ingresso, che si conclude sul fondo della proprietà con il piccolo padiglione della serra, il cui andamento rettilineo risulta evidenziato dall'essere costeggiato lungo i lati dal giardino soprelevato, alla sua sinistra, e dal muro di cinta confinante





Tempietto* (a sinistra) *e voliera* (a destra) *nel giardino soprelevato



Villa Masini, scala di ingresso con le rampe a tenaglia

con le palazzine gemelle, alla sua destra. Ne scaturisce una visione a cannocchiale dell'interno della proprietà, che indirizza intenzionalmente lo sguardo verso la limonaia, anziché sulla villa: una micro-architettura eclettica di memoria liberty[38], che assurge a un ruolo importante non tanto per la sua funzione, quanto per la sua visibilità, legata alla posizione che occupa all'interno del complesso. La palazzina, adibita a rimessa delle auto e ad abitazione di servizio, pur risultando invisibile dal cancello, controlla l'intera estensione longitudinale del giardino posto al livello del piano di campagna, sul cui fondo si staglia un chiosco in forma di tempietto circolare. Questo si trova in posizione soprelevata, come la restante porzione di giardino cui appartiene, ed è impreziosito alla base da una grotta artificiale popolata di mostri marini e di animali fantastici, che accompagnano la discesa dei gradini di raccordo al livello del suolo. Sostenuto da otto colonne composite, rilette e impostate su piedistalli – il cui fusto segmentato in più parti sembra alludere alla poetica donatelliana e soprattutto michelangiolesca (e post-michelangiolesca) dell'assemblaggio[39] – , e concluso da una cupoletta risolta secondo un motivo loricato di gusto ottocentesco, il tempietto si caratterizza per essere dotato di una trabeazione continua completa, ma rivisitata, dove una cornice sporgente, scandita da protomi antropomorfe in corrispondenza di ciascun piedritto, si staglia sul fregio decorato da corone di sapore classico su un fondo floreale grazie a mensole arricchite di decori.
Per quanto attiene agli altri elementi architettonici ornamentali, che fungono da poli di attrazione e di sosta lungo i percorsi del giardino, ciascuno di loro si colloca in posizione centrale davanti a tre dei quattro fronti della villa, con l'esclusione di quello principale, loggiato, prospiciente la via del Pestello, a causa del ridotto spazio a disposizione tra il muro di cinta e la facciata. Questa risulta comunque valorizzata dalla scala d'ingresso con le rampe a gradoni disposte a tenaglia, secondo una soluzione che evoca modelli barocchi e tuttavia ricorda lo scalone progettato da Poccianti



Scala di accesso al giardino soprelevato dalla torre-belvedere

per la villa Medicea di Poggio a Caiano (1801-1811): realizzata in angolo a inquadrare l'avancorpo squadrato del cammino loggiato e contrassegnata alla base da una vasca semicircolare decorata da una protome. Due fontane, quella del Fauno e quella circolare delle Scimmie, sono situate di fronte alla facciata orientale della villa, che guarda il viale d'accesso; quest'ultimo è raggiungibile dal piano soprelevato del giardino tramite due scale, disposte in posizione simmetrica ai lati della fontana circolare. Alle due fontane se ne aggiunge una terza dal profilo mistilineo, addossata alla facciata vetrata della serra in posizione centrale e dominata dalla Primavera, opera scultorea in bronzo di espressività neo-liberty dello scultore (ed ex sindaco montevarchino) Pietro Guerri[40]. Un pozzo esagonale è collocato davanti al fronte nord, che prospetta sul giardino disposto al livello del piano di campagna (in origine risolto a pomario), cui è possibile accedere da una scala di ridotte dimensioni adiacente alla villa, oppure direttamente dalla stessa tramite un ingresso secondario, posto sul retro. Infine, una voliera dalla pianta ottagonale fronteggia la facciata ovest e sovrasta uno specchio d'acqua circolare: è impostata su un basamento di appoggio per le otto serafiche cariatidi, tipicamente déco, di sostegno alla copertura dalle falde incurvate, che insistono su una cornice continua mistilinea e ondulata di reminiscenza barocca. Quest'ultimo fronte della villa è dominato dalla sporgenza volumetrica della torre-belvedere, disposta in posizione diametralmente opposta a quella della scala d'ingresso a tenaglia: da qui si può accedere al giardino tramite una scala dallo sviluppo rettilineo, con moderni parapetti in ferro battuto composti di racemi fogliati; a essa si contrappone, all'altra estremità della facciata, un'ulteriore scala sviluppata a cono, con i classici parapetti in muratura a colonnini, tramite la quale è possibile risalire dal giardino al cammino loggiato, che domina la facciata principale e procede a L su quella consecutiva.

In questi episodi architettonici di decoro dominati dalla forte presenza dell'acqua, le cui componenti eclettiche e moderniste rileggono in chiave aggiornata stilemi manieristi di matrice buontalentiana, predominano figure geometriche regolari come il cerchio e l'ottagono, in soluzione anche combinata. Un tema, quello dell'ottagono abbinato al cerchio, che ritornerà all'interno



Scala di accesso al percorso loggiato della Villa dal giardino soprelevato

della villa, essendo risolto in forma ottagonale il vestibolo centrale di disimpegno fra i diversi ambienti presente a ogni piano, concluso da un 'velario' vitreo di copertura circolare al primo piano e da un semplice lucernario vetrato al secondo.

Altro tema sul quale è opportuno soffermarsi è quello dei percorsi, quindi della circolazione e della dinamicità, che contraddistinguono tutto il complesso di Villa Masini, non solo il giardino, la cui suddivisione in due unità distinte e collocate ad altezze diverse obbliga necessariamente a salire e a scendere, e il numero e la varietà delle scale menzionate lo confermano. Alcune di esse sono inoltre parte integrante dell'esterno della villa, coinvolgendone almeno tre dei quattro fronti, da cui offrono svariati scorci panoramici sull'intera proprietà e sul paesaggio circostante; a queste dobbiamo aggiungere la scala interna a due rampe di accesso ai diversi piani, distribuita a ridosso del quarto fronte – quello a nord – e coadiuvata nei collegamenti dal vestibolo, la cui forma ottagonale invita di per sé alla circolazione; concludono la serie una scala interna alla torre di accesso al "belvedere", da cui si sale fino all'osservatorio con un'ultima scala a chiocciola.

Ma anche la serra, malgrado le sue ridotte dimensioni, possiede ben due scale che consentono di accedervi: una collocata in posizione più angusta, rivolta verso la dépendance e l'ingresso secondario, e l'altra identica, ma allineata sul lato opposto più arioso, di accesso al giardino. Una concatenazione di collegamenti orizzontali (il viale di accesso principale; il cammino loggiato a L, da cui – varcando il portone d'ingresso della villa – si accede a un primo corridoio interno, che conduce al disimpegno ottagonale, seguito da un secondo corridoio trasversale al primo; la terrazza sempre a L al piano primo) e verticali (l'ampia tipologia di scale esaminate, cui si aggiunge il montacarichi predisposto per la circolazione delle vivande fra i piani) a suggerire un dinamismo, una certa idea di movimento, che si riscontra sulle stesse facciate dell'edificio principale, come attesta la lettura comparata delle piante e dei prospetti, in cui predomina un gioco di aggetti e di rientranze che, particolarmente accentuato al piano terra, tende ad attenuarsi man mano che si sale ai piani superiori, per poi risaltare di nuovo al livello della copertura e della torre-belvedere.



A. Fini, pitture murali, dettaglio delle decorazioni lungo il percorso loggiato

Al conseguimento di un risultato così elaborato prendono parte numerosi artefici locali (e non) di formazione prevalentemente fiorentina[41]: gli scultori, montevarchini di adozione, Leopoldo Brandaglia (1882-1930)[42] e l'allievo Giovanni Bianchi (1905-1961), ai quali si debbono i gruppi scultorei in pietra o in cemento artificiale (con anima in ferro) che animano il complesso[43]; il formatore e "stucchinaio" fiorentino Luigi Chiesi (1894-1956)[44]; il pittore montevarchino Alfredo Fini (1882-1961)[45] per le decorazioni pittoriche sulle facciate; la prestigiosa ditta Ulisse De Matteis di Firenze per le vetrate policrome[46], mentre per le inferriate, esterne e interne, e per la ricca recinzione in ferro battuto, culminante nel magistrale cancello principale, interviene la nota ditta pistoiese di Giulio Bruni (1878-1944)[47].
Ma il tripudio decorativo continua all'interno della villa, con le opere plastiche del Brandaglia (e aiuti), scultoree di Elio Galassi (1893-1949), pittoriche di Emilio Vasarri (1866-1931)[48] e lignee della ditta di Ezio Tassini (1889-1945)[49], tutti di Montevarchi[50] come la stessa impresa costruttrice Failli, che realizzerà anche le future opere architettoniche firmate dalla coppia Petrini-Zumkeller[51].



Fronte principale della Villa, aperture del primo piano sopra la loggia



Villa Masini[52] presenta un rigido impianto volumetrico ancora legato al registro eclettico-ottocentesco, alleggerito nella massa corporea da una dinamizzazione della struttura, che si manifesta nel ricorso allo sfalsamento dei piani di facciata, nell'enfatizzazione degli angoli mediante ordini di lesene sovrapposti e nell'aggiunta della torre-belvedere, che funge da contraltare alla scala principale. Queste soluzioni se, da un lato, intessono un dialogo sottile con i temi del palazzo fiorentino quattro-cinquecentesco e della villa rinascimentale, dall'altro, superano e trasfigurano tali archetipi attraverso un pervasivo utilizzo delle decorazioni neo-manieriste, secondo quel filone dell'eclettismo, cosiddetto 'di ritorno', che caratterizza in Italia gli anni dell'età giolittiana, entro cui si colloca l'architettura fantastica dei Coppedè. Gli impianti planivolumetrici non riservano di fatto grandi sorprese, piuttosto si complica il disegno delle facciate, dove si realizzano tessiture, decorazioni, sculture, aggetti e rientranze, che divagano nelle metamorfosi del Manierismo, dialogano col Barocco e usano la lezione del Buontalenti con una 'sensibilità libertyaria', legando motivi o elementi fra loro 'distanti' o incompatibili con l'uso sapiente



L. Brandaglia e aiuti, elementi plastici di decoro della scala a tenaglia





U. De Matteis, vetrate artistiche all'interno della villa.* A sinistra: *elemento collocato nel vestibolo centrale ottagonale.* A destra: *elemento collocato lungo la scala interna

e combinato dello stucco e della pietra artificiale, che si dispiegano su una muratura di tipo tradizionale, rifinita a intonaco[53]. Lo "stile Coppedè", soprattutto quello esplicitato dalla produzione fiorentina di Adolfo Coppedè, si accredita quale manifesto della fiorentinità[54], spaziando con inusitata libertà nei repertori decorativi estesi dal XV al XVIII secolo e realizzando *pastiche* che interpretano decoro e modernità – a rappresentare una classe sociale ormai affermata – meglio della controversa Arte Nuova. Di Adolfo Coppedè si segnala, in particolare, la palazzina Antonini (1907) – anche se maggiori assonanze con Villa Masini sembrano rintracciarsi nella più tarda e accademica villa Bartolini Salimbeni (primi anni Venti) –, dove si dispiegano le possibilità di innesto tra Liberty e neo-manierismo e dove si riscontrano sicure affinità con il linguaggio che Gino Coppedè applica in alcuni palazzi genovesi (Zuccarino, Bogliolo, Pastorino, Hotel Miramare)[55].

Nella parte basamentale Villa Masini presenta un ordine rustico, composto di fasce fintamente bugnate in cemento artificiale, esteso a tutto il piano terra e alla sezione più elevata del piano seminterrato. Oltre la spessa cornice marcapiano, che segna l'intero perimetro del fabbricato, l'edificio si eleva per altri due piani, il secondo dei quali consistente nel sottotetto (comodamente abitabile), fino alla conclusione della massiccia copertura a padiglione con le falde in forte aggetto sostenute da mensoloni. Il corpo della torre s'innalza invece di un ulteriore piano aperto, tripartito su ogni lato e concluso da un tetto a falde sporgenti, su cui poggia la cupoletta in lamiera dipinta del piccolo osservatorio sommitale, protetto da una balaustra classicheggiante. L'impaginazione delle facciate – tutte differenti fra loro – è affidata alle lesene, in parte prolungamento dei pilastri fasciati del portico (ribattuti sulla facciata sottoportico da altre lesene), le quali suddividono ciascuno dei fronti in settori distinti, corrispondenti alla distribuzione inter-

na dei piani, che si ripetono identici da quello seminterrato fino al tetto. All'interno di ciascun settore, segnato da campiture in muratura tradizionale sottolineate da cornici correnti, lineari o ad arco, si inseriscono le aperture rettangolari incorniciate della villa, fra le quali si segnalano in particolare quelle ospitate al primo piano, limitatamente alla facciata principale e a quella consecutiva per lo spazio che occupa lo sviluppo del percorso loggiato disposto a L, qui risolto in forma di terrazza balaustrata: si tratta di finestre inserite in ampie arcate a tutto sesto, pesantemente incorniciate e tripartite da colonnine composite rivisitate, che sorreggono la contratta trabeazione conclusa dal timpano triangolare e il cui fusto risulta segmentato come quello delle colonne del tempietto circolare nel giardino. Tale motivo decorativo ritorna nelle colonne con il fusto ornato di festoni, presenti a fianco dei pilastri in finto bugnato a 'sostenere' l'aggetto del loggiato-terrazzato. Si nota, dunque, un atteggiamento improntato al divertimento e alla reinvenzione dell'antico, che si riscontra in altri dettagli architettonici e decorativi disseminati nelle apparecchiature di arredo e nelle micro-architetture del complesso Masini, dove alla ricchezza e varietà degli stilemi presi a prestito dal repertorio classicista si mescolano quelli nuovi, di matrice modernista; da qui, le stesse aperture presentano alla sommità del timpano teste di sfinge di reminiscenza secessionista (come le borchie, le aquile, le protomi femminili)[56], che campeggiano al centro dell'arco a tutto sesto, mentre quest'ultimo è impostato sulla stessa trabeazione sorretta dalle aperture ed è collegato a queste tramite due mensole di raccordo, le quali proseguono idealmente lo sviluppo in verticale delle due colonnine sottostanti. Dietro i frontoni le lunette cieche ospitano decorazioni pittoriche, realizzate nella stessa tecnica e dalla stessa mano di quelle presenti nel percorso loggiato. Da notare l'adozione degli avvolgibili per alcuni degli infissi delle facciate principali: accorgimento tecnologico decisamente innovativo per l'epoca, cui corrispondono persiane in legno scorrevoli a spessore nel muro nelle altre aperture.



Vestibolo centrale ottagonale al primo piano, veduta della copertura con il 'velario' vitreo sommitale

Una diversa e più marcata caratterizzazione è assegnata ai settori terminali, comprendenti le campate d'angolo. Qui gli spigoli appaiono rinforzati dalle lesene convergenti in cemento artificiale, che proseguono fino al fregio del sottogronda, terminano in capitelli di ordine fantastico e sono sovrastate da mensoloni in foggia di aquile patenti a sorreggere il peso della gronda in forte aggetto; questi si staccano dal piano del sottotetto, intervallati alle aperture rettangolari orizzontali dell'ultimo piano, ordinate in asse rispetto a quelle dei piani inferiori. Particolare risalto è conferito all'angolo tra le due facciate principali, fortemente segnato dalla sovrapposizione delle due lesene e dal pesante raddoppio dei plastici mensoloni sovrastanti. Quasi per contrasto, lo spigolo è evidenziato da un leggero e sinuoso portalampada pensile in ferro battuto, cui corrisponde al piano inferiore un reggifiaccola in forma di drago, che segnala il centro del parapetto dell'avancorpo terrazzato.
Giuseppe Petrini realizza così un fantasioso *accrochage* di elementi compositivi, che combina canoni del Rinascimento a bizzarrie del Barocco, leziosismi rococò a stilemi liberty di marca secessionista e a richiami déco, profusi un po' ovunque, ma accomunati dal rifiuto manierista dell'equilibrio e dell'armonia classici, in favore del più seducente contrasto tra norma e deroga, tra natura e artificio. In armonia con la lezione rinascimentale, tuttavia, l'edificio denuncia la propria configurazione interna anche all'esterno, con la messa in evidenza dei marcapiani, degli aggetti e delle rientranze, delle aperture intervallate a lesene, che identificano la reale distribuzione degli ambienti, in cui prosegue la ridondanza decorativa delle facciate, ma tradotta in chiave più raffinata, soprattutto per quanto concerne le vetrate policrome e gli accessori in ferro battuto; riguardo ai decori in stucco e agli arredi, invece, seppur di valente fattura, le forme si fanno esageratamente opulente e sovraccariche.
Villa Masini si articola secondo una planimetria di forma sostanzialmente rettangolare, che si ripete identica per tutti e tre i piani, compreso quello seminterrato: vivacizzata, a sud, dal loggiato sviluppato a L sul fronte est, cui corrispondono la terrazza al primo piano e uno scannafosso al



Serra, dettaglio del coronamento floreale





Serra: veduta di uno degli ingressi **(a sinistra)*; particolari decorativi*** **(a destra)**

piano seminterrato, e, a nord, dalla torre-belvedere posta in angolo, che sovrastando l'edificio di un piano (senza considerare l'osservatorio sommitale) lo movimenta, sia in pianta che in alzato, grazie alla sagoma del suo volume: sporgente sul fronte ovest e arretrato su quello nord.
Dall'ingresso, situato sul lato lungo del loggiato, si entra all'interno della villa, dove gli ambienti del piano terra, pavimentati a *parquet* e adornati di una profusione di stucchi, sono distribuiti in modo rigoroso e razionale intorno al disimpegno centrale di forma ottagonale, concentrando i locali più eleganti e di rappresentanza in corrispondenza dei fronti principali – in parte provvisti di loggia aperta sul paesaggio – e lasciando sul retro quelli funzionali. Non a caso, il giardino geometrico soprelevato, e costellato di elementi architettonici e scultorei di decoro, investiva le tre facciate principali, che guardano le colline e la zona della Ginestra, mentre la quarta facciata (a nord) prospettava sul giardino 'utile', sistemato a pomario al livello del piano di campagna con il pozzo esagonale di servizio al giardino e ai suoi giochi d'acqua. Pavimentato a mosaico, come gli altri collegamenti orizzontali dei primi due piani della villa, il vestibolo è ornato di stucchi ridondanti e dominato per contrasto dalla sofisticata Fontana della Venere in marmo dello scultore Elio Galassi, impostata su una vasca ottagonale centrale. A esso si accede da un corridoio d'ingresso stretto e lungo, cui corrisponde dal lato opposto dell'ottagono – separato da una vetrata artistica – la scala principale di accesso ai piani superiori. In marmo bianco a due rampe, con le pedate dal profilo curvilineo concavo-convesso, la ringhiera in ferro battuto a intrecci floreali e il corrimano in legno, la stessa è corredata di un caposcala in forma di drago stilizzato, di tradizione







Dépendance: veduta dal lato dell'ingresso secondario **(a sinistra)*; elementi scultorei*** **(a destra)**

toscana, e di un lampione a bocciolo sempre in ferro battuto, di gusto modernista. Di fronte a essa, un altro corridoio ortogonale a quello d'ingresso consente di accedere alla torre e agli ambienti di servizio collocati ai lati del vano scala; quest'ultimo riceve luce da un 'velario' vitreo superiore di forma rettangolare allungata, da una vetrata sempre rettangolare posta in verticale all'altezza del primo pianerottolo e da una seconda vetrata ovale ricavata nel sottoscala, tutti siglati De Matteis. Il disimpegno ottagonale si ripete ai piani superiori, dove si assiste in generale a una graduale rarefazione delle decorazioni. Al primo piano permane la suddivisione della pavimentazione a mosaico e a *parquet*, mentre il vestibolo è coronato da un 'velario' vitreo circolare vetrato. Gli ambienti del sottotetto, pavimentati in graniglia colorata, sono anch'essi aperti intorno al disimpegno ottagonale, coperto da un semplice lucernario sommitale a vetri trasparenti e caratterizzato da un pozzo centrale cinto da una ringhiera circolare in ferro smaltato, a protezione del 'velario' vitreo circolare sottostante. Dall'ultimo piano si accede al 'belvedere' con una scala in muratura interna alla torre e da qui all'osservatorio superiore tramite un'ultima scala a chiocciola, realizzata in ghisa con i gradini a traforo. L'accesso al piano seminterrato, invece, può avvenire sia dall'interno, con una scala di servizio a due rampe adiacente alla scala principale, sia dall'esterno, grazie a un ingresso secondario, ricavato sempre sul fronte nord al livello del piano di campagna e in corrispondenza del vano scala principale superiore.
Riguardo alla diversa destinazione d'uso dei singoli piani, il piano seminterrato era occupato dai locali di servizio della villa (lavanderia e stireria, cantine, magazzini e locale-caldaia, all'avanguardia per l'epoca). Il piano terra rappresentava il cosiddetto piano nobile dell'edificio, la cui zona giorno

poteva estendersi tramite le portefinestre del salone (in angolo)[57] al percorso loggiato antistante le due facciate di rappresentanza, prospicienti il giardino geometrico soprelevato e il viale d'ingresso con le fontane; mentre la terza delle tre facciate più importanti, quella che ospita la torre, prospettava sulla porzione di giardino con la voliera e il tempietto circolare riservata all'intimità domestica della famiglia (in effetti la torre, nel suo sviluppo fuori terra, ospitava locali-studio). Il piano superiore era invece adibito a zona notte, sebbene la presenza della terrazza potesse in certo modo tradirne l'effettiva destinazione, nobilitandone erroneamente la funzione. L'ultimo piano era infine vissuto dalla servitù e strutturato a dispensa e a guardaroba della villa.
Elementi più marcatamente liberty si riscontrano sulla facciata della serra, dall'impianto rettangolare a un solo piano rialzato, accessibile tramite due scale disposte simmetricamente ai lati del fabbricato, coperto a terrazza e realizzato in muratura tradizionale: le grandi aperture vetrate, contornate da decorazioni di girali di fiori in ferro battuto, il cui tema floreale si ripete nei sinuosi parapetti ferrigni e nella balaustra classicheggiante della terrazza di copertura, e la tettoia in ferro, sorretta da lunghi e sottili steli di fiori sempre in ferro battuto, come i grifoni portalumi laterali. L'edificio – la cui funzione di limonaia era più apparente che reale, data la scomoda presenza delle scale – è collocato in posizione privilegiata all'interno della proprietà, forse per esprimere il desiderio del proprietario di appartenere a quella società e a quell'epoca di cui l'Art Nouveau è stata simbolo e interprete.
Agli spazi leggeri e ariosi della serra si contrappongono quelli massicci e compatti della rimessa. Di impianto rettangolare, l'edificio si sviluppa su tre piani, di cui il piano terra destinato a garage delle auto del Masini e a locali di servizio, mentre i restanti due piani adibiti ad abitazione (di servizio) e a soffitta, da cui infine si può accedere alla torretta sommitale, in funzione di colombaia, provvista di leggiadre sculture in cemento artificiale, che riproducono colombi, e di una decorazione pittorica incentrata sugli stessi temi. Le facciate, inquadrate dalle lesene che spiccano sulla tessitura muraria uniforme, identificano la distribuzione interna degli spazi. Espliciti e diffusi i richiami alla funzione principale dell'edificio, come le ruote su rami d'alloro o le aquile in volo che afferrano ruote d'automobile, presenti in corrispondenza delle lesene d'angolo.
Per ciascuno dei quattro elementi principali di cui si compone il progetto del Petrini – la villa, il giardino, la serra e la dépendance –, egli ha dunque ricercato e studiato effetti scenografici, «vicino



Dépendance, dettaglio della decorazione parietale

com'è a quel classicismo-simbolismo che caratterizza l'attività letteraria e architettonica del tempo»[58], avvalendosi di una esasperata decorazione e portando a compimento un esempio originale di *accrochage* tardo-eclettico, che «dal giardino all'architettura, dagli arredi alle decorazioni, dai mobili alle vetrate» offre «uno spaccato storico degli anni Venti»[59]. Se non possiamo ascrivere il complesso delle architetture volute da Masini fra gli esempi autenticamente liberty, trattandosi di opere in cui la decorazione plastica si applica alle membrature architettoniche – solide e predeterminate – senza compromettersi con esse e condizionarle, il concetto di 'arte totale' – squisitamente art nouveau – si realizzò a suo modo lo stesso, poiché ciascuna delle soluzioni artistiche adottate, compresi gli oggetti d'arredo[60], fu ideata o sicuramente scelta da Giuseppe Petrini, autore e regista di tutto il palinsesto architettonico. Ma «Petrini non riuscì ad aderire interamente neppure al nuovo stile déco: il suo 'parziale provincialismo' si riflette nell'orecchiare, pur abilmente, le citazioni déco e mescolarle magistralmente ancora con un 'bagaglio' liberty, inquinato da un attardato eclettismo umbertino di maniera»[61]. La committenza borghese di provincia, e in più della provincia fiorentina, impegnata nella ricerca di una propria immagine che ne legittimasse le origini, non era ancora pronta ad accettare nell'architettura privata un linguaggio tanto distante da quello classicista degli ordini, per cui preferì indugiare in un universo stilistico ormai sperimentato, storicizzato, riconosciuto e riconoscibile, che non desse adito a equivoci, maturando risultati talvolta profondamente diversi fra loro, che sfuggono alle definizioni stilistiche standardizzate[62]. Montevarchi, benché fosse all'epoca la cittadina più amena, ricca ed erudita della provincia aretina, era pur sempre un centro dell'entroterra toscano, troppo distante dai luoghi deputati alla ricezione del linguaggio modernista, come le città termali (Montecatini Terme) o i luoghi di villeggiatura (Viareggio, Marina di Carrara, l'Ardenza, Castiglioncello)[63], pertanto il nuovo stile venne sì accolto, ma in ritardo, filtrato e costretto a scendere a compromessi con la tradizione locale, senza integrarsi compiutamente con essa proponendone una rilettura aggiornata. E Petrini, malgrado le sue valenti doti di disegnatore, non riuscì mai ad abbandonare del tutto le sue radici culturali di accademico fiorentino, che lo legavano ai caratteri neorinascimentali dettati a Firenze da Poggi, e qui declinati in una versione marcatamente manierista. Di Villa Masini dobbiamo perciò apprezzare l'alto livello dell'artigianato artistico, quantunque l'effetto che si raggiunse fosse del tutto fuori epoca: gli anni in cui si assiste alla proliferazione dello stile *A*rt Nouveau, seguito dalla moda Art Déco, sono anni 'ruggenti', contrassegnati dalla crescita economica, dall'invenzione di nuovi materiali poi brevettati, ma pur sempre legati al fare a mano, all'artigianato, che implicano dei tempi e dei costi non più giustificabili negli anni Venti, e soprattutto sono anni caratterizzati dall'affermarsi di una nuova committenza, in cerca di codici espressivi e di modalità di autocelebrazione unici e originali[64]. Il mito dell'industria cominciava a scalfire quello dell'artigianato artistico, il cui destino era ormai segnato. L'esposizione di Parigi del 1925 sancisce la fine di un'epoca[65] – quella allietata dalle arie di Puccini, che muore nel 1924 – anche per le province lontane come quella di Montevarchi. Gli anni Trenta sono alle porte, con tutta la diversità espressiva e di contenuto che li distinguerà dal trentennio precedente; gli esempi attardati, seppur godibilissimi, come quello di palazzo Masini, realizzato tra il 1924 e il 1927, stanno a dimostrarlo: restano episodi rapsodici, casi singolari e isolati nelle realtà locali in cui si inseriscono[66]. Non a caso, nel 1926, la giunta comunale montevarchina dette incarico all'ingegnere Raffaello Maestrelli di presentare nel nuovo stile razionalista il progetto del Palazzo Littorio (sebbene poi si realizzasse la sola Casa del Fascio con la torre littoria) in piazza Garibaldi (ex piazza della Dogana)[67]: lo slargo periferico da cui ha inizio la via del Pestello, a poche centinaia di metri dal nostro complesso.

Ringraziamenti

Desidero esprimere un sincero ringraziamento a Mariella Zoppi per avermi coinvolta nella realizzazione di questo volume, a Mario Bevilacqua e a Emanuela Ferretti per i loro consigli e il continuo confronto. Sono infine riconoscente a Marcello Bossini per il suo generoso aiuto nell'agevolare le mie ricerche sul territorio di Montevarchi e ad Adriana Masini Cofacci per averci gentilmente aperto le porte della Villa.

Note

1 Per quanto concerne le informazioni inerenti gli inizi dell'attività del cappellificio «La Familiare», ci siamo avvalsi dei seguenti documenti, conservati presso gli eredi Masini Cofacci nella Villa Masini di Montevarchi: *Breve storia dell'origine e dello sviluppo del cappellificio "La Familiare" di Montevarchi*, dattiloscritto steso su 4 pagine n.n. di carta da lettere intestata, non firmato (ma attribuito al cav. Pietro Bucci – uno dei primi impiegati della società cooperativa – da appunti sovrascritti, a penna, in alto a destra sulla prima pagina) e non datato (ma riferibile dal contenuto al 1937); il secondo dattiloscritto, steso su 4 pagine n.n., non firmato (ma attribuibile alla nipote di Angiolo Masini, Adriana, figlia dell'unico figlio maschio Proto) e datato gennaio 1978, è stato da noi citato in questo saggio col titolo assegnatogli di *Appunti*. Per la documentazione relativa all'attività dell'azienda dagli anni Venti agli anni Settanta (nel 1976 la sua chiusura definitiva), abbiamo consultato la pubblicazione online dell'inventario sommario dell'archivio storico aziendale, *L'archivio storico del cappellificio La Familiare Montevarchi*, curato da Mario Rotta nel 1991 (trattasi di riordino e di inventariazione sommari per lo *status* della documentazione archivistica, che è andata in gran parte dispersa; quanto rimane è ora conservato presso il Comune di Montevarchi nel fondo *Cappellificio La Familiare*). Si veda anche il saggio di Caciulli in questo volume.

2 Cfr. G. Gobbi, *Montevarchi. Profilo di storia urbana*, Firenze, Alinea, 1988, p. 59 e sgg.

3 A. Zagli, *Montevarchi: appunti e note sullo sviluppo di un centro valdarnese in epoca moderna*, in *Montevarchi. "Costruzione" di una città tra Architettura e Storia (secc. XIX – XX)*, catalogo della mostra, Arezzo, La Piramide, 1995 (ed. 2002), p. 30, nota 1.

4 *La Ginestra e le setaiole di Montevarchi* e *L'industria del cappello a Montevarchi*, a cura di Massimo Martinelli, in *Montevarchi. "Costruzione" di una città tra Architettura e Storia (secc. XIX – XX)*, op. cit., pp. 74-77.

5 Entrambi gli stabilimenti, nella prima metà del Novecento, saranno in parte rilevati da famiglie fiorentine di origine ebraica, rispettivamente i Loria e i Donati.

6 L'iniziativa imprenditoriale montevarchina si è tradizionalmente indirizzata verso il settore tessile (soprattutto quello dell'abbigliamento), le cui numerose aziende sono state tutte avviate da iniziative e capitali locali, alcune delle quali hanno poi raggiunto livelli di mercato di risonanza mondiale, come lo stesso cappellificio «La Familiare», cfr. *Introduzione*, in *L'archivio storico del cappellificio La Familiare...*, op. cit., pp. 5-6.

7 Agevolato dall'abbondante disponibilità di energia ricavata dalla combustione della lignite: il carbone fossile torbo-legnoso, usato comunemente in Italia fino agli anni Cinquanta-Sessanta, estratto dai giacimenti del bacino del Valdarno superiore.

8 La linea ferroviaria detta «Ferdinanda», concessa dal granduca Leopoldo II nel 1853, non era ancora stata ultimata nel suo primo tratto Firenze-Pontassieve alla fine del governo lorenese (1859); solo dopo la costituzione del Regno d'Italia si poté procedere al completamento del tronco e all'apertura di quello successivo: la linea Pontassieve-Montevarchi, cfr. A. Giuntini, *Leopoldo e il treno. Le ferrovie nel granducato di Toscana (1824-1861)*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1991.

9 Si era infatti preferito saturare gli spazi liberi interni e soprelevare gli edifici esistenti.

10 Si rinvia a Gobbi, *Montevarchi. Profilo di storia urbana*, op. cit., p. 55 e sgg., per le mappe: figg. 83 e 95.

11 Si segnalano in particolare: l'attivazione della linea tramviaria (dal 1914 al 1936, sostituita nel 1937 da un servizio di autobus), che costituì un evento eccezionale se si considera che solo le grandi città disponevano di reti tramviarie; l'estensione della rete di illuminazione pubblica, già attiva dal 1902; l'apertura della colonia elioterapica, avviata nel 1920 fra le prime in Italia.

12 Col nuovo secolo Montevarchi risulta essere il comune più popolato del Valdarno aretino, con oltre 12.000 abitanti, di cui più di 7.000 residenti nel capoluogo.

13 Zagli, *Montevarchi: appunti e note sullo sviluppo di un centro valdarnese...*, op. cit., p. 28.

14 Sulla figura di Pietro Guerri, scultore montevarchino e accademico onorario dell'Accademia delle Arti del Disegno, nonché sindaco 'illuminato' di Montevarchi, si rinvia a *Pietro Guerri 1865-1936*, a cura di Alfonso Panzetta, catalogo della mostra, Firenze, Tipolitografia Artigraf, 1991. Si veda anche il testo di Bossini in questo volume.

15 Per un resoconto dettagliato del programma, scaturito dal lavoro di «una Giunta di intellettuali» scelti da Guerri, si rinvia a U. Ciulli, *L'attività municipale a Montevarchi dal 1911 al 1931*, Empoli, Casa Editrice Ditta R. Noccioli, 1937; cfr. M. Gregorini, *La pianificazione urbanistica dal Piano d'Ampliamento (1924) al P.R.G. del 1969*, in *Montevarchi. "Costruzione" di una città tra Architettura e Storia (secc. XIX – XX)*, op. cit., pp. 47-48.

16 Proposto già dal programma Guerri, seppur attuato negli anni Venti dopo la sua adozione (1924) e approvazione definitiva (1926), i suoi elaborati finali furono firmati dall'ingegnere fiorentino Luigi Frosali, che rivestiva l'incarico di ingegnere-capo della Provincia di Firenze.

17 Cfr. *Montevarchi: dal Liberty al Déco*, a cura di Marcello Bossini e Alessia Lenzi, Firenze, Fiorepubblicità, 2007 (seconda edizione rivista).

18 M. Zoppi, *Montevarchi, una città operosa e civile*, *ivi*, p. 6.

19 *Ivi*, p. 7.

20 A. Lenzi, *Montevarchi liberty, tra Europa e Toscana*, in *Montevarchi: dal Liberty al Déco*, op. cit., p. 13.

21 Come è stato ribadito anche nel recente convegno internazionale su *Il nuovo gusto borghese* (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale – 21 marzo 2013), promosso nell'ambito del progetto europeo *Portage Plus – Europeana*. Particolarmente significativo l'intervento di Matteo Fochessati su *Il Liberty in Italia tra modernismo e persistenze storiciste: interni e decorazioni attraverso la collezione e gli archivi della Wolfsoniana*.

22 Cfr. i seguenti volumi, paradigmatici per tutta la bibliografia successiva: R. Bossaglia, *Il Liberty in Italia*, Milano, Edizioni Charta, 1997 (riedizione aggiornata nei soli apparati iconografico e bibliografico della prima, edita nel 1968 da Il Saggiatore, Milano); M. Nicoletti, *L'architettu-*

ra liberty in Italia, Roma-Bari, Laterza, 1978; E. Bairati–D. Riva, *Il Liberty in Italia*, Roma-Bari, Laterza, 1985. Sulla situazione toscana, ancora attuale G. Fanelli, *Riflessioni sul Liberty tra Toscana ed Europa*, in *Le età del Liberty in Toscana*, a cura di Maria Adriana Giusti, atti del convegno (Viareggio, 29-30 settembre 1995), Firenze, OCTAVO, 1996, pp. 24-31.

23 Autore delle opere plastiche fu lo scultore fiorentino Romano Romanelli, che di lì a pochi anni lascerà l'Italia per Parigi, dove frequenterà lo studio dello scultore Rodin.

24 Società Cooperativa Stanze Ricreative di Montevarchi.

25 Si rinvia a *Montevarchi: dal Liberty al Déco*, op. cit., per l'esaustivo apparato iconografico.

26 *Palazzine Masini* e *Cappella Masini*, a cura di Alessia Lenzi e Mariella Zoppi, in *Montevarchi: dal Liberty al Déco*, op. cit., pp. 23-26, 130-131.

27 *I pelifici e i cappellifici: le fasi di lavorazione*, a cura di Massimo Martinelli, in *Montevarchi. "Costruzione" di una città tra Architettura e Storia (secc. XIX – XX)*, op. cit., pp. 78-79. A sostegno della nostra ipotesi, possiamo aggiungere che «La Familiare» impiegava esclusivamente pelo prodotto da pelifici italiani e solo in minima parte pelo di coniglio selvatico importato dall'estero, in particolare dalla Francia, cfr. *Breve storia dell'origine e dello sviluppo del cappellificio...*, op. cit., p. 4, e *Appunti*, op. cit., p. [4].

28 Negli stessi anni in cui frequentava l'istituto Ugo Giusti, futuro architetto delle Terme Berzieri di Salsomaggiore, realizzate con la collaborazione di Galileo Chini, in Lenzi, *Montevarchi liberty, tra Europa e Toscana*, op. cit., p. 13.

29 Reduce dalla sintomatica Esposizione internazionale d'arte decorativa moderna del 1902. Per un approfondimento, si rinvia a *Torino 1902. Le arti decorative internazionali del nuovo secolo*, a cura di Rossana Bossaglia, Ezio Godoli e Marco Rosci, catalogo della mostra, Milano, Fabbri, 1994.

30 Nel 1929 Giuseppe Petrini risulta far parte della commissione tecnico-artistica istituita per il rifacimento della facciata della chiesa montevarchina della Collegiata, insieme all'architetto Cesare Del Bianco, all'ingegnere Raffaello Maestrelli, ai pittori Natale Bencini e Arturo Corsi e agli scultori Pietro Guerri ed Elio Galassi.

31 Nato in provincia di Como, Luigi Zumkeller si iscrisse all'Accademia di Belle Arti di Firenze nel 1899, dove fu compagno di studi e si licenziò nello stesso indirizzo di Giuseppe Petrini: professore di Disegno Architettonico (1904). Successivamente si avviò alla carriera professionale di architetto restauratore. Dal 1914 è accademico corrispondente dell'Accademia delle Arti del Disegno, nel 1923 è membro della commissione consultiva di Belle Arti e dal 1926 gli è affidata la cattedra del corso di Restauro Architettonico della Scuola Superiore di Architettura di Firenze (S. Moretti–C. Ricci, *Luigi Zumkeller – professore di Restauro dei Monumenti alla Regia scuola d'Architettura di Firenze (1929-1944)*, in *Restauro archeologico. Didattica e ricerca,* a cura di Cinzia Nenci, Firenze, Alinea Editrice, 2001, pp. 73-75; S. Moretti, *Luigi Zumkeller e l'isolamento della parte tergale della basilica di San Lorenzo a Firenze*, in «Architettura & arte», n.s. 2005, 1-2, pp. 38-45; G. Corsani, *La veduta "panoramica" di Firenze di Luigi Zumkeller*, in «Storia dell'urbanistica. Toscana», 28, 2010 (2011), pp. 183-189). Villa Masini e i palazzi Lazzerini e Galeffi, tutti firmati in collaborazione con l'amico Petrini, cui si aggiunge sempre a Montevarchi villa Lucia, figurano fra i suoi migliori lavori degli anni Venti, cfr. la sua scheda biografica, curata da Gabriella Carapelli, in *Edilizia in Toscana fra le due guerre*, a cura di Gianni Isola *et al*., Firenze, Edifir, 1994, p. 240, e quella curata da Alessia Lenzi e Marcello Bossini, in *Montevarchi: dal Liberty al Déco*, op. cit., p. 166.

32 Cfr. la scheda biografica di Giuseppe Petrini, curata da Alessia Lenzi e Marcello Bossini, in *Montevarchi: dal Liberty al Déco*, op. cit., p. 163.

33 Prima che l'urbanizzazione incontrollata degli anni Sessanta-Settanta ne ostacolasse la vista, soprattutto lungo il confine della proprietà esposto a nord.

34 Resa possibile dalle nuove potenzialità offerte dall'impiego semplice o combinato della "pietra artificiale", cfr. *Protagonisti e temi di inizio secolo*, in M. Cozzi–G. Carapelli, *Edilizia in Toscana nel primo Novecento*, Firenze, Edifir, 1993, p. 90 e sgg. In pietra si realizzano soprattutto temi antropomorfi, in ferro battuto quelli floreali.

35 G. Trotta, *Villa Masini*, in «La Storia delle Cose», 24 (1994), p. 71.

36 I temi delle vetrate artistiche, firmate De Matteis, propongono frequenti allusioni all'attività imprenditoriale di Angiolo Masini, ritraendo conigli selvatici e lepri: gli animali da cui si ricavava il pelo con il quale si realizzavano i cappelli. Emblematica la vetrata posta in corrispondenza del primo pianerottolo dello scalone interno, che raffigura la dea Lavoro in primo piano su una vista a volo d'uccello del cappellificio «La Familiare» riprodotto in lontananza.

37 Rimossa dalle autorità nel 1940, in seguito alla raccolta del ferro per produrre armi organizzata durante la campagna propagandistica fascista per l'«Oro alla Patria».

38 Sulle micro-architetture presenti nei giardini liberty, cfr. M.A. Giusti, *Il paesaggio Liberty*, in *Le età del Liberty in Toscana*, op. cit., pp. 13-23.

39 Cfr. R. Gargiani, *Variazioni del disegno di colonne e colonnine in più pezzi*, in *Princìpi e costruzione nell'architettura italiana del Quattrocento*, Roma-Bari, Laterza, 2003, p. 356 e sgg.

40 Si rinvia alla scheda su *La Primavera* (1927), a cura di Marcello Bossini, Elisabetta Canestrini e Alfonso Panzetta, in *Pietro Guerri 1865-1936*, op. cit., p. 102.

41 Per quanto Firenze sia sempre stata refrattaria ad assecondare il gusto dell'*Arte Nova*, nell'ex capitale toscana le tendenze moderniste avevano cominciato a manifestarsi in episodi relativamente precoci ma assai significativi, come il Tepidario in ferro e vetro del Giardino di Orticoltura (1880), prodotto dalle Officine Michelucci di Pistoia su progetto dell'ingegnere e architetto Giacomo Roster, o l'edificio dei Grandi Magazzini Pola & Todescan (1903), primo esempio che si qualifica come liberty nell'apparato decorativo di matrice secessionista, realizzato in pieno centro cittadino su progetto dell'architetto fiorentino Giovanni Paciarelli. A essi seguono la raffinata produzione di Giovanni Michelazzi, cui di debbono le più interessanti realizzazioni fiorentine nell'ambito dell'edilizia privata in stile liberty, e quella di Gino e Adolfo Coppedè nel cosiddetto "stile Coppedè", che nel loro insieme contribuirono a risvegliare Firenze dal torpore delle sue mai sopite nostalgie rinascimentali, cfr. M. Cozzi, *Firenze e l'Arte Nuova*, in *Le età del Liberty in Toscana*, op. cit., pp. 90-98; C. Cresti, *Firenze, capitale mancata,* Milano, Electa, 1995, pp. 134-209.

42 Nato a Milano, ma di origini aretine, Leopoldo Brandaglia si trasferì presto a Firenze, dove negli anni Dieci aprì un suo studio prima in via San Gallo e poi in via San Zanobi, collaborando in più occasioni con gli architetti Coppedè. È plausibile si debba alla collaborazione di Brandaglia con Gino Coppedè la ricca decorazione scultorea di palazzo Romagnoli, costruito a Firenze in viale dei Mille intorno al

1910 e distrutto da un bombardamento aereo nel 1943 (anche noto come "palazzo dei leoni" per le diffuse protomi leonine, risolte in diversi materiali), attribuita inizialmente al solo Coppedè, cfr. R. Bossaglia-M. Cozzi, *I Coppedè*, Genova, Sagep editrice, 1982, p. 197 e Lenzi, *Montevarchi liberty, tra Europa e Toscana*, op. cit., p. 14, nota 15. Il Brandaglia, durante i lavori nel cantiere di Villa Masini, si occupò di alcune opere plastiche (i leoni) presenti nelle adiacenti palazzine gemelle. La ditta fiorentina Brandaglia-Bonini era particolarmente rinomata, negli anni Venti, per la realizzazione di manufatti di impasto cementizio su telai in ferro. Per un aggiornamento si rinvia al saggio di Lenzi in questo volume.

43 Gruppi scultorei di animali e di creature fantastiche, in «omaggio alla tradizione toscana inaugurata da Ammannati e Buontalenti», emergono fra i chioschi, le fontane, i vasi, le fioriere, in *Pietro Guerri 1865-1936*, op. cit., p. 102.

44 Alcuni anni dopo (1930) Luigi Chiesi, che si era trasferito a Montevarchi alle dipendenze della ditta Brandaglia-Bonini, quando quest'ultima lascerà la cittadina valdarnese per Arezzo, fonderà a sua volta una ditta con Giovanni Bianchi, conosciuto in occasione dei lavori a Villa Masini.

45 Al pittore-decoratore Alfredo Fini si ascrivono le decorazioni di quasi tutte le architetture realizzate a Montevarchi negli anni Venti-Trenta, comprese le palazzine gemelle del Masini (1913), dove aveva lavorato in coppia con il Brandaglia, e i palazzi Lazzerini (1926) e Galeffi (1929).

46 Passata nelle mani dei figli alla morte del fondatore, Ulisse De Matteis (1830-1910), essi scelsero alla sua direzione artistica il pittore Ezio Giovannozzi (che negli anni Trenta rileverà l'attività). Negli anni Dieci e Venti, la ditta, ormai affermata, collaborava con noti architetti fra i quali Giovanni Michelazzi e i Coppedè. Tra il 1924 e il 1928, la De Matteis, mentre realizza le vetrate policrome di palazzo Masini a Montevarchi, firma ad Arezzo quelle della sala del Consiglio provinciale.

47 La ditta pistoiese Giulio Bruni & Figlio firmerà alcuni anni dopo le opere in ferro di palazzo Galeffi.

48 Quando Angiolo Masini lo incaricò delle due tele per il salone della villa, Emilio Vasarri aveva già stabilito la sua dimora a Parigi (1897), attratto dall'ambiente artistico francese, dove acquistò una certa notorietà grazie alle sue frequenti partecipazioni ai Salon. Parente di Alfredo Fini, il pittore lo invitò a raggiungerlo, ma il pittore-decoratore montevarchino preferì restare nel paese natio, dove svolse la sua attività fino alla morte.

49 Il maestro ebanista con il giovanissimo figlio Ugo collaborerà ancora con Petrini per i mobili di palazzo Galeffi, in *Ezio e Ugo Tassini, Sergio Tassi: ebanisti in Montevarchi*, a cura di Marcello Bossini e Alessia Lenzi, «Quaderni di Palazzo Masini», 2, Montevarchi (Ar), Edizioni Torelli, 2011.

50 Per le note biografiche di ciascun artista, si rinvia alle *Schede biografiche*, a cura di Alessia Lenzi e Marcello Bossini, in *Montevarchi: dal Liberty al Déco*, op. cit., p. 153 e sgg.; cfr. A. Panzetta, *Nuovo dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento*, Torino, Adarte, 2003.

51 Giuseppe Petrini si firmava come autore dei disegni, anche se in realtà si occupava di tutto l'*iter* del progetto, compresa la direzione dei lavori di cantiere.

52 Cfr. la scheda su Villa Masini inserita nella banca dati delle architetture toscane del Novecento (pubblicata in formato cartaceo, in *Architetture del Novecento: la Toscana*, a cura di Ezio Godoli, Firenze, Polistampa, 2001). Giuseppe Petrini, negli elaborati di prospetto da lui firmati come disegnatore e conservati presso gli eredi Masini Cofacci a Montevarchi, la definisce «villino».

53 Sul nuovo uso dei materiali, si rinvia a Cozzi–Carapelli, *Edilizia in Toscana nel primo Novecento*, op. cit., pp. 71-130.

54 Cfr. Cozzi, *Firenze e l'Arte Nuova*, op. cit., pp. 90-98.

55 Per un approfondimento delle tematiche, si rinvia a R. Bossaglia, *Stile Coppedè*, in Bossaglia–Cozzi, *I Coppedè*, op. cit., pp. 9-30; Id., *Dopo il Liberty: considerazioni sull'eclettismo di ritorno e il filone dell'architettura fantastica in Italia*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, 2, redazione e cura di Silvana Macchioni, Roma, Multigrafica Ed., 1984, pp. 209-219.

56 Cfr. R. Bossaglia, *Gli influssi della Secessione viennese sull'arte italiana nel Primo decennio del secolo*, in «Römische historische Mitteilungen», 24 (1982), pp. 83-88.

57 Il salone in stile eclettico ospita le due gigantesche tempere su tela del Vasarri, dal titolo *Bagno Pompeiano* e *Passeggiata in giardino*.

58 P. Frappi, *Montevarchi (Arezzo). Il Manierismo liberty di Villa Masini*, in «Bollettino d'informazione, Brigata Aretina degli Amici dei Monumenti», 25 (1988), 47, p. 25. Si tratta della pubblicazione del testo della *Relazione per il Decreto di Vincolo* (Legge 1089/39, artt. 1 e 2), redatta l'anno precedente, a seguito di un furto di suppellettili subito dalla villa alcuni anni prima.

59 G. Trotta, *Un'iperbole déco*, in «Amici dei Musei», 59-60 (1994), pp. 24-26.

60 «Un grandissimo numero di delicati soprammobili del tempo, in legno, argento, cristallo e vetro, completava l'incanto dell'arredo: tutti scelti, in base alla forma ed al colore in tono con ciascun ambiente, dal Petrini stesso, che aveva provveduto a redigere la stessa lista dei regali di nozze del Masini», in Trotta, *Villa Masini*, op. cit., p. 73, secondo un atteggiamento che ricorda da vicino quello adottato da Henry van de Velde in occasione della progettazione della residenza di famiglia (1893), sebbene le soluzioni cui si pervenne furono fra loro molto distanti.

61 *Ivi*, p. 72.

62 Firenze rimase immune dagli atteggiamenti esterofili – sia dalla persistente soggezione alla Francia, sia dagli entusiasmi per la Germania o per l'Austria –, mantenendo come Roma aristocratiche simpatie per la cultura anglosassone e per l'amore che gli inglesi le portavano, consacrandola in un sostanziale conformismo culturale che si tradusse nel cosiddetto 'stile fiorentino', in Bossaglia, *Stile Coppedè*, op. cit., pp. 10-11.

63 Significativo il rapporto tra *cité ouvrière* e *cité plasir* nella diffusione del Liberty toscano: più misurato il linguaggio espressivo della città *ouvrière*, più ricettivo e aperto alle sperimentazioni quello della città *plasir*, per il quale si rinvia a *Le età del Liberty in Toscana*, op. cit.

64 Cfr. Cozzi–Carapelli, *Edilizia in Toscana nel primo Novecento*, op. cit., con particolare riferimento a *I post-eclettici. Fantasie e paradossi architettonici d'epoca giolittiana*, pp. 109-130.

65 Si segnalano i volumi: R. Bossaglia, *L'Art Déco*, Roma-Bari, Laterza, 1984; *Art Déco in Italia*, a cura di Rossana Bossaglia e Alberto Fiz, catalogo della mostra, Milano, Silvana Editoriale, 2003, e *Il Déco in Italia*, a cura di Fabio Benzi, catalogo della mostra, Milano, Electa, 2004.

66 Cfr. C. Lattanzi, *Tra Carrara e Viareggio. Severini, eclettico artefice per la nuova borghesia*, in *Federigo Severini. Opere e progetti*, a cura di Federico Bracaloni e Massimo Dringoli, Pisa, Pacini Editore, 2011, pp. 75-84, soprattutto per le similitudini con villa Biggi (1921) a Fòssola (Carrara).

67 Cfr. Gregorini, *La pianificazione urbanistica dal Piano d'Ampliamento (1924) al P.R.G. del 1969*, op. cit., pp. 90-92.

Mario Ristori

portfolio

pagine 90-111

Guardiani di pietra

Sono stato nel passaggio, una volta. Era un tempo distratto, ventoso. C'erano rumore e confusione. Sono stato in questa bellezza abbagliante, dove non mi sentivo solo, ma ero insieme a molte altre creature che, come me, erano nel passaggio. Sono stato nel vento, una volta: ed è durato tutta la vita. Ho amato la solitudine, il taglio del vento nel fischio che riempie la testa e la giornata. Ho camminato accanto a uomini e donne dritti nel passaggio di tempo, dritti nell'immensa e abbacinante camminata delle nuvole in cielo.

E ora, in questa villa, del passaggio non sento che la solitudine della pietra. La condanna dei guardiani di pietra che sorvegliano il giardino, invisibili come i voli delle aquile e dei draghi sfacciati e sbruffoni, dei tanti mostriciattoli lucertolosi che ammiccano al mio passaggio e vorrei ricordargli che il passaggio io l'ho vissuto dal di dentro.

Tutto qui, però, è pietrificato. Del transito immenso non c'è rimasto altro che questa fissità. Di tutto quello che andava e che era la nostra condizione e ne godevamo non c'è rimasto che la immane immobilità del tutto.

Ma ogni staticità mi ricorda che prima c'è stato movimento. Prima, anche in questa villa c'erano passi e inquietudini, incanti in moto. Queste fotografie rappresentano benissimo la sensazione della quale parlavo un istante prima. La scelta è quella del "mosso", di presenze che impressionano la pellicola – eterea per quanto digitale – come i fantasmi si rendono indimenticabili a chi li ha visti una volta soltanto. Presenza indelebile che svanisce, ma che l'apertura del diaframma non nasconde. Non c'è menzogna nell'immagine, per quanto ogni immagine sia bugiarda. Non c'è verità nell'interpretazione dell'immagine e anche in questa ambiguità, in una bruma che cancella i visi delle modelle, si legge la filigrana che sottende questo portfolio.

Incertezza, tratto nebbioso, ma anche ricordo di persone reali che hanno vaporizzato la propria scia. Dignità. Com'era nel passaggio. Allora non era necessario difendersi dalla solitudine, perché tutto era magnifica solitudine, cercata e desiderata, anzi, auspicabile per ciascuno di noi. E ora è un cantico di queste anime in qualche modo salvate dalla camera, seppure come ricordi di un ricordo.

Filippo Polenchi

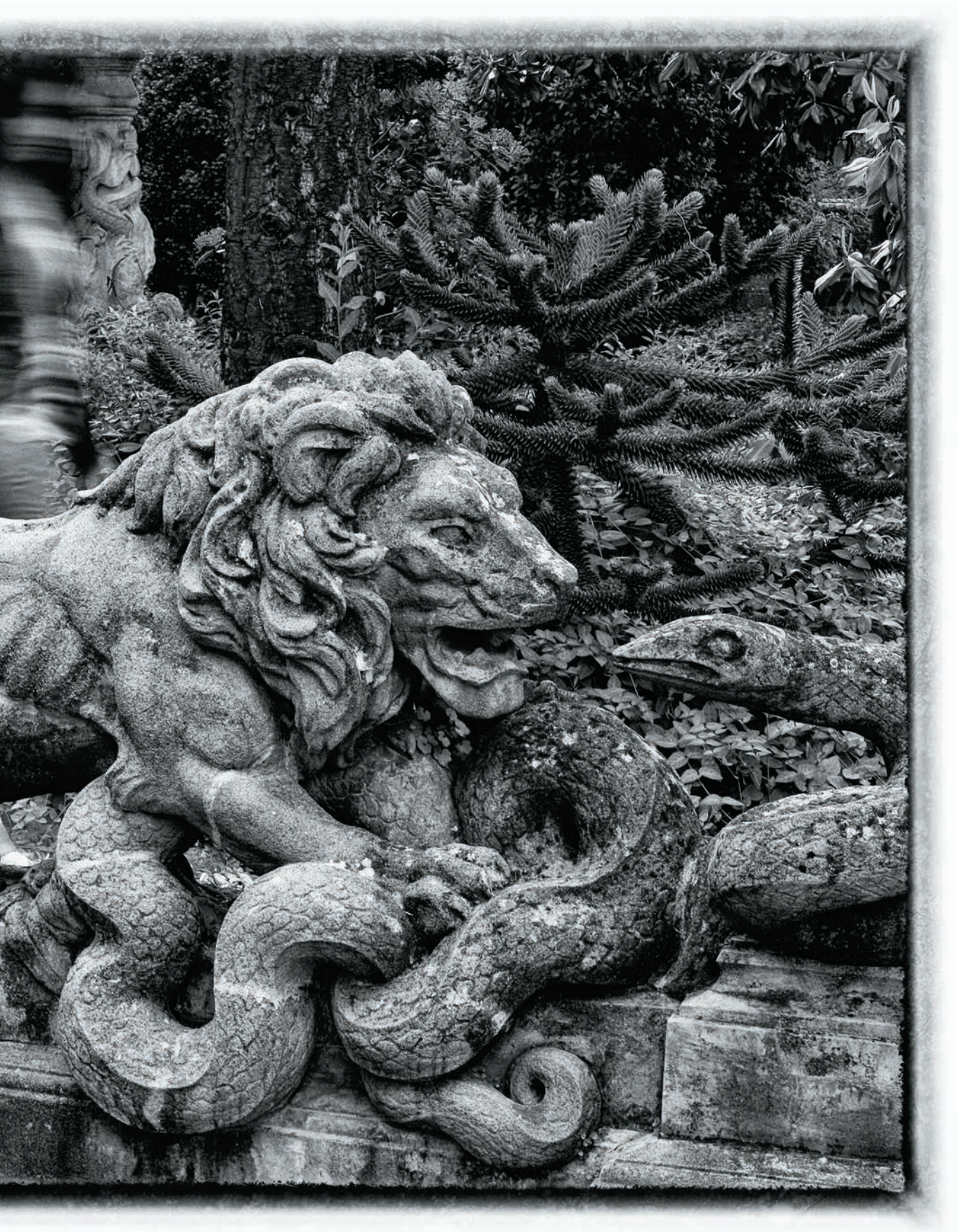
















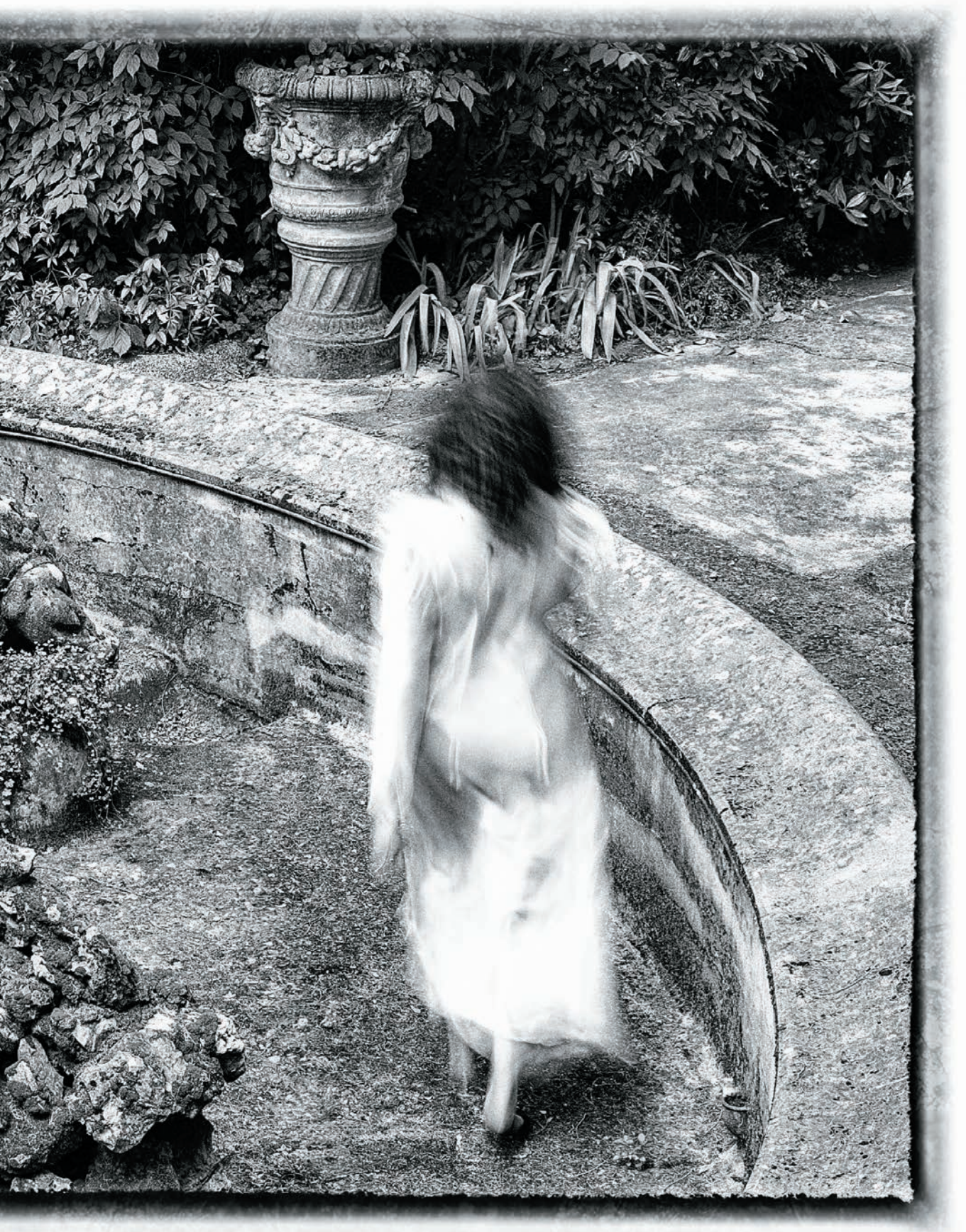
























Richiami dannunziani e simbologie nelle decorazioni pittoriche e plastiche di Villa Masini

di Alessia Lenzi

"Rosam cape spinam cave"
D'Annunzio, *motto*

"Fiore incomparabile, tulipano ritrovato, dalia allegorica...
non è in questo bel paese così calmo e sognante che bisognerà andare a vivere e fiorire?...
Questi tesori, questi mobili, questo lusso, questo ordine,
questi profumi, questi fiori miracolosi, *sei tu*"
C. Baudelaire, *Invitation au voyage*

"...la toscanità non ostenta alcuna albagia, non esibisce
alcun pavoneggiamento. I grandi titoli della gloria domestica sono
messi da parte: quello che la parola toscanità evoca
è piuttosto sobrietà, elementarità, concretezza"
Mario Luzi, *Toscanità*

Il ritratto fotografico di Vincenzina Ghini a Viareggio, durante un'estate dei primi anni Venti del Novecento, adorna di rose e un po' civettuola, ci racconta di Angiolo Masini, suo marito, più di qualunque altra fonte: un imprenditore di successo, che sceglie la città balneare dove «perfino l'arredo della passeggiata accoglie elementi stilistici provenienti dal mondo della moda femminile»[1]. Nel 1923, infatti, Angiolo acquista, mediante la Cooperativa «Marina del Tirreno» di cui era socio, un terreno ubicato tra via San Bosco, via Pola e via Martini dove, tra il 1924 e il 1928 il costruttore fiorentino Galileo Palagi realizza la sua villa. Nei "folli anni Venti" «per la società cittadina e industriale che si muove nell'incalzare dei ritmi di lavoro, la vacanza diventa la necessaria interruzione delle attività»[2] e, insieme, occasione per confrontarsi con uno dei "cantieri" tra Liberty ed Eclettismo più interessanti della Toscana. Anche per Angiolo Masini questa esperienza sarà fondamentale sia per la sua "autodidatta" cultura artistica sia per l'ambizioso progetto di Montevarchi. La Villa Masini a Viareggio, venduta dalla figlia negli anni Cinquanta, di un «moderato decor borghese» (secondo le parole di Mauro Cozzi), ci interessa solo in relazione al contesto artistico-architettonico. Non sarà certo sfuggito a Masini che «la villa viareggina nasce "villa urbana", mediando le forme del palazzo cittadino e della residenza di campagna»[3], che gli accenti *Art Nouveau* erano assorbiti nella rigida «tradizione dello storicismo nella locuzione neorinascimentale che permane, contaminata o deformata, attraverso sovrapposizioni di decori e giustapposizione di altri stili»[4] e che fu «solo con il lessico della decorazione di Galileo Chini che l'architettura viareggina si allinea alle istanze dello stile internazionale»[5]. Molti proprietari inoltre ricorrevano a motti latini (come i villini *Amor omnia vincit* e *Parva domus magna quies*) e, infine, nel campo degli arredi circolavano mobili di



Ritratto di Vincenzina Ghini, fotografia d'epoca *(Collezione privata di A. Masini Cofacci, Montevarchi - foto di F. Benvenuti, Viareggio)*

produzione inglese e americana, di Ducrot e Bugatti ma soprattutto della locale ditta Spicciani di Lucca, visibili anche in vari negozi della città (dalla Profumeria Mennucci al Negozio Torricelli)[6].
Jucundior domus, minus difficilis vita: così il pittore montevarchino Alfredo Fini su un soffitto della propria villetta[7], costruita quasi contemporaneamente a Villa Masini dove stava lavorando, testimonia la moda che comincia a circolare nella ricca cittadina valdarnese, allora "catalizzata" intorno al gigantesco cantiere. La *Domus* di Angiolo Masini – la nuova residenza che egli desidera donare a Vincenzina, che però non vedrà l'opera terminata – è finalmente la concretizzazione di un ambizioso progetto cui Angiolo probabilmente pensava da tempo e che coniuga riferimenti simbolici legati alla mitologia e allo "stile Alma-Tadema", con i tanti elementi ripresi dal Liberty, stile nato proprio dalle esigenze della moderna borghesia, in una solo apparente contraddizione[8].
Il problema semmai sta nel fatto che un contributo critico sull'impianto decorativo di Palazzo Masini sfugge a una verifica documentaria: abbiamo individuato cioè un "orientamento" artistico di Angiolo Masini, ma non sappiamo con certezza quale peso abbia avuto Giuseppe Petrini, l'architetto cui Masini affida tutta l'opera.
Le molteplici espressioni di artisti scelti prevalentemente tra i montevarchini che avevano studiato a Firenze (Guerri e Bianchi) ed erano lì residenti (Petrini e Galassi), oppure si erano trasferiti all'estero, dopo aver vissuto vari anni nel capoluogo toscano (Vasarri), furono riunificate in un complesso sistema architettonico e decorativo, dalle molteplici implicazioni. Secondo il ricordo tramandato in famiglia, la mente dell'intero progetto fu l'architetto Petrini (con un aiuto, forse, di Pietro Guerri): perciò lo consideriamo il *factotum* che seppe interpretare le richieste del committente, *self made man* che conosceva bene sia la fatica sia il piacere mondano[9].



L. Petrini (?), Villa Masini, Viareggio, 1924-1928 *(Collezione privata di A. Masini Cofacci, Montevarchi)*

Per ciò che riguarda il Liberty e Firenze, «la questione [...] post eclettica è centrale nel rapporto [...] con l'Arte Nuova»[10]. Tali considerazioni sono necessarie in quanto l'attività artistica a Montevarchi si è sempre posta in relazione/competizione con Firenze: basti pensare a quanti personaggi gli abbia dato nella storia[11] e quanti elementi comuni si possano individuare nel percorso artistico, soprattutto dalla metà dell'Ottocento. Lo stesso architetto Petrini – come Guerri prima e Galassi poi – aveva studiato all'Accademia di Belle Arti di Firenze. La sua attività professionale si svolse tra Montevarchi e Firenze, dove risiedeva e dove, da ricordi della famiglia, era socio di una Società Edilizia, insieme all'ingegner Saccomani[12].
Montevarchi dunque, all'epoca, si considerava una sorta di "dépendance" rispetto a Firenze e così, il montevarchino, «si ritiene quasi un figliuolo che ne viva lontano, così come d'estate si vive in villa o al mare: per divertimento o per salute», scriveva nel 1924 un fine commentatore. «Il fiorentinismo dei montevarchini si riscontra soprattutto nella prontezza d'arguzia, nella duttilità del cervello nutrito d'immaginativa e di buon senso [...] per cui tutti, col minimo sforzo, trovano la loro via e facilmente raggiungono l'agiatezza» aggiungeva, quasi pensando a personaggi come Angiolo Masini[13]. Nell'arte però, come non si era sviluppato il Liberty a Firenze – e Viareggio – senza eclettismo, così accade a Montevarchi, dove le numerose testimonianze rispecchiano una situazione identica.
Il solitario lavoro di Michelazzi, che aveva senz'altro colpito la fantasia degli architetti attivi a Firenze, non era stato accettato *in toto* a causa di una "purezza" liberty quasi intollerabile[14]. Villa Masini presenta numerosi particolari decorativi che testimoniano la conoscenza non superficiale dell'opera di Michelazzi da parte di Petrini: il villino Broggi Caraceni (1911), per esempio, al quale avevo già riferito il motivo dell'animale mostruoso che costituisce il caposaldo dello scalone, la ragnatela del lucernario e le figure allegoriche della Primavera (dipinte, a mio avviso, da Giovannozzi e non da Galileo Chini)[15]. Altri elementi mi sembrano di evidente affinità: la 'torretta' ottagonale, per esempio, che nel villino Broggi è angolare mentre a Montevarchi è centrale




A sinistra: ***G. Michelazzi e Officine Michelucci (Pistoia), Caposaldo dello scalone del villino Broggi-Caraceni, Firenze*** *(da V. Bruni-P. Cammeo, Il Liberty dal Mugnone all'Affrico, Firenze 2001, fig. 22)*
A destra: ***G. Bruni, Caposaldo, Villa Masini, Montevarchi***

e simbolica[16]. E ancora: l'uso del pavimento in mosaico; il «più vario repertorio modernista: dai pavoni ai vasi ricolmi di fiori, dai tralci continui di foglie alle palmette e conchiglie»[17] dipinti da Galileo Chini (o Giovannozzi), sono spunti che Petrini utilizza per la decorazione esterna, sia pittorica sia nelle opere plastiche (la *Primavera* di Guerri e i pavoni della cancellata delle Officine Bruni di Pistoia, non certo ignare del lavoro dei Michelucci nel villino Broggi, anche perché Giulio Bruni era, all'epoca, un lavorante della ditta[18]).
C'è poi il villino per Giulio Lampredi e la cosiddetta Casa-Galleria in Borgo Ognissanti, in cui Michelazzi sfoggia, all'esterno, «lo zoomorfismo quasi alieno – più che sottomarino – di quei dra-




A sinistra: ***G. Chini, Particolare di un fregio, villino Broggi-Caraceni, Firenze*** *(da V. Bruni-P. Cammeo, Il Liberty dal Mugnone all'Affrico, Firenze 2001, tav. 5)*. **A destra:** ***A. Fini, particolare della decorazione esterna delle lunette delle finestre del primo piano, Villa Masini, Montevarchi***



G. Michelazzi, Particolari delle decorazioni della Casa-galleria (s.d., a sinistra) e del villino di Adolfo Lampredi (1907-'09, a destra), Firenze *(foto di A. Bartolozzi)*



Brandaglia, Bianchi, Chiesi, Maschere alla base della vetrata del San Giorgio, Villa Masini, Montevarchi

ghi alati, di quelle creature urlanti che si accagliano nella pietra artificiale e nelle ferrature che incrostano e strutturano la parte basamentale [...] Le terribili metamorfosi della pietra artificiale di Borgo Ognissanti sembrano soffrire di ancor più cupi presentimenti e, non essendo disponibili altre ipotesi progettuali, si ripiegano su loro stesse in un gioco plastico – oramai Michelazzi lo capisce – che non ha futuro»[19]. Le creature che animano il giardino e le superfici verticali esterne, ma anche alcuni elementi interni in Palazzo Masini, sembrano collegarsi idealmente col pensiero dell'architetto fiorentino, il quale è considerato, a ragione, "il primo e unico poeta in Toscana" per quanto riguarda la pietra artificiale[20]. Eppure un artista come Leopoldo Brandaglia, con le opere compiute a Montevarchi, si potrebbe a ragione considerare un altro "poeta" della pietra artificiale, se ci fossero giunte maggiori notizie sulla sua attività, solo parzialmente ricostruita. Di famiglia aretina (il nonno Giuseppe si era trasferito da Monte S. Savino a Firenze nel 1873),



Bottega di formatura di L. Brandaglia (?), 1922 ca., fotografia d'epoca *(Collezione privata, Montevarchi).*
Si riconoscono da destra: L. Chiesi (terzo, seduto) e G. Bianchi (quarto, in piedi)

Leopoldo è figlio di Pietro, musicante e poi dipendente della Fondiaria: nasce a Milano, forse durante un breve trasferimento dei genitori nella città lombarda, ma risulta subito essere parte del nucleo "fiorentino" composto da nonno, figli e nipoti residenti in Via Borgo San Lorenzo. Si affranca dalla famiglia solo nel 1914, già sposato e padre di Fazio (1912), quando prende la residenza in via Cino da Pistoia, in un appartamento in affitto[21]. Non è ancora documentata la sua formazione, mentre l'esordio artistico è avvenuto nell'ambito della Società delle Belle Arti, alla "Prima Esposizione invernale Toscana" del 1914-1915, in cui presenta due dipinti e una scultura[22]. Da tale data non si sono rintracciate notizie di lui (presenze alle mostre o attività commerciali o insegnamento) fino al 1922 quando, 'stucchinaio' come Raffaello Bonini[23], realizza parti decorative del Palazzo delle Esposizioni al Parterre di Via San Gallo, dell'architetto Dante Fantappiè[24]. Ci è giunta una fotografia di uno studio di formatura, riferito dagli eredi Chiesi a Brandaglia (nel suo studio di via San Zanobi o forse nei locali di Via Vittorio Emanuele del Bonini): era un laboratorio rispettabile per l'ampiezza del materiale e la quantità di allievi e collaboratori. Tra questi vi si riconoscono il fiorentino Luigi Chiesi (1894-1956) e il valdarnese Giovanni Bianchi (1905-1961): Chiesi era stato decoratore presso la ditta dell'architetto Luigi Caldini, il primo in Italia ad avvalersi della nuova tecnologia[25]. L'attività di '*stucchinaio*' di Brandaglia, ricostruita in modo lacunoso, si svolge probabilmente in parallelo con quella pittorica: per esempio è documentata la partecipazione, nel 1924, a una mostra in via Panicale 9, insieme a vari artisti tra cui Decimo Passani (Carrara 1884-1952), scultore abbastanza noto all'epoca[26]. Infine si segnala l'incarico alla Società di Belle Arti, per la quale dal 1926 era Presidente della Commissione di ammissione dei soci, di cui un membro era Carlo Coppedè[27]: tale incarico dimostrerebbe una certa notorietà in ambito cittadino.

All'interpretazione del simbolismo liberty nel complesso decorativo di Villa Masini è necessario aggiungere un secondo percorso che potremmo chiamare di ascendenza "dannunziana" e che poi, altro non è, se non un'ulteriore "identificazione liberty-floreale"[28]. D'Annunzio con i



Arch. E. Fantappiè e Ing. V. Tognetti, Palazzo delle Esposizioni, Veduta del fronte principale,prospettiva, progetto di costruzione (1917 - 1922, attr.), disegno su carta lucida a chinaASCFi, fondo disegni,Palazzo delle Esposizioni, amfce 0598, cass. 18, ins. E *(Archivio Storico del Comune di Firenze)*

suoi artisti – primo fra tutti De Carolis[29] di cui rintracceremo molte citazioni – aveva creato un «coacervo culturale che raccoglie accenti simbolisti, spiritualisti e decadentisti, che assomma posizioni socialiste e aristocratiche»[30]: egli scriveva, rimproverando De Carolis e gli altri del "Leonardo", «*Molto mi dispiace il programma sintetico, che non è se non una restrizione posta alla vita libera e molteplice. Individualisti, personalisti, idealisti! Parole barbariche, vuote di senso. Volete essere liberi e già vi rinchiudete nelle solite formule, nei soliti ismi pestiferi! Quel cavaliere armato di triplice lancia è ben più eloquente*»[31].

Il decadentismo che si ricollega al gusto del Vate, dunque, è quello che emerge, in parte, nella decorazione di Villa Masini e che vede, come primo "ammiratore" Angiolo Masini, anche per orientamento politico, e poi alcuni degli artisti che lavorarono per lui e per i quali abbiamo elementi sufficienti per affermare che D'Annunzio lo avevano ben presente nel proprio lavoro[32].

Angiolo Masini è orientato in modo naturale verso quelle tre forme artistiche, intimamente legate al concetto di decadentismo: il Simbolismo che egli volle espresso nelle opere all'antica o di gusto liberty; l'Estetismo che si chiarifica nel suo particolare "culto" della donna e, infine, il Neo-spiritualismo per i temi cristiani che egli volle introdotti in punti particolari del giardino e della villa (la Vergine con Bambino inserita nel recinto murario esterno o, meglio, il San Giorgio nella vetrata del secondo piano della "torretta" ottagonale)[33].

L'architetto Petrini si trova dunque a dover imprimere al progetto complessivo della decorazione una triplice "iconologia", che una serie di artisti diversi tra loro per formazione e cultura dovranno poi realizzare.

La bellezza femminile – tema squisitamente liberty[34] – fu una delle priorità nella decorazione di Villa Masini: a questa è associata la Natura che, come madre-terra si esplicita nel giardino che Petrini, Guerri e Brandaglia sistemano, adottando un chiaro simbolismo.
I due pavoni liberty[35], sinuosamente stilizzati, danno il benvenuto al visitatore, in un'elegante combinazione con rose e foglie: il piacevole giardino accoglie il visitatore che però immediatamente percepisce l'invito a compiere un percorso interpretativo. Innanzitutto distinguere le presenze benevole da quelle ostili; poi cogliere la differente modalità rappresentativa della figura femminile e maschile. La donna, infatti, ha sempre un aspetto gradevole – talvolta malinconico o sognante, ma di reminiscenza classica – mentre la figura maschile è un corredo decorativo-funzionale, spesso grottesco. Basti pensare alla creatura che soffia l'acqua nella fontana, che attende il visitatore appena varcata la cancellata: il giovane volto, con le gote gonfie, contrasta con un torace "flaccido", in cui la pelle aderisce alle costole in modo antiaccademico. Nulla a che vedere con la fontana del Tritone, celebrata da D'Annunzio negli anni romani: «*Agile dalle gote capaci il Tritone a que' fochi / dava lo stel dell'acqua che si / spandea qual chioma*»[36].
Il "caos primigenio"[37] che si manifesta nel giardino pare rimandare ancora a D'Annunzio: le 'creature', a gruppi, si distribuiscono tra le piante e sorprendono come delle "apparizioni". Sono fiere che lottano tra loro o con serpenti, dalla terribile espressività; animali terrestri con esseri marini; e ancora, portavasi con satiri inquietanti e quei draghi alati, creature zoomorfe e aquile che osservano dall'alto, nel contesto di un piacevolissimo giardino[38]. Poi vi è la *Primavera* che,





A sinistra: ***L. Brandaglia e A. Fini, Fontana del fauno che cavalca il tritone, Villa Masini, Montevarchi*** *(foto di U. Rüster, 1980 ca)*
A destra: ***L. Brandaglia e collaboratori. Fase di realizzazione della Fontana del fauno, Villa Masini, 1925 ca., fotografia d'epoca*** *(Archivio Vestri, Comune di Montevarchi).* ***Si riconoscono da destra: L. Brandaglia (col sigaro), L. Chiesi (quarto, in basso) e G. Bianchi (quinto, dietro all'uomo col vestito scuro e il cappello)***

davanti alla Limonaia, annuncia con una corona di rose e grandi corolle di margherite ai piedi, la bella stagione e ricompone la lotta tra bene e male, tra inverno e stagione dei frutti: deliziosa fontana di fronte al più liberty degli edifici di Villa Masini, la figura femminile ha la grazia e l'eleganza delle migliori figure di quello stile[39].

Di tutta la decorazione esterna, nella quale è compresa anche la parte di ferri battuti con decorazioni fitomorfe e floreali, è interessante rileggere le interpretazioni di tipo freudiano di Renato Barilli. Secondo lo studioso, la "linea ondulata" tipica del Liberty, «dovette rifugiarsi nel grembo accogliente della Natura», perché «non riuscì a comprendersi come movimento venuto a dare espressione agli impulsi dell'Es (della libido, del piacere), ma [...] lo fece per interposta persona, attribuendo alla sola Natura il compito primario di portare le esigenze dell'Es, e ricevendole da questa solo in seconda istanza: la fonte del piacere, quindi, non proviene da noi, vale a dire dal rapporto tra noi e i nostri simili, o tra noi e l'ambiente; c'è anzi un depositario privilegiato di esso, appunto la Madre Natura, cui conviene carpirlo». La natura svolge una lezione – afferma ancora Barilli – nel senso di amministrare l'intero mondo della vita, «in cui siamo profondamente inseriti, e che quindi dobbiamo prendere come modello, in luogo di quello inorganico dei minerali e dei cristalli, o peggio ancora dei loro succedanei artificiali, le macchine»[40].

Qui è interessante il fatto che la pietra usata sia proprio quella "artificiale" e che la teoria di forme utilizzate all'esterno di Villa Masini sia da intendere come mondo organico e inorganico, chiaramente sottomesso a un "artificio" (dell'arte e della floricoltura). Gli artisti ebbero bisogno del «fitomorfismo (o lo zoomorfismo) cioè un andare a prendere a prestito le forme nuove prese





A sinistra: ***Fotografia con dedica autografa di Gabriele D'Annunzio a Elio Galassi*** *(Collezione privata, Montevarchi)*. **A destra:** ***L. Brandaglia, Mostro marino, fontana dell'avancorpo d'entrata, Villa Masini*** *(foto di M. T. Scarano)*



G. Primoli,* Tableau vivant*, forse commissionato da G. D'Annunzio *(n. 8732/A, Archivio fotografico, su concessione della Fondazione Primoli, Roma)*

dal regno della Natura organica (delle piante e degli animali): le ellissi, le linee ovoidali o paraboliche delle piante, delle conchiglie, delle colonne vertebrali come approssimazioni per difetto alle leggi di un universo fondato sul coinvolgimento simultaneo di tutte le parti, sul prevalere di nessi globalizzanti»[41]. Se si osserva la straripante decorazione plastica, pittorica e di ferri battuti profusa sulle pareti dei vari edifici (compresa la Limonaia e l'Autorimessa) e nel giardino di Villa Masini, si potrà facilmente rintracciare quel repertorio figurativo tipico dell'Art Nouveau, popolato da «esseri poliformi e mostruosi, forme improbabili metà vegetali e metà animali e creature immaginarie (parto di una vivida fantasia capace di fondere tentacoli, fauci, pinne membranose, mucillaggini e ventose)»[42].

La ricorrente conchiglia che adorna figure femminili, balaustre o fontane, potrebbe alludere al simbolo di Venere la quale, nata dal mare, tiene la conchiglia per «dimostrare che la vita degli amanti infelici è congiunta con l'amaritudine, e combattuta da diverse fortune, con spessi naufraghi»[43], ma si collega anche al terzo elemento che troviamo in Villa Masini, l'acqua. Fonte di vita e perciò collegata sia alla natura sia alla donna, l'acqua è esaltata in vari modi: la particolarità in questo contesto consiste nella presenza di fontane esterne ma anche interne, queste molto rare in abitazioni o altri luoghi chiusi[44]. In Palazzo Masini, la presenza dell'acqua e della *viriditas* – la vegetazione – diviene contemporaneamente reale e simbolica, poiché si "introduce" all'interno dell'edificio sia il giardino sia l'acqua. Oltre alla nota fontana ottagonale *della Venere*, infatti, non mi sembra casuale che i due dipinti di Emilio Vasarri, collocati nel salone del piano terra, celebrino il 'rito' femminile della *toelètte* – *Bagno pompeiano*, dunque esaltazione della bellezza femminile e dell'acqua – ma anche l'associazione tra donna e natura, nella scena della *Passeggiata in giardino*.







In alto: Tableau vivant *francese con donna abbigliata all'antica, 1900 ca., cartolina illustrata* *(Collezione privata, Firenze)*. **In basso a sinistra: *G. Vestri,* Tableau vivant *commissionato da Vasarri, 1898 ca. Archivio Vestri, Montevarchi.* In basso a destra: *E. Vasarri, la moglie e una donna vestiti da antichi romani, 1913 ca.*** *(Archivio Sergio Vasarri, Roma)*

A proposito della produzione pittorica di Vasarri, per la quale si riferiva dell'influenza di Muzzioli[45],vi si rintracciano anche dei riferimenti dannunziani, per esempio nell'uso dei cosiddetti *tableaux vivants*, che D'Annunzio amava comporre fotograficamente e poeticamente. Si tratta di una sorta di "prova dei quadri", "allora assai di moda, la posa e il travestimento secondo il quadro si diffondono quando la fotografia, uno choc per il fine secolo, non ha ancora dichiarato la propria indipendenza dall'arte figurativa"[46]: anche in Francia tale moda era assai diffusa. Per quanto riguarda Vasarri, vi sono tre documenti che attestano tale pratica: un *tableau vivant* "rurale"



Fotografia del dipinto* Le Choeur de Lassia *di E. Vasarri, con dedica ad Alfredo Fini "A mio collega stimato Fini" *(Collezione privata, Montevarchi)*

del 1898, un ricordo tramandato oralmente e, infine, una fotografia rintracciata di recente in cui si ritraggono il pittore e la moglie con abbigliamento "all'antica"[47]. Per gli artisti dello 'stile all'antica' – soprattutto nella Parigi di fine Ottocento – il principale riferimento era sir Lawrence Alma-Tadema, artista particolarmente apprezzato da D'Annunzio[48]. Ed è curiosa la coincidenza che vede l'inizio della fase più "impegnata" di Vasarri in questo tipo di opere (tralasciando per un po' gli altri soggetti), dall'anno 1900 quando, all'Esposizione Universale di Parigi, egli vince la medaglia di bronzo, con l'opera *Harmonie et Jeunesse*, e i dipinti di Alma-Tadema sono ammirati da tutta la critica, anche italiana[49].

Comunque Angiolo Masini teneva molto alle opere di Vasarri, senz'altro considerato una celebrità internazionale: si presume che gli abbia commissionato i due dipinti nel 1925, forse recandosi a Parigi in occasione dell'Esposizione Internazionale di Arti Decorative e Industriali Moderne oppure per il Salon di quell'anno, dove Vasarri pare esponesse *Le Choeur de Lassia*[50].

Delle opere realizzate per Masini esistono due varianti: una è identica al dipinto (*Bagno pompeiano*); l'altro è un particolare del gruppo di quattro figure sulla sinistra (due sono state aggiunte nella versione definitiva di *Passeggiata in giardino*)[51].Il primo è senz'altro uno studio, forse destinato a un'approvazione da parte di Masini, mentre l'altro potrebbe essere una copia (pratica, come detto, alla quale Vasarri ricorreva spesso).

Il pittore risulta essere stato a Montevarchi, forse per portare i dipinti e poi per sistemarli, come si deduce dalla lettera di un certo Streng a Masini che, il 10 agosto 1928, aveva chiesto notizie sulla salute del pittore. In questo importante documento (uno dei pochi rimasti della "gigantesca" opera di Villa Masini) Streng scriveva, anche a nome della moglie di Vasarri:

> «*Hier j'ai été à Courbevoie chez Monsieur Vasarri et je puis vous dire de suite qu'à mon avis ce Monsieur ne sera plus jamais en état de faire le voyage en Italie, il aura même beaucoup de peine à se rendre à Paris et cela n'est pas loin de sa demeure.*
>
> *Ce Monsieur est paralysé (paralysie général) et dans un bien triste état. Il était couché sur une*

chaise longue comme un homme qui n'a plus pour bien longtemps à vivre, il comprend ce que l'on dit, mais il a beaucoup de difficultés à s'exprimer. Madame Vasarri m'a montré un pas d'ordonnances de médicin ce qui prouve qu'il est malade depuis longtemps et vous pouvez croire que sa maladie n'est pas imaginaire, mais bien réelle. Les médecins prétendent qu'un vaisseau de son cerveau est rompu ce qui a amené cet état de paralysie chez ce Monsieur.
Madame Vasarri m'a dit que les tableaux en question sont chez vous depuis longtemps, que son mari a fait le voyage chez vous déjà deux fois pour placer ces tableaux, mais que votre chateau n'etait pas terminé et qu'il lui a été impossible en conséquence de placer vos tableaux. Elle m'a dit en outre qu'elle vous a proposé de les faire placer par un autre artiste et a consenti à ce que vous reteniez pour cela une somme de Lit 500,- J'ignorai totalment que les tableaux sont chez vous, je croyais que votre peintre ne voulait pas les livrer, vos risques ne sont donc pas bien grands.
A mon avis [sic] *vous feriez bien d'accepter cette proposition car je crois en toute conscience que Mr Vasarri ne pourra plus jamais faire un si long voyage dans l'état lamentable où il se trouve.* [Saluti]»[52].





In alto: *E. Vasarri,* Bagno pompeiano, *tempera su tela, Villa Masini, Montevarchi*
In basso: *E. Vasarri,* Donne di Pompei, *Sotheby's, ottobre 1991, n. 81*



E. Vasarri,* Passeggiata in giardino *(o* Festivités romaines*), tempera su tela, Villa Masini, Montevarchi

Ciò che risulta dunque dall'interessante missiva è che Vasarri sia stato a Montevarchi due volte per "collocare al loro posto i dipinti" (forse nel 1926), ma il "castello" non fosse ancora terminato. Poiché Streng afferma che Vasarri «*est malade depuis longtemps*», egli doveva aver avuto una specie di ictus – «*un vaisseau de son cerveau est rompu*» – da almeno un anno e date le sue condizioni di salute non poteva più tornare in Italia. Per tale motivo, la moglie consigliava a Masini di trattenere 500 lire dal compenso e di incaricare un altro pittore della "sistemazione" dei dipinti nella sala (o forse sarebbero dovuti essere altrove?). Ciò che possiamo infine dire a proposito di Emilio Vasarri è che le due opere per Montevarchi furono le ultime: dal 1928 alla morte, nel gennaio 1931, egli deve essere rimasto paralizzato «*sur une chaise longue*» e in «*bien triste état*».

L'ingresso alla Villa è caratterizzato da un portone riccamente decorato di dipinti e ferri battuti con elementi fitomorfi e floreali "di rigiro": è particolarmente significativo che la decorazione pittorica sulle vele della lunetta superiore presenti il frutto del melograno che ci rimanda nuovamente a D'Annunzio. Il terzo ciclo dei suoi romanzi, infatti, erano intitolati al melograno (*Il Fuoco*, 1900; *Il Trionfo della Vita* e la *Vittoria dell'uomo* solo progettati e mai composti); inoltre tale frutto era «il simbolo di sé e della sua arte»[53].

Un corridoio non particolarmente ampio, come una specie di "cannocchiale", conduce il visitatore nell'ottagono, spazio dal quale si aprono varie porte, anche cieche, ma soprattutto spazio simbolico, ampiamente definito tale a tutti i livelli del Palazzo. Il piano terra è la sede della fontana, opera di cui non esiste un titolo sicuro: è detta *della Venere*, ma potrebbe anche far pensare a una donna-madre, nell'iconografia che comprende i tre elementi vitali: terra (fiori, lumache e tartarughe), acqua (pesci e rane immerse realmente nel liquido) e aria (fenicotteri e altri uccelli sul basamento). La statua di Galassi, però, era un'opera già realizzata, forse nel 1915 quando, prima di essere richiamato alle armi, l'artista compie una serie di figure femminili nude. Il nome di Galassi venne proposto, a mio avviso, da Pietro Guerri a cui Galassi più volte aveva manifestato stima e amicizia; inoltre tra alcune cartoline postali, inviate a Guerri dal fronte nel 1916, ve n'è una che riproduce l'opera *Sfinge*, proprio della serie dei nudi a cui appartiene anche la Venere[54]. Questa scultura dunque, che era nello studio di Galassi in viale Milton a Firenze, venne scelta dopo il 1925[55] da Masini e Petrini (o dal solo Petrini), con la richiesta però di una 'ricollocazione'




A sinistra: ***Fotografia d'epoca dello studio dell'artista E. Galassi, in primo piano l'opera*** **Sfinge,** ***1915 ca.*** *(Collezione privata, Montevarchi)***. A destra:** ***Brandaglia, Bianchi, Chiesi,*** **Vestale (?),** ***Villa Masini, Montevarchi***

che smorzasse l'eccesso di sensualità e desse un significato all'opera nel contesto della villa. Petrini e Galassi pensarono dunque al coronamento di una fontana: oggetto simbolico nuovamente riferibile a D'Annunzio e all'idea del *laus vitae*, la vitalistica celebrazione dell'energia vitale e del naturalismo pagano[56]. Il riferimento a Venere, tramandatosi nella famiglia Masini, è dunque sostanzialmente corretto, nel senso che il nudo venne "trasformato" in quello della "Venere Afrodite" ossia, secondo le idee cosmogeniche, la personificazione della potenza generatrice della natura e la madre di tutti gli esseri viventi[57].

La complessa fontana, quando venne collocata al centro dell'ottagono, comportò, dal punto di vista stilistico, qualche problema: la decorazione pittorica infatti era già stata realizzata da Alfredo Fini con stilemi liberty-chiniani. I vasi centrali con elementi fitomorfi (simili, probabilmente, a quelli dell'esterno, nei lunettoni delle finestre del prospetto nobile), risultarono eccessivamente in contrasto con la policromia della fontana, e fu perciò necessario ridipingervi sopra motivi monocromi. Le decorazioni in stucco delle due volte, del piano terreno e del primo piano, sono caratterizzate da una particolare eleganza e finezza. Modellate da Leopoldo Brandaglia, Giovanni Bianchi e Luigi Chiesi, presentano vasi con piante e fiori, grottesche con teste maschili, conchiglie e festoni, che ricordano decorazioni cinquecentesche, come quelle di Giovanni da Udine, all'interno della loggia di Villa Madama a Roma[58], che si rifacevano alla *Domus Aurea*. Per ciò che riguarda le sei cariatidi alla base della volta ottagonale del piano terreno, si noti la somiglianza con la figura alata al centro della conchiglia di Villa Madama, seminuda e con ali (anche se nell'ottagono sono state eliminate le braccia per motivi di spazio). Per queste figure è necessario tener presente la scelta del numero 6 e potrebbe, forse, aver prevalso un gioco semantico sull'iconografia non corretta: *Vest-ali*, ossia le sei sacerdotesse vergini custodi del fuoco sacro sull'altare della dea Vesta. Il termine greco *Estia*, che significa 'focolare', indicava il ruolo di protettrice della comunità familiare e quindi potrebbe completare la simbologia del complesso. Il ricorso alla mitologia, soprattutto nel contesto dell'ottagono del piano terreno, è confermato



Studio di Elio Galassi in viale Milton, Firenze, metà anni Venti *(Collezione privata di M. Bossini, Montevarchi).* ***Si riconoscono da sinistra: Console della Milizia Baldi Francesco, Danzatrice spagnola, Ritratto (macchietta in bronzo) della M.sa Rosselli Del Turco, Danzatrice giavanese, la Venere (?) poi in Villa Masini***



G. Vestri, Particolare della fotografia d'epoca con la Fontana della Venere nell'ottagono durante i lavori, 1926 ca. *(Archivio Vestri, Comune di Montevarchi)****. Si può notare nella fotografia la mancanza delle porte (e del pavimento), mentre era già collocata la vetrata dello scalone. Purtroppo non esistono altre fotografie nell'Archivio Vestri che attestino la decorazione pittorica originale.***

da quattro medaglioni sul soffitto di una saletta adiacente, identici nello stile, che raffigurano Nettuno, Apollo e Venere; poi con un'altra iconografia d'invenzione, una giovinetta che tiene Cupido sulle ginocchia e, sullo sfondo, un'erma con un ritratto di uomo barbato[59].

La serie di vetrate, realizzate dalla ditta De Matteis, per le porte che si aprono sull'ottagono del pianoterra, sono semplici e alquanto lineari: solo quella che, dal corridoio d'ingresso, conduce nella sala della fontana, presenta i motivi della lepre e del coniglio, simboli della fortuna economica del committente. L'ampia porta-vetrata che invece si apre dietro alla "Venere", conduce allo scalone dominato dalla ringhiera in stile liberty di ferro battuto, con "lumi a caposaldo" a ogni
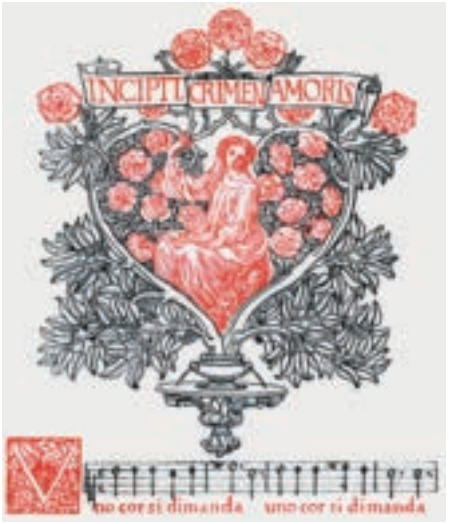




A sinistra: ***G. da Udine, R. Del Colle, J. Siculo, Decorazione a grottesche, stucco, Villa Madama, Roma*** *(Foto Alinari, 1908-1910, negativo n. 28626, la riproduzione fotografica è tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti).* **A destra:** ***Brandaglia, Bianchi, Chiesi,*** **Venere***, Villa Masini, Montevarchi*

piano. Ma è, soprattutto, la grande vetrata che domina la parete a nord a creare un elemento iconografico dai numerosi riferimenti.

Innanzitutto vorrei rettificare l'attribuzione a De Carolis del disegno della vetrata[60]: fu sicuramente Ezio Giovannozzi il fine esecutore di tale opera, con motivi chiesti dal committente e dall'architetto Petrini. La figura femminile che domina lo spazio circolare, creato dalle ghirlande e dai nastri, è iconografia preraffaellita quanto alla capigliatura fluente e rossa, i lineamenti marcati e l'abito da antica matrona romana. La fiammella che ella tiene nella mano sinistra potrebbe rappresentare nuovamente l'elemento fuoco: il più nobile degli elementi e immagine del sole che, presso i Romani, era considerato una divinità familiare, cioè – *ça va sans dire* – un simbolo della stessa ditta di Angiolo Masini, che appare sullo sfondo nel nuovo stabilimento «La Familiare» (1912).

Per la figura femminile però, è ineludibile il riferimento a De Carolis[61], che Giovannozzi conosceva e col quale, in quello stesso periodo, era in contatto per le vetrate della Cappella Puccini a Torre del Lago[62]. Giovannozzi è quasi "costretto" a citare De Carolis, dovendo inserire quei riferimenti dannunziani che non sappiamo stabilire con certezza chi abbia voluto. Mi riferisco anzitutto al cartiglio "Per non dormire", utilizzato da D'Annunzio all'epoca della Capponcina[63], e alla tela di ragno, per i quali si può ipotizzare sia il collegamento con il lucernario del villino Broggi di Michelazzi (della stessa De Matteis) sia dei piatti – realizzati dalla ditta Focaccia-Melandri di Faenza dal 1923 – col motto «Ardisco non ordisco»[64]. Mentre il ragno che tesse la tela poteva avere vari significati[65], la ragnatela è simbolo della fragilità umana, come le stesse rose poste ai piedi della donna. La figura femminile dunque – icona di se stessa e della sua bellezza – rimane un'ambigua tedofora: reca una targa ottagonale con la tela di ragno, da cui esce il cartiglio «Per non dormire», terribile paradosso di una fatica, destinata però a scomparire. Questa interpretazione trova un ostacolo "semantico" nel chiaro e semplice motto *In labore vita*, voluto dal Masini quasi certamente, e posto su un "tappeto" a mosaico all'esterno della villa, alla base dell'avancorpo d'angolo, davanti alla fontana e alle scalinate d'ingresso. Allora potrebbe affacciarsi anche una seconda ipotesi che vede nella tela





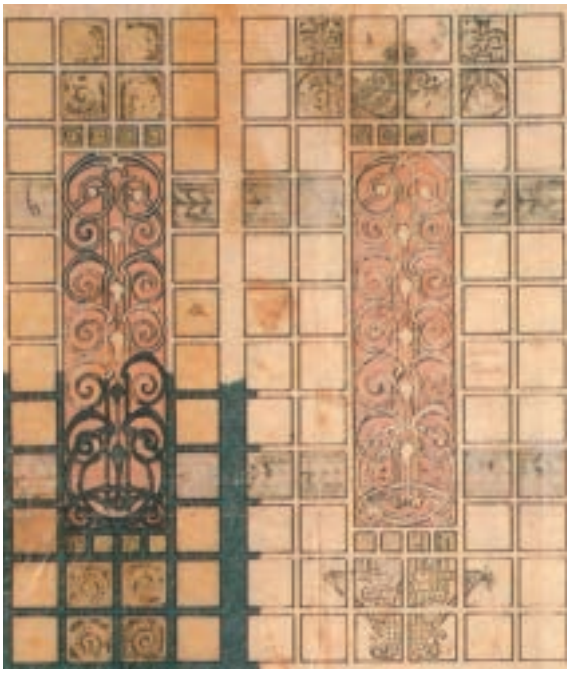
A sinistra: ***A. De Carolis, Incipit, xilografia a due colori, G. D'Annunzio, "Francesca da Rimini", Treves Editore, Milano, 1902.*** **A destra:** ***G. Bruni, Copritermosifone, Villa Masini, Montevarchi***

di ragno un riferimento "politico", uno schierarsi di Masini al fianco di D'Annunzio e di Mussolini, col suo operare a favore dell'economia italiana e della politica fascista[66].
La serie delle citazioni dannunziane si conclude con un'insolita interpretazione: Giulio Bruni realizza, di ferro battuto, il copritermosifone alla base della scalinata, di straordinaria bellezza ed eleganza. La trama delle rose – motivo iconografico ricorrente – pare richiamare quella del roseto che fuoriesce dalla fontana, più volte e in vari modi ripetuto da Adolfo De Carolis, nelle decorazioni delle edizioni a stampa della tragedia *Francesca da Rimini*[67].



Manifattura Chini (?), **San Giorgio e il drago,** ***Villa Masini Montevarchi***





A sinistra: *G. Chini, Particolare del fregio decorativo per la Sala della Giovane Etruria all'Esposizione Internazionale di Milano, 1906* *(da C. Cresti, Firenze 1896-1915. La stagione del Liberty, Firenze 1978, tav. 81)***. A destra: *G. Chini, Bozzetto per la vetrata d'ingresso dell'Hotel La Pace di Montecatini*** *(da La Manifattura Chini, a cura di R. Monti, Roma-Milano, 1989, fig. 184)*

Lo scenografico e sovrabbondante apparato decorativo fin qui osservato, si alleggerisce via via che si sale ai piani successivi. L'esuberanza della decorazione esterna, infatti, sia del parco sia delle superfici murarie, rispetto all'interno, sembra segnare quel confine tra dionisiaco e apollineo, che ben aveva compreso lo stesso D'Annunzio: «È noto come una delle vie che d'Annunzio percorre nel suo anelito sintetico, in un itinerario ideale che da *La città morta* (1898) arriva alla *Laus Vitae* (1903), è quella costituita dalla sua reinterpretazione dell'arte greca condotta sotto la suggestione della recente lettura de *La nascita della tragedia di Nietzsche*.

Nel suo viaggio verso l'Ellade sculta, d'Annunzio individua nel dionisiaco e nell'apollineo, ossia nel caos primigenio e nel controllo dell'arte, due simboli superstorici in continuo contrasto e attraverso essi spiega il divenire dell'arte, da una primitiva fase di caotica e disordinata accumulazione di elementi essenzialmente decorativi, fino a un processo di eliminazione capace di dar vita a una perfetta fusione e coerenza formale fra natura e arte»[68].

Questo 'processo' di dannunziana memoria, sembra attuarsi proprio nella decorazione del primo e secondo piano di Villa Masini, caratterizzata da una "sobrietà" artistica, per cui la figurazione è praticamente limitata alla sola vetrata del San Giorgio. I vetri delle porte e il lucernario con le rose completano, con i soffitti in stucco di Leopoldo Brandaglia, Luigi Chiesi e Giovanni Bianchi, la decorazione del primo piano (non considerando il secondo, riservato alla servitù). Pare dunque, come nel villino Broggi-Caraceni più volte citato, «accorgersi che le situazioni spaziali interne vengono definite e riferite all'ambiente esterno anche attraverso gli effetti visuali costituiti dalle presenze luminose delle aperture (finestre e porte) variamente dimensionate e graduate nel colore delle vetrate. In questo ricercato rapporto di situazioni e reazioni emozionali che esaltano gli atti e le funzioni dell'abitare, trovano giustificazione sia la ricercatezza della linea [...] sia le immagini

stesse delle figurazioni delle vetrate esterne che rispondono, con le loro allusioni, a una logica che, di volta in volta, vuol essere suscitatrice di particolari atmosfere psicologiche»[69].
Per tali vetrate è necessario però rilevare un problema attributivo: prima di tutto non risultano firmate dalla De Matteis, come quelle del piano terreno; inoltre le vetrate delle porte sono cambiate nella struttura e negli elementi decorativi, mentre una vetrata-lucernario recupera stilemi liberty, poco sviluppati dalla De Matteis[70]. La vetrata con le rose, presenta infatti elementi che sono riferibili ai Chini come i nastri, i nodi e gli intrecci di foglie lungo il bordo, e le stesse rose interpretate da Galileo in svariati esempi[71]; di stile neorinascimentale è invece il tondo con ghirlanda, conchiglie e il San Giorgio che uccide il drago. Questi caratteri ci farebbero pensare a delle composizioni che hanno associato cartoni diversi, per esempio tre nel tondo del San Giorgio, come si può ben notare dallo sfasamento della ghirlanda quando incontra il rettangolo con la conchiglia[72]. Ciò vuol dire che sono stati utilizzati dalla Manifattura disegni diversi, forse anche per ceramiche e su disegno di Galileo, per una composizione voluta in tale forma da Petrini e Masini per creare, al primo piano del palazzo, una scenografica chiusura dello spazio ottagonale. Si notino infatti i mascheroni teatrali che "assistono" alla scena, come "pubblico muto": il San Giorgio che uccide il drago è la catarsi di tutte le forze positive e negative, in uno scontro finale nel quale il bene trionfa sul male[73] . Simbolo di Venere e dell'amore che vince su ogni passione, la conchiglia ritorna infine, circondata da una ghirlanda di frutti e fiori, simbolo di fecondità e ricchezza della natura.



Manifattura Chini (?),* Ghirlanda con rose, *Villa Masini, Montevarchi



E. Tassini e I. Fatucchi, Mobilia della camera da letto di Angiolo Masini, Villa Masini, Montevarchi

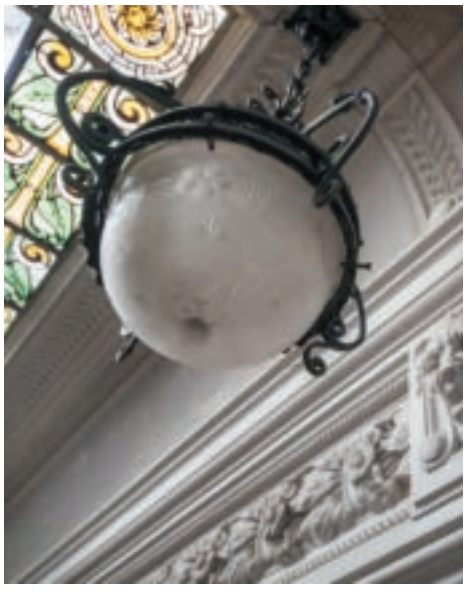
Ricordando che «purtroppo non è possibile operare indagini approfondite sull'aspetto moderno delle vetrate delle Fornaci San Lorenzo dato l'esiguo numero di materiale giunto a noi»[74], rimane allo stato di ipotesi l'attribuzione delle due vetrate ai Chini. Permangono però gli elementi oggettivi dello stile e, inoltre, un'interessante coincidenza: un altro committente di Petrini, Gino Galeffi, era ricorso in quegli stessi anni alla manifattura mugellana per le decorazioni in ceramica e maiolica delle lunette esterne del proprio palazzo, in via Ammiraglio Burzagli a Montevarchi (1929-1933). Su progetto di Petrini e Zumkeller, Palazzo Galeffi viene decorato da artisti di Villa Masini (il pittore Fini e la ditta di Giulio Bruni) in uno "scambio" di maestranze che potrebbe presupporre anche un comune incarico alla Manifattura Chini[75].

Un rapido accenno merita la mobilia caratterizzata da una ricchezza ed eleganza di forme: le ricerche condotte hanno portato a individuare nella progettazione la mano dell'architetto Petrini, mentre la realizzazione spetta agli ebanisti Ezio Tassini e Italo Fatucchi[76].Gli arredi della sala grande, della sala settecentesca, la saletta da fumo e la celebre camera da letto, che Roberto Benigni volle immortalare in una scena de "La vita è bella", sono piccoli capolavori di intaglio ed ebanisteria. Di tutti gli arredi, proprio la camera da letto di Angiolo è quella maggiormente vicina agli esempi liberty: sotto il segno delle rose e dei fiori, presenta ghirlande e nastri, colonnine tortili e anfore che circondano i medaglioni chiari, dipinti con motivi floreali probabilmente da Alfredo Fini. Com'era accaduto per gli Spicciani di Pescia, già citati a motivo della produzione di arredi per ville e negozi di Viareggio, potremmo ipotizzare che la presenza di Ezio a Villa Masini, abbia costituito un'importante maturazione del suo percorso stilistico, a contatto con artisti di ambito diverso[77].

Variegata infine è la tipologia dei lampadari dislocati nelle sale e nelle stanze della villa: da quello di ferro battuto di Giulio Bruni, di stampo neorinascimentale, del salone di rappresentanza, agli esempi più vicini all'Art Nouveau, come le lampade dello scalone (sempre di Bruni) o il lampadario di ottone del *fumoir*.

A conclusione di un percorso artistico complesso e articolato sarebbe interessante poter sostenere una lettura alchemica di alcuni elementi decorativi di Villa Masini, seguendo una suggestiva interpretazione dove "il passaggio dalla terra (stato solido) all'acqua (stato liquido) all'aria (stato aereo o vaporoso) al fuoco (luce) segna le successive trasformazioni e 'sublimazioni' della materia che progressivamente si smaterializza fino a raggiungere l'eterea e luminosa consistenza della pietra filosofale. I collegamenti con le quattro stagioni, i quattro momenti del giorno e le quattro età dell'uomo suggeriscono la ciclicità dell'opus: questo, infatti, non è mai dato una volta per tutte e ha per simbolo la ruota. L'impresa va sempre ripresa da capo e ripetuta. Dal culmine (la maturità, lo splendore del fuoco, il limpido autunno con la sua chiara luce di rivelazione) si ricade nel punto più basso: l'inverno, la notte, la vecchiaia e la morte, l'interramento e la putrefazione. Ma questa ciclicità è garanzia rasserenante perché dall'inverno si risalirà alla primavera, dalla notte all'alba, dalla morte a nuova rinascita"[78] .Alchimia che, per gli artisti del Novecento, è "ormai destituita di ogni attendibilità scientifica o retorica solennità, [ma] può conservare il fascino di un paradigma mitico nel quale si rispecchiano le difficoltà, i conati a un tempo psichici e materiali, nonché i felici esiti liberatori della ricerca creativa"[79]. Sarebbero, per esempio, oggetti di valenza alchemica la coda del pavone, figura equivalente all'arcobaleno; i volti malinconici e alati[80], la ruota "simbolo della ciclicità dell'opus"; la fontana come "fontana mercuriale dell'eterna giovinezza"; Venere dea dell'amore, che sovrintende all'"unione" alchimistica; i vasi nelle molteplici forme che alludono all'ampolla o vaso dell'alchimista al cui interno è imprigionata l'essenza mercuriale, nella sua fase di "nerezza" e, infine, il dragone alato (nel San Giorgio) che potrebbe rappresentare il "mercurio filosofico".





A sinistra: ***G. Bruni, Lampadario neorinascimentale, Salone di rappresentanza, Villa Masini Montevarchi.*** **A destra:** ***G. Bruni, Lampada del lucernario del secondo piano, Villa Masini, Montevarchi***



L. Brandaglia, Volto femminile, Autorimessa, Villa Masini, Montevarchi *(foto di A. Bartolozzi)*

Dall'ingresso della villa al suo ultimo baluardo – la torretta angolare alla quale si accede da una scala di ferro elicoidale – il visitatore è accompagnato verso un percorso ascensionale e catartico, simbolico e sublimante che raggiunge l'apice nella balconata dalla quale si gode un raro spettacolo di bellezza naturale, della terra e del cielo. E, immaginando Angiolo Masini come il "pastore errante", forse la luna – la sua "pietra filosofale" – poteva raccogliere i suoi aneliti di bellezza e di felicità?

"*Che fai tu, luna, in ciel? dimmi, che fai,*
Silenziosa luna?
[...] Pur tu, solinga, eterna peregrina,
Che sì pensosa sei, tu forse intendi,
Questo viver terreno,
Il patir nostro, il sospirar, che sia;
Che sia questo morir, questo supremo
Scolorar del sembiante,
E perir dalla terra, e venir meno
A ogni usata, amante compagnia.
E tu certo comprendi
Il perché delle cose, e vedi il frutto
Del mattin, della sera,
Del tacito, infinito andar del tempo.
Tu sai, tu certo, a qual suo dolce amore
Rida la primavera,
A chi giovi l'ardore, e che procacci
Il verno co' suoi ghiacci.
Mille cose sai tu, mille discopri,
Che son celate al semplice pastore.
[...] E quando miro in cielo arder le stelle;
Dico fra me pensando:
A che tante facelle?
Che fa l'aria infinita, e quel profondo
Infinito Seren? che vuol dir questa
Solitudine immensa? ed io che sono?
Così meco ragiono: e della stanza
Smisurata e superba,
E dell'innumerabile famiglia;
Poi di tanto adoprar, di tanti moti
D'ogni celeste, ogni terrena cosa,
Girando senza posa,
Per tornar sempre là donde son mosse;
Uso alcuno, alcun frutto
Indovinar non so. Ma tu per certo,
Giovinetta immortal, conosci il tutto"[81].

Ringraziamenti

Desidero ringraziare per l'aiuto e i preziosi consigli, innanzitutto la Signora Adriana Masini Cofacci, squisita padrona di casa; poi Adriano Bartolozzi per la collaborazione nelle riprese fotografiche e il reperimento di alcuni documenti. La dottoressa Silvia Ciappi esperta del vetro e delle vetrate e autrice di numerose pubblicazioni sull'argomento; la professoressa Gabriella Orefice e il professor Mauro Cozzi per le indicazioni sull'attività di Leopoldo Brandaglia e sull'architettura viareggina. Ringrazio inoltre la Prof. Laura Felici, docente di Storia dell'Arte presso l'ex Istituto d'Arte di Firenze, ora Liceo Artistico di Porta Romana, che ha cortesemente controllato i registri dei professori per verificare la presenza di Brandaglia; la Signora Paola Chini Polidori che ha autorizzato l'uso delle immagini da pubblicazioni su Galileo Chini; la Signora Lina Ciofi Chiesi, vedova di Giuliano Chiesi, figlio di Luigi, e le sue figlie Anna e Alessandra. Si ringraziano inoltre i dottori Giulio Manetti e Domenica D'Agostino dell'Archivio Storico del Comune di Firenze, la dott. Paola Cammeo per il Quartiere 2 del Comune di Firenze, la Fondazione Primoli di Roma, la Fondazione Zeri di Bologna e l'Archivio Vestri di Montevarchi; Mario Ristori del quale molte sono le fotografie di Villa Masini nel presente saggio, quando non diversamente indicate. Infine un pensiero di gratitudine a Marcello Bossini, da sempre impegnato nella valorizzazione della cultura e dell'arte della propria città, Montevarchi.

Note

1 *Fiat moda, pereat ars*, in M.A. Giusti, *Viareggio 1828-1938 Villeggiatura Moda Architettura*, Firenze, Idea Books, 1989, p. 105.

2 *L'invenzione della città balneare*, in ibid., p. 16.

3 *L'architettura viareggina tra storicismo e modernismo*, in ibid., p. 86.

4 Ibidem, p. 76.

5 Ibidem, p. 77.

6 «La presenza a Viareggio di una società cosmopolita favorisce la contaminazione degli stili che attingono alle più diverse culture e determinano assemblaggi di stili differenti, suggestioni provenienti da regioni diverse d'Europa, che creano interni di sapore mitteleuropeo e anglosassone», G. Borella, *L'arredamento di primo Novecento fra tradizione e istanze internazionali*, in A. Belluomini pucci, G. Borella, *Gli arredi Spicciani. Tradizione lucchese e istanze internazionali nella produzione del mobile artistico toscano fra Ottocento e Novecento*, Firenze, Maschietto Editore, 2006, p. 52.

7 Per il Villino Fini si veda *Montevarchi: dal Liberty al Déco*, a cura di Marcello Bossini e Alessia Lenzi, Firenze, Fiorepubblicità, 2007, p. 81 e scheda biografica di Alfredo Fini, p. 159.

8 «Per gli intellettuali che ne progettarono l'ambiguo apogeo, il problema della borghesia al potere era quello di dimostrare a se stessa di "saper sentire", di comprendere e produrre la bellezza come avevano fatto le classi che l'avevano preceduta. E il Liberty fu senza dubbio lo sforzo più radicale e più massiccio di insegnare a sentire, di ricavare nella vita quotidiana, ai vari livelli sociali, uno spazio sempre più esteso per la effusione dei sentimenti, per la celebrazione del superfluo come di un *quid* disinteressato e libero, capace di riscattare la grettezza e la brutalità dei rapporti di potere. Che la donna, oltre a diventare il centro motore ideale di questo sforzo, abbia voluto assumersene in proprio una parte non indifferente non stupisce.», G. Massobrio, P. Portoghesi, *La donna Liberty*, Roma-Bari, Laterza, 1983, p. 13.

9 Basti ricordare la "sfarzosissima" cerimonia – nei toni del quotidiano «La Nazione» – per le "cospicue nozze" della figlia Dabormida con l'industriale Gregorio Gragnoli, sposatisi nel 1922 a Firenze, nella chiesa di Santa Maria in Campo, con successivo ricevimento all'Hotel Savoia. *Cospicue nozze*, in «Corriere di Montevarchi», «La Nazione», 16 febbraio 1922, p. 3. Si veda, per la figura di Masini come *self made man*, il saggio di Caciulli presente in questo volume.

10 Cozzi, *Firenze e l'Arte Nuova*, in *Le età del Liberty in Toscana*, a cura di M.A. Giusti, Atti del Convegno, Octavo, Firenze, 1996, p. 96.

11 Si veda il saggio di M. Bossini in questo volume sui personaggi storici di Montevarchi e G. Tenucci, M. Bossini, *Radici, intrecci ed unica exempla Liberty nel territorio di Arezzo*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Novecento*, a cura di L. Fornasari e G. Uzzani, Firenze, Edifir, 2009.

12 Luigi Saccomani si era laureato in ingegneria a Napoli nel 1906 ed era giunto a Firenze come ispettore delle Strade Ferrate dello Stato. Era regolarmente iscritto all'Ordine degli Ingegneri e Architetti in Toscana e, dal 1923, anche all'Associazione Nazionale degli Ingegneri Italiani. Nel 1924 e 1925 fu Assessore dei Servizi Tecnici del Comune di Firenze e poi Consigliere. È del tutto plausibile che Saccomani, Petrini e Zumkeller conoscessero gli architetti fiorentini e le realizzazioni edilizie di quegli anni. Si veda anche il saggio di Panattoni in questo volume.

13 A. Avelardi, *Montevarchi*, in «Illustrazione Toscana», a. II, n. 1, gennaio 1924, p. 18.

14 «Non si tratta tanto di una provinciale difficoltà nel modernizzare l'ambiente cittadino, della forza della tradizione accademica, della incapacità di saper dare sviluppo al nuovo stile. Ma piuttosto di una scelta deliberata. Dietro al rifiuto o alla mediazione che si mette in atto nei confronti del Liberty, ci sono ragioni che hanno a che fare con quel progetto del Rinascimento che si era precisato alla metà dell'Ottocento e che era divenuto parte della mentalità dei toscani. Non era tanto il Rinascimento vero, naturalmente, quanto l'idea revivalistica del Rinascimento, costruita coi premi guadagnati alle Esposizioni Universali dai Barbetti, dal Giusti, dalla Ginori, dai Franci o dagli Zalaffi. [...] L'ipotesi post eclettica alla Coppedè – antiaccademica, come si sa, e in qualche misura invisa ai tradizionalisti – era coerente con tale programma. Non a caso la disponibilità di Chini a frequentare quel registro; non a caso l'isolamento di Giovanni Michelazzi, dimenticato autore della Casa Galleria. In effetti col suo Liberty 'vero', con i suoi «ferrovecchi di Darmstadt» [definizione di Adolfo De Carolis nel polemico articolo 'L'Arte nova', n.d.s.] rompeva le uova nel paniere, sviluppando una contestazione inaccettabile dalla premiata ditta 'Fiorenza'.», Cozzi, *Firenze e l'Arte Nuova*, pp. 96-97.

15 A. Lenzi, M. Bossini, *Montevarchi: dal Liberty al Déco*, cit., pp. 39-40 e nota 12 pp. 47-49.

16 Ricordiamo la genesi dell'ambiente ottagonale nell'archetipo della *Domus Aurea* – «ambiente di elevato valore tecnico e architettonico, prototipo di tutti gli edifici a pianta ottagonale» – mentre nell'Art Nouveau il più celebre è quello del Palazzo von Eetvelte a Bruxelles dell'architetto Horta (1899).

17 V. Bruni, P. Cammeo, *Il Liberty dal Mugnone all'Affrico*, Consiglio di Quartiere 2 Comune di Firenze, 2001, p. 57.

18 Rettifico alcune notizie su Giulio Bruni pubblicate in *Montevarchi: dal Liberty al Dèco*: Bruni (nato nel 1878) nel

1918, entra nella direzione delle Officine Michelucci di via Fonda a Pistoia, insieme a Giovanni Michelucci. Possiamo dunque ipotizzare che lavorasse nella ditta già da una ventina di anni. La società con Giovanni ha breve durata: nel 1921 infatti subentrano altri soci e la Società anonima partecipa con "lampadario, fanale e lumiera" alla "Prima Esposizione nazionale delle piccole industrie e dell'artigianato", a Firenze nel 1923. In una pubblicità nel catalogo dell'esposizione viene specificato che l'"Officina Giulio Bruni per la lavorazione artistica del ferro" "si è resa rilevataria e continuatrice della antica e rinomata Ditta G. Michelucci & F. alla quale è succeduta nei locali posti nell'ex orfanotrofio Puccini", di via Bonellina a Pistoia. L'attività prosegue fino al 1939, anche se Renzo Michelucci lo definirà un "ottimo artigiano [che] non era tagliato per fare l'industriale". *Le Officine Michelucci e l'industria artistica del ferro in Toscana (1834-1918)*, a cura di M. Dezzi Bardeschi, Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, 1980, p. 68.

19 Cozzi, *Firenze e l'Arte Nuova*, op. cit., p. 91.

20 Cozzi nota che il lavoro di Michelazzi meriterebbe un approfondimento «in rapporto alle possibilità di questo materiale che era nato col Portland ma che già possedeva tecniche e segreti raffinati e che, specie per merito dell'architetto Luigi Caldini e della sua impresa, vantava una discreta diffusione nei cantieri cittadini: anche se dalla Chiesa dei Sette Santi ai palazzi del centro, ai villini e alle palazzine di periferia, lo si impiegava come economico succedaneo della pietra serena o del travertino, senza la specificità espressiva che Michelazzi sa attribuirgli. [...] Una storia della pietra artificiale e delle malte cementizie che oggi s'impone per meglio penetrare il rivestimento e la sostanza delle architetture e che, passato quasi un secolo da quelle pur solide prove, diviene elemento ineludibile per la cultura del restauro», Ibidem, p. 91.

21 Il 19 giugno 1914 risulta iscritto al Comune di Firenze e nel suo foglio di famiglia si dichiara "scultore decoratore in plastica" (foglio n. 78318, Anagrafe del Comune di Firenze). Si potrebbe pensare che il suo affrancamento dalla famiglia sia avvenuto grazie a qualche lavoro di prestigio realizzato in quegli anni che giustificherebbe anche il suo ingresso nella Società delle Belle Arti. Avevo ipotizzato – data la vicinanza di via Cino da Pistoia con via Boccaccio – a un possibile incarico di 'stucchinaio' alle dipendenze dell'architetto Gambini, nel cantiere della villa La Palancola (1909-1912): l'esempio «più clamoroso della versatilità di Gambini nel campo della decorazione applicata all'architettura, nei suoi diversi aspetti e con impiego di un repertorio di materiali tipico degli edifici di parata del Liberty italiano: largo uso del cemento plastico [...] Nell'esplicazione di questa tipica accezione di progettazione globale, i punti di riferimento di Gambini sono molto evidenti: il gusto denso e corposo dei cementi decorativi, che in certi punti sensibili arrivano a sostanziare l'andamento della struttura architettonica, deriva da esempi sommarughiani», *Silvio Gambini Opere: 1903-1915,* a cura di E. Bairati e G. Pacciarotti, Busto Arsizio, catalogo mostra, 1976, p. 43.

22 *Monte Oliveto* e *Chiasso Macerelli* sono dipinti mentre *Leonetta* è un gesso. *Catalogo della I Esposizione invernale toscana*, Firenze, Spinelli &C., 1914.

23 Nei *Repertori delle Belle Arti del Comune di Firenze*, tra gli anni Dieci e Venti, si sono trovate due istanze presentate dal Bonini per il proprio laboratorio in via Vittorio Emanuele 289: nel 1919 per la collocazione di un cartello esterno e nel 1925 per la sostituzione del cartello e di tre vetrine allo stesso indirizzo. Non possiamo accertare la presenza di Brandaglia in tale ditta, che peraltro non compare neppure a nome di Bonini, negli "Indicatori della città".

24 «Per le colonne e i pilastri del salone delle esposizioni era previsto il rivestimento in calce e gesso, mentre i capitelli, 8 interi e 16 mezzi [...] dovevano essere eseguiti in bèton di cemento Portland, con la parte superficiale in malta di cemento colorata da colori minerali, in modo da imitare la pietra forte. Per accelerare i tempi questa parte dei lavori è affidata alla Ditta Brandaglia-Bonini di Firenze.», G. Orefice, *Firenze, dal Palazzo delle Esposizioni alla sede della Mostra dell'Artigianato*, in "Quasar", n. 17, gennaio-giugno 1997, p. 68. Brandaglia è citato anche da M. Cozzi, *Sculture e ornati in pietra artificiale*, in "Libero. Ricerche sulla scultura del primo Novecento", n. 10, autunno 1997, p. 5. Si veda infine la scheda biografica in *Montevarchi: dal Liberty al Déco*, op. cit., p. 155. All'Archivio Storico comunale di Firenze si trovano disegni e note di spesa, nel fascicolo relativo al *Palazzo delle Esposizioni*. Per esempio: "Libretto delle Misure B", CF 7511 doc. 05053 I/136 a- c.

25 M. Cavallini, C. Chimenti, *Pietre & marmi artificiali. Manuale per la realizzazione e il restauro delle decorazioni plastico-architettoniche di esterni e interni*, Firenze, Alinea, 2000, pp. 21-23.

26 *Arte e artisti*, in "La Nazione della Sera", 26 gennaio 1925. Decio o Decimo Passani risulterà iscritto al Sindacato pittori e scultori di Firenze.

27 Società delle Belle Arti in Firenze, "Indicatore Generale della Città e provincia di Firenze", Firenze, Editori Carpigiani & Zipoli, 1926, ad vocem. L'Archivio della Società delle Belle Arti è attualmente in ordinamento e presenta comunque grosse lacune; ringrazio la dottoressa Borgia per avermi fatto notare che, alla metà degli anni Venti, era in atto una forte pressione da parte del Sindacato fascista affinché la Società chiudesse. Nella documentazione del Sindacato non risulta la presenza di Brandaglia. "Inventario dell'Archivio del Sindacato pittori e scultori di Firenze", a cura di R. Delfiol, CGIL Regionale Toscana, Firenze, Archivio Storico, 1996.

28 «Proprio dalle pagine del Leonardo parte l'invettiva di Adolfo De Carolis contro l'"Arte Nova"; di quel De Carolis che, paradossalmente, è figlio, ed esponente [...] di quel "clima" che [...] coinvolge in una identificazione liberty-floreale sia D'Annunzio che Pascoli, Gozzano, Govoni», C. Cresti, *Firenze 1896-1915. La stagione del Liberty*, Firenze, Alinea, 1978, p. 82. Ricordiamo che lo studioso americano Meeks definì "floreale" il vero Liberty in Italia: esso rientrava nelle dieci "varianti" dell'Art Nouveau, individuate nel medievalismo, interpretazione del movimento *arts and crafts*, lo pseudo-tradizionalismo, lo stile belga alla Van de Velde, il rococò, il flamboyant, lo stile secession, l'uso avventuroso del ferro e del cemento armato, l'orizzontalismo americano. C.L.V. Meeks, *The real 'liberty' of Italy the 'stile Floreale'*, in «Art Bulletin», The College Art Association of America, XLIII, 1961, n. 2, pp. 113-130.

29 «Quel De Carolis che non è certo insensibile alle seduzioni del linearismo flessuoso e avvolgente dell'Art Nouveau e neppure all'eleganza della stilizzazione geometrica [...] della Secessione viennese», C. Cresti, *Firenze 1896-1915*, op. cit., p. 83. Si veda anche S. Di Pino Giambi, *La presenza del D'Annunzio e quella del Pascoli*, in *Adolfo De Carolis il piacere dell'arte*, Firenze, Pitti Arte e Libri, 1992, pp. 129-157.

30 C. Cresti, *Firenze 1896-1915*, op. cit., p. 82.

31 D'Annunzio a De Carolis, Gennaio 1903, Archivi del Vittoriale, Gardone Riviera, pubblicata in A. Lenzi, *Adolfo De Carolis e il suo mondo (1892-1928). L'arte e la cultura attraver-*

so i carteggi De Carolis, D'Annunzio, Maraini, Ojetti, Anghiari, I.T.E.A. Editrice, 1999, p. 45.

32 Mi riferisco in particolare al montevarchino Elio Galassi (1893-1949), artista-soldato, per il quale abbiamo documenti che attestano la sua ammirazione e i suoi tentativi di farsi "notare", probabilmente nella speranza di poter avere qualche commissione importante. Galassi infatti realizza il busto dell'aviatore legionario Guido Keller, offerto al Comandante per il Vittoriale: D'Annunzio ricambia con una fotografia con dedica «*A Elio Galassi scultore d'uomini alati*». Poi realizza nel 1926 una spada simbolica d'onore per Costanzo Ciano, così 'dannunzianamente' descritta in un giornale dell'epoca: «Il concetto che ha guidato l'artista nell'idearla è stato quello di rappresentare simbolicamente "La Beffa di Buccari" attraverso il valore, l'ardimento, la forza, pronta a lanciare l'offesa, la perpetuazione di queste virtù dai nostri avi ad oggi e la loro perpetuazione nel tempo». (Ritaglio di giornale, s.d.).

33 Nel gusto *Art Nouveau* «non possono più considerarsi premesse, bensì componenti parziali o essenziali, il "Simbolismo, Estetismo, Neo-spiritualismo, che si possono riassumere in quello che si definiva "decadentismo"», L.V. Masini, *Nel variare di tensione della "linea" art nouveau, una costante nello svolgimento dell'arte fino alla sua s-definizione*, in *Situazione degli studi sul Liberty*, a cura di R. Bossaglia, C. Cresti, V. Savi, Atti del Convegno, Firenze, Clusf, 1978, p. 89.

34 «Quello che si delinea nella fantasia maschile è un universo in forma di donna, difficile da raggiungere ma per raggiungere il quale l'uomo sembra disposto a intraprendere un lunghissimo viaggio, sembra disposto persino a smarrire un poco della sua identità maschile», Massobrio-Portoghesi, *La donna Liberty*, op. cit., p. 23.

35 Si veda per esempio il pavone di Umberto Bottazzi per la copertina di "Emporium" dell'agosto 1899.

36 D'Annunzio, *Elegie romane*, Vespro, 6, in B. Tamassia Mazzarotto, *Le arti figurative nell'arte di Gabriele D'Annunzio*, Milano, Bocca, 1949, fig. 195.

37 «L'amore per la Natura è inteso sia come trionfo animalesco dei sensi che come estasi per lo spettacolo primigenio. È questa l'angolazione, credo, in cui si dovrebbe leggere il suo interesse per artisti disparati o che presentino comunque una palese bivalenza – Natura ed edonismo letterario – quali Nino Costa, Giuseppe Cellini, Giulio Aristide Sartorio, Adolfo De Carolis, Felicien Rops.», M. Marini, "*Ah perché non son io co' miei pastori?*" *Gabriele D'Annunzio e la natura*, in *Pittori dannunziani. Letteratura e immagini tra 800 e 900*, a cura di M. Fagiolo e M. Marini, Roma, Bulzoni Editore, s.d., p. 85.

38 «Piace, fra le varie tipologie di mostri, soffermarsi sulla figura del drago per metterne in rilievo il ruolo entro il repertorio iconografico dell'Art Nouveau. Difatti, in virtù della natura molteplice che una tradizione iconografica consolidatasi nei secoli attribuisce a questo mostro così universalmente diffuso (ovvero l'essere immaginato come creatura contemporaneamente acquatica, terrestre e celeste), il drago si presta a divenire elemento di decorazione o di connotazione formale variamente declinabile e applicabile all'architettura, a prescindere dalle specifiche differenze dei vari ambiti in cui si fa ricorso all'immagine di questa creatura. Il drago può, difatti, essere concepito come un mostro correlato all'acqua [...] (come è scolpito da Leopoldo Brandaglia, nel giardino del palazzo Masini a Montevarchi)», M.C. Cresti, *Decorazioni fantastiche nelle architetture dell'Art Nouveau e del Modernismo*, Firenze, A. Pontecorboli Editore, 2010, pp. 17 e 49. Lo stesso Cresti mette in relazione i draghi reggi-lampada del giardino di Palazzo Masini con quelli di Michelazzi.

39 Sono in disaccordo con ciò che scriveva Panzetta a proposito della «sodezza delle carni, il volto dai tratti marcati, il panneggio di classica memoria" a suo avviso "già pienamente partecipi del clima Novecento.» [*Pietro Guerri 1865-1936*, catalogo della mostra a cura di A. Panzetta, Firenze, Tipolitografia Artigraf, 1991, p. 102]. Ritengo invece che Guerri abbia "recuperato" una forma pienamente liberty, interpretando la chiave di lettura del lavoro complessivo di Petrini e di Brandaglia. In quel punto preciso del giardino era richiesto un intervento il più possibile fedele ai modelli stilistici dell'Art Nouveau.

40 R. Barilli, *Considerazioni culturologiche sul Liberty*, in *Situazione degli studi sul Liberty*, op. cit., pp. 33-34.

41 Ibidem, p. 31.

42 M.C. Cresti, *Decorazioni fantastiche nelle architetture dell'Art Nouveau e del Modernismo*, op. cit., p. 6. Un'altra creatura di particolare fantasia è quella che forma l'elemento di raccordo tra il secondo piano e la cornice del tetto, talmente sporgente da notarsi anche a grande distanza: zampe con artigli ferini si aggrappano al bordo della cornice all'altezza del soffitto del primo piano; su un corpo di aquila si inserisce una ghirlanda e la protome sorregge un architrave a sua volta base della trave lignea, come si può ben osservare nella foto d'epoca che mostra tale particolare dai ponteggi. *Montevarchi. "Costruzione" di una città tra Architettura e Storia (secc. XIX-XX)*, cat. mostra, 1995, p. 87. L'aggetto di tali elementi è molto simile a quello del primo piano di Casa Paggi dell'architetto Paciarelli, a Firenze, e della Palazzina Antonini di Adolfo Coppedè, col quale Brandaglia dovrebbe aver collaborato.

43 G. Ronchetti, *Dizionario illustrato dei Simboli*, Milano, Hoepli, 1922, ristampa anastatica, 1995, p. 981.

44 Una fontana di forma semi-ottagonale era stata realizzata nel 1925, per l'ingresso del Cinema Corso a Torino, da Giorgio Ceragioli: potrebbe aver rappresentato un ulteriore spunto per Galassi. Cfr. I. de Guttry, M.P. Maino, M. Quesada, *Le arti minori d'autore in Italia dal 1900 al 1930*, Roma-Bari, Laterza, 1985, p. 143.

45 *Montevarchi: dal Liberty al Dèco*, op. cit., p. 36. Emilio Vasarri (1866-1931) era un pittore montevarchino formatosi all'Accademia di Belle Arti di Firenze. Vi risulta iscritto alla Scuola di Disegno di figura e alla scuola di prospettiva: nell'anno 1886-'87 frequenta il corso speciale "gessi e vero" e ottiene 150 lire per i punti di merito acquisiti; nello stesso anno, alla Scuola di prospettiva presso la Scuola di Architettura, ottiene la menzione d'onore per un "disegno prospettico acquarellato". Nel 1893 si iscrive al Premio Baruzzi a Bologna, indicando il proprio studio in via Lorenzo Bartolini 1, cioè nei pressi dello studio di Raffaello Romanelli che sarà suo testimone alle nozze, nel 1896, con la francese Emilia Gaudefroy. Il suo primo stile era nell'alveo della pittura realista e bozzettistica ottocentesca, mentre matura, a contatto probabilmente con Muzzioli, la vena storicista, che svilupperà in Francia, trovando consensi e riconoscimenti anche ufficiali. Dal 1897 infatti si era trasferito a Courbevoie (vicino Parigi), pur mantenendo relazioni con la sua città, tramite Pietro Guerri e Alfredo Fini (col quale era imparentato).

46 A. Andreoli, *Gabriele D'Annunzio*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1987, p. 77. D'Annunzio aveva scritto

l'articolo *Quadri viventi* ne "La Tribuna" (1887). Mentre il Vate aveva nel conte Giuseppe Primoli a Roma e in Mario Nunes Vais a Firenze, fotografi d'eccezione per tali composizioni, Vasarri si rivolse al montevarchino Giulio Vestri, grande amico anche di Pietro Guerri. Una fotografia nell'Archivio Vestri mostra un *tableau vivant* "rurale", commissionato verso il 1898, per un quadro che Vasarri voleva esporre a Parigi nel 1900. Ad avvalorare la tesi che Vasarri utilizzasse *tableaux vivants* si consideri che molte sue opere furono replicate quasi identiche: a oggi risultano 2 versioni di *Les Joueurs d'osselets*, esposto al Salon del 1907; 2 versioni di *Avant la cérémonie*, esposto al Salon del 1910; 2 versioni di *Le Choeur de Lassia*, esposto prima nel 1907 poi, forse, nel 1925; 3 versioni di varia grandezza di *Sponsali* o *Roman wedding* o *Boda romana*. Ciò vuol dire che l'artista componeva prima i suoi *tableaux vivants* e poi, con la fotografia, realizzava copie, talvolta con minime variazioni.

47 Nel *Bagno pompeiano* sarebbero presenti la moglie e la figlia: a destra la donna con l'ombrellino e a sinistra la figlia.

48 D'Annunzio aveva pubblicato una parafrasi letteraria della pittura di Alma-Tadema sul "Fanfulla della Domenica", 7 aprile 1883. Cfr. anche *Pittori dannunziani*, op. cit., p. 74.

49 Il critico d'arte fiorentino Romualdo Pantini, pur nella sagacia di alcuni passaggi, non poteva negare il fascino dell'artista: «L'elemento letterario preponderante nella maggior parte de' pittori inglesi assume in Alma Tadema un valore più acuto e morboso. La sua profonda cultura archeologica ne ha fatto l'acclamato e minutissimo ricostruttore di scene greche, e romane ed egiziane, che egli ispirandosi al glaciale Gerôme dipinge con una cura e levigatezza stucchevolmente marmorea. Le sue opere sono talmente la secrezione cerebrale, per quanto abilissima, di un dotto, che innanzi ad esse non si sa che cosa più pensare: se all'archeologo in guarnello di pittore o al pittore camuffato in buffa di archeologo [...] E per quanto questa nota debba corrispondere secondo l'archeologo-pittore a una disposizione rituale, come ne' freschi quadri esposti – Primavera e il Bacio – essa può riuscire gustosa e spiegarci molta parte della sua fortuna.», R. Pantini, *L'arte a Parigi nel 1900*, Firenze, F. Lumachi editore, 1901, p. 217. Tra i dipinti di Vasarri rintracciati presso case d'asta, risulta infatti che fino al 1899 egli realizzò anche scene bibliche, soggetti di genere e paesaggi mentre dopo il 1900 si dedicò quasi esclusivamente al tema storico ispirato al mondo greco-romano.

50 Il dipinto risulta esposto al Salon des Artistes Français nel 1907 ma dalla fotografia inviata ad Alfredo Fini nel 1926 compare la scritta "Salon de Paris 1925".

51 Il primo è stato titolato *Donne di Pompei* e ha misure inferiori (88x152). Sotheby's, "19th Century European Paintigs and Drawings", New York, ottobre 1991, n. 81. L'altro è stato titolato *Festivités romaines* e misura 86x58 (con cornice 110x80,5): la cornice è originale. Rif. 201185 in "Antiquités-catalogue.com", sito online.

52 D. Streng ad A. Masini Direttore Generale del Cappellificio «La Familiare», Paris 21 settembre 1928. «Ieri sono stato a Courbevoie dal Signor Vasarri e posso dirvi subito che, a mio avviso, questo signore non sarà mai più in grado di fare un viaggio in Italia, egli avrà anzi molte difficoltà a recarsi a Parigi anche se questa non è lontana dalla sua abitazione. Questo signore è paralizzato (paralisi generale) e in una ben triste condizione. Era addormentato su un divano come un uomo che non ha più molto tempo da vivere, egli capisce ciò che si dice, ma ha molte difficoltà ad esprimersi. La signora Vasarri mi ha mostrato un mucchio di ricette di medici che testimoniano come egli sia malato da lungo tempo e voi potete credere che la sua malattia non è immaginaria, ma reale. [...] La signora Vasarri mi ha detto che i dipinti in questione si trovano a casa vostra da molto tempo, che suo marito ha fatto il viaggio a casa vostra già due volte per piazzare questi quadri, ma che il vostro castello non era terminato e che quindi gli è stato impossibile collocare le vostre opere. Inoltre la signora mi ha detto di avervi proposto di far collocare i dipinti da un altro pittore e che lei acconsente che voi tratteniate per questo una somma di lire 500. Ignoravo totalmente che le opere fossero a casa vostra, credevo che il pittore non volesse consegnarle; i vostri rischi dunque non sono grandi. A mio parere farete bene ad accettare questa proposta poiché non credo in tutta coscienza che il Signor Vasarri possa più fare un viaggio così lungo nelle condizioni precarie in cui si trova.».

53 A. Andreoli, *Gabriele D'Annunzio*, op. cit., p. 89. G. D'Annunzio, *Il Mito del Melograno*, ne "Il Marzocco", III, 33, 18 settembre 1898.

54 E. Galassi a P. Guerri Scultore Via Barbano 4 Firenze, "X Corpo d'Armata Z. Guerra Salutandolo tanto Suo affmo Elio Galassi", 10.04.16.

55 La data del 1925 corrisponde a quella del ritratto del Console della Milizia Francesco Baldi (Sindaco di Barberino del Mugello).

56 Si pensi alla fontana delle Castalidi, opera di De Carolis, dichiaratamente "di gusto dannunziano (alle Castalidi è dedicata una sezione di Maia)", A. Andreoli, op. cit., p. 163.

57 Nata dalla schiuma del mare, Afrodite si cambiò in un pesce, considerato di grandi forze generatrici. Secondo la leggenda dei Greci, era la Dea dell'amore che incitava questa passione nei cuori degli Dei e degli uomini e, in virtù di tale potenza, presiedeva tutta la creazione. Cfr. G. Ronchetti, *Dizionario illustrato dei Simboli*, op. cit., ad vocem. A conferma di ciò anche lo stucco sul soffitto della saletta adiacente che riproduce più chiaramente l'iconografia della Venere poggiata sulla conchiglia.

58 Mi riferisco alla decorazione in stucco del catino della campata orientale della loggia di Raffaello, opera di Giovanni da Udine, Raffaellino del Colle e Jacopo Siculo. «Il catino dell'esedra deve essere anche ammirato per la finissima decorazione a stucco [...] con candelabri e festoni di acanto animati da amorini, essi vanno a convergere in armonica simmetria nella conchiglia di avvio della lunetta; dalla lunetta sta prendendo il volo una fanciulla alata che reca serti di fronde, di fiori e di frutti.» R. Lefevre, *Villa Madama*, Roma, Editalia, 1973, p. 256.

59 Non è chiaro il riferimento mitologico: si potrebbe ipotizzare che si sia voluto alludere nuovamente a Venere, Cupido e Mercurio come Ermete. Mercurio era infatti la divinità protettrice del commercio (da *merx*, merce).

60 Lo scrivevo in *Il vetro e il "risorgimento del vetro" fra Otto e Novecento*, in F. Gurrieri, A. Lenzi, A. Becattini, *L'officina dei maestri vetrai. La "Bottega" dei Polloni a Firenze*, Firenze, Polistampa, 2003, p. 30.

61 Si veda, per esempio, la *Minerva*, xilografia a 2 legni, Tav. 40 in *Adolfo De Carolis*, a cura di L. Dania e A. Valentini, Cassa di Risparmio di Fermo, 1975, p. 116.

62 In una lettera inviata dall'architetto Pilotti a De Carolis leggiamo «*dimmi se non sia il caso di farlo disegnare ed eseguire ad Ezio Giovannozzi, come anche per la piccola vetrata, da eseguirsi a Firenze, qualora tu non volessi farla fammelo sapere subito, così mi rivolgerei a Giovannozzi che sarebbe il più adatto, anche perché*

son sicuro verrebbe a consigliarsi con te, data la stima che ti porta.», 17 marzo 1926 in A. Lenzi, *Adolfo De Carolis*, op. cit., p. 133.

63 «D'Annunzio riprese il motto dei marchesi Bartolini-Salimbeni che vide inciso sul loro palazzo di piazza Santa Trinita a Firenze. Al papavero che ornava lo stemma gentilizio, il Poeta sostituì un ramo di alloro. Usato da D'Annunzio come stimolo al lavoro costante e "insonne", il motto divenne effettivamente l'insegna degli anni di maggiore e più felice creatività artistica, quelli trascorsi dal Poeta alla "Capponcina"», *Motti dannunziani*, a cura di P. Sorge, Roma, Tascabili Economici Newton, 1994, p. 70. Per la descrizione dell'iconografia alla Capponcina, si veda Lenzi, *Il vetro e il "risorgimento del vetro"*, op. cit., pp. 28-29.

64 «Motto di battaglia lanciato nel corso di un discorso all'Augusteo di Roma, tenuto da D'Annunzio il 4 maggio 1919 contro le condizioni di pace e diretto soprattutto contro il presidente americano Wilson che voleva negare Fiume all'Italia. [...] Il motto fu rilanciato dal Poeta per negare la sua partecipazione ad una presunta congiura ordita da Mussolini con la protezione del Duca d'Aosta, Emanuele Filiberto, per abbattere il governo», *Motti dannunziani*, op. cit., p. 40. Per il piatto si veda *D'Annunzio e la promozione delle arti,* op. cit., pp. 227-228.

65 «Non può apparire gratuita la incombente presenza del gigantesco ragno che tesse la tela strutturale del lucernario della scala [nel villino Broggi, n.d.s.]: una presenza sospesa e dominante sul pozzo di luce che illumina il cuore spaziale della casa; presenza che potrebbe anche far pensare a una sorta di incubo, di perenne 'pendolo' animale protagonista di 'Racconti del terrore' alla Edgar Allan Poe [...] Ma forse più che come sospettabile incubo, o come metafora dell'orgogliosa Aracne, il ragno va più semplicemente e realisticamente interpretato come esorcizzante protezione: in definitiva come un auspicio di fortuna.», C. Cresti, *Trasparenze liberty e déco a Firenze*, in "Antichità Viva", n. 1-3, 1985, p. 204.

66 Scriveva un professore fiorentino negli anni Venti: «Il Fascismo ha compreso quale patrimonio di intima forza creativa sia da ricercare nei nostri umili artieri, che in ogni angolo d'Italia dalla borgata pittoresca e silenziosa alla città industriale ricca di officine e di macchine, continuano l'aurea tradizione artistica del nostro popolo; e li ha riuniti e affratellati in una Federazione di oltre mezzo milione di botteghe artigiane.», E. Gentili, *Bottega d'arte*, Firenze, Puliti, 1930, p. 7.

67 «*Quel che urge, mio caro, è l'ornamento del libro. [...] Frontespizio, testata della Canzone, fregi dei sonetti, incipit crimen amoris, - e la copertina. Se puoi, fa anche il Pegaso sulla cima del monte*.», D'Annunzio a De Carolis, Genova 28-2-1902, in Lenzi, *Adolfo De Carolis*, op. cit., p. 44.

68 M. Miraglia, *D'Annunzio e la fotografia*, in *Gabriele D'Annunzio e la promozione delle arti*, Milano-Roma, Mondadori-De Luca, 1988, p. 59.

69 C. Cresti, *Trasparenze liberty e déco a Firenze*, op. cit., p. 204.

70 La De Matteis aveva realizzato, grazie a Ezio Giovannozzi, alcune vetrate liberty nei primi anni del Novecento: del villino Broggi-Caraceni non sappiamo se «i disegni di queste siano del Michelazzi oppure se l'architetto si sia limitato a suggerire temi ornamentali tradotti poi, a livello grafico-pittorico, nell'ambito della manifattura De Matteis.», Cresti, *Trasparenze liberty e déco a Firenze*, op. cit., p. 204. A dimostrazione di ciò, si veda il catalogo del 1915, in cui la De Matteis presentava i suoi più famosi modelli decorativi e dove esiste un solo disegno di stampo modernista, *Officina vetraria De Matteis per la costruzione e per il restauro di vetrate dipinte a smalto a gran fuoco, secondo il sistema degli antichi maestri*, Firenze 1915.

71 Per le rose si veda *Ceramica Chini per l'architettura e l'ebanisteria*, a cura di G. Cifariello Grosso, Firenze, Centro D, 1982; per vasi con rose cfr. *La Manifattura Chini*, a cura di R. Monti, Roma-Milano, De Luca Edizioni d'Arte-Leonardo, 1989, pp. 100-101; il bordo ricorda l'intreccio della vetrata dell'Hotel La Pace a Montecatini, del 1924 ca.

72 Per la conchiglia si veda *Galileo Chini e la Toscana*, catalogo mostra a cura di A. Belluomini Pucci e G. Borella, Milano, Silvana Editoriale, 2010, pp. 272-273; un San Giorgio in ceramica è visibile nella tavola da album di produzione n. IX in *Ceramica Chini per l'architettura e l'ebanisteria*, op. cit.

73 È interessante notare come circa vent'anni prima, nel castello progettato per Luigi Edoardo Frisoni da Gino Coppedè a Bucine, non lontano da Montevarchi, fosse stato dipinto un San Giorgio nella stessa foggia rinascimentale. G. Tenucci, M. Bossini, *Radici, intrecci ed unica exempla Liberty nel territorio di Arezzo*, op. cit., p. 47.

74 G. Cefariello Grosso, *Il gusto moderno nelle vetrate Chini*, in *Trame di luce: vetri da finestra e vetrate dall'età romana al Novecento*, Atti delle X Giornate Nazionali di Studio, a cura di D. Stiaffini e S. Ciappi, 2010, p. 89.

75 Ho condiviso tale attribuzione con una studiosa esperta della materia che, con preziose osservazioni, l'ha avvalorata. Per Palazzo Galeffi si veda Bossini, Lenzi, *Montevarchi dal Liberty al Déco*, op. cit., pp. 85-98.

76 Per un primo contributo su Tassini si veda *Ezio e Ugo Tassini Segio Tassi ebanisti in Montevarchi*, a cura di M. Bossini e A. Lenzi, Quaderni di Palazzo Masini 2, 2011. Italo Fatucchi (Montevarchi, 1906 – Genova, 1973), ebanista e restauratore, già menzionato nel suddetto studio (p. 27), comincia a lavorare proprio nel "cantiere" di Villa Masini: terminata la collaborazione con il cognato e svolto il servizio militare, si trasferisce a Genova presso la sorella che aveva sposato il fratello di Ezio.

77 Era stato Galileo Chini a costituire una "figura particolarmente significativa nella vicenda artistica di Carlo Spicciani"; inoltre la camera da letto da lui presentata all'Esposizione d'Arte decorativa nel 1902 benché più decorata, costituisce un precedente interessante per quella del Tassini: «la camera da letto in noce presentata a Torino, denota una perizia singolare dell'intaglio e l'applicazione di motivi decorativi cari all'Art Nouveau: puttini, fiori, foglie, farfalle e cigni, figure muliebri, teste, veli e volute, decorano il capoletto, il cassettone, la specchiera e l'armadio. Elementi della tradizione locale, toscana [...] vengono qui rivisitati attraverso i temi iconografici dell'École de Nancy, come nella vetrinetta [...] pubblicata sulla rivista "Il giovane artista moderno", dove si nota una perfetta integrazione tra struttura e decorazione.», A. Belluomini Pucci, *Arredi d'arte e di artisti nel panorama delle esposizioni. L'esempio della ditta Spicciani,* in *Le stagioni del Liberty in Toscana. Itinerari tra 1880 e 1930*, Firenze, 1996, p. 106.

78 M. Calvesi, *Arte e Alchimia*, in "Art Dossier", Firenze, Giunti, 1986, p. 13.

79 Ibidem, p. 7.

80 «Come segni augurali del prosieguo dell'opus, vanno intese anche le ali della donna [...]"malinconica"», Ibidem, p. 17.

81 G. Leopardi, *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, XXIII, in *Canti*, a cura di A. Donati, Bari, Laterza, 1917, pp. 88, 90-91.

Riccardo Marrani

portfolio

pagine 140-157

Echi dal* day after *di una festa

C'è stata una festa ieri. Una bella festa, cioè. Sono arrivati da ogni parte della città. Gente che ha dismesso il cappello di ogni giorno; gente che al cappellificio ci lavora da sempre. I suoi genitori, i nonni, tutti quanti hanno lavorato a "La Familiare".

È festa. A Villa Masini. Ci sono così tante belle donne mai viste prima. Hanno pellicce, hanno lucide scarpe di vernice bianca, paillettes, piume nei capelli e preziosi al collo, gioielli di una perla color avorio, candidi come la loro pelle. Varcano la soglia porgendo il braccio al marito o al cavaliere occasionale. Profumano di mughetto, indelebili come i sogni dell'alba, sorvegliano i desideri di chi le guarda.

La miglior festa di sempre. A detta di tutti. C'è tutta una matematica efflorescente su quei pavimenti, una perfezione geometrica che viene dall'Oriente e che ha bisogno del transito per esistere. Eccome se ce n'è stato di passaggio. Tutti che andavano verso il salone centrale, a frotte, spintonandosi con eleganza, ma con quale decisione! E ancora le dame, la fastosa elegia della moda francese, la tropicale esibizione del collo, delle gole rosa, delle guance impolverate dalle ciprie e dalle righe melodrammatiche delle matite.

Gli uomini con i colletti inamidati, i pantaloni stretti in fondo e le scarpe lucide. Tutti verso il salone, verso la festa, verso la sbornia. Sì, ubriachiamoci tutti insieme, con sofisticatezza, però.

Ah, com'è struggente la vita quando è così pirotecnica.

Ora è il momento della danza. Si scatenano selvagge e imprevedibili le signore, accennano ai nuovi ritmi americani. È il foxtrot, è il mambo, è l'irruzione transoceanica nella prevedibile e levigata solennità danubiana. Altro che bollicine, questi sono alcolici fermentati nella canna da zucchero. Ti svegli e non ricordi dove hai dormito.

È una villa burlona, dove è vietato prendersi sul serio e allora che questa sia la festa di tutti: dei perduti e degli obliati, degli storditi e degli audaci, dei nobili di cuore e di quelli di patentino. Che sia una nave, un'arca, che ci trasporti tutti di là dal tempo.

E come ogni risveglio anche questo è brusco.

Della festa non rimangono che scheletri di carta velina ruvidi al tatto dei polpastrelli. C'è della polvere sul pavimento e perfino in veranda. La casa è vuota, ora. Questa villa è una capsula temporale incastonata nel Valdarno. Nelle stanze vuote, negli arredi ancora floridissimi e così eclettici dominano il silenzio e l'assenza. Ma c'è sempre la promessa di un'ulteriore accensione, di un rinvio a giochi che non sono stati ancora decisi definitivamente.

Filippo Polenchi









































Il giardino di Villa Masini: gli arredi vegetali e architettonici

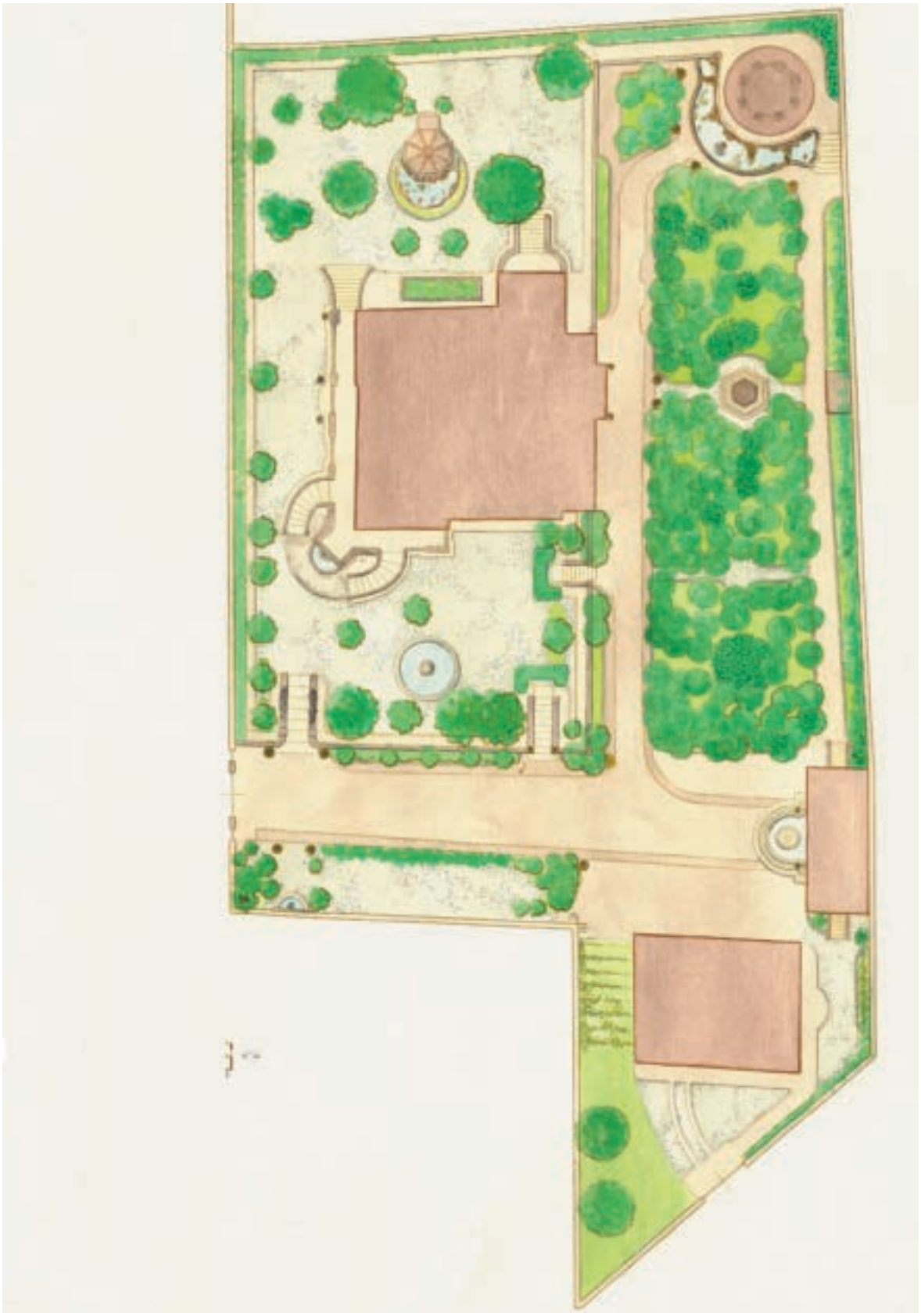
di Ilaria Burzi, Flavia Tiberi

Il giardino di palazzo Masini stupisce il visitatore per la sua varietà botanica e decorativa e per l'uso sapiente che è stato fatto dello spazio. Il complesso – costituito dal palazzo, dalla limonaia, dall'articolato giardino e dalla rimessa – rappresenta un elemento di pregiata eccezionalità all'interno del contesto del Valdarno Superiore, non soltanto per la singolarità compositiva e stilistica che lo contraddistingue, ma anche per l'apprezzabile stato di conservazione dell'impianto che si è mantenuto dalla fine degli anni Venti del secolo scorso a oggi.

L'importanza degli edifici che compongono l'insieme è sottolineata dalla presenza del giardino, che circonda la villa su tutti e quattro i lati e che mette in relazione le presenze architettoniche attraverso un raffinato disegno planimetrico e una squisita ricercatezza nelle decorazioni scultoree e negli arredi. Questi sono disposti con sapiente equilibrio tanto da permettere un effetto di dilatazione spaziale notevole, in una successione armonica di sequenze attestate a due diverse quote, che vengono evidenziate dagli scorci prospettici suggeriti dai percorsi, connotate da differenti punti focali. La vegetazione del giardino però, come vedremo, ha subito alterazioni rispetto al progetto originario.

La proprietà è distribuita su un lotto rettangolare di circa 2.800 m^2, cui si accede da via del Pestello, lungo il confine sud-orientale; alla superficie rettangolare si aggiunge, nella porzione settentrionale, all'incirca di 370 m^2, un'area dalla forma trapezoidale, in asse con la terminazione del prospetto principale della limonaia. Qui si trova un secondo accesso alla proprietà, su via delle Fornaci Vecchie. La forma trapezoidale di questo settore è dovuta alla presenza delle due villette, un tempo di proprietà della famiglia Masini, inserite tra via del Pestello e il prolungamento di via delle Fornaci.

Il lotto è separato dalla sede stradale di via del Pestello, che costeggia il corso del torrente Dogana, per mezzo di un lungo muro di cinta, sovrastato da una cancellata di ferro battuto, cui è ora addossata una fitta siepe di lauro (*Prunus laurocerasus*). Il setto murario termina in corrispondenza del cancello d'ingresso, sempre in ferro battuto finemente decorato. La parte centrale del cancello – definita da linee che si traducono gradualmente dalla semplicità geometrica alla complessità floreale – culmina con le figure di due pavoni ed è divisa per mezzo di possenti pilastri quadrangolari di muratura e stucco modanato, arricchiti con festoni realizzati in conglomerato cementizio e lanterne di ferro



Pianta del giardino di Villa Masini disegnata sulla base del rilievo a vista e parzialmente misurato, eseguito da I. Burzi e F. Tiberi



Il viale di accesso del giardino e la limonaia sullo sfondo in una foto d'epoca
(Archivio Vestri, Comune di Montevarchi)

battuto, dai due cancelletti laterali, di disegno maggiormente semplificato per non appesantire la composizione. La pregevolezza dell'insieme richiama molti dei caratteri principali dell'*Art Nouveau* di matrice franco-belga ed evidenzia immediatamente l'unicità dell'intero complesso.
Il palazzo si trova pressoché al centro del lotto, in posizione dominante rispetto al contesto circostante grazie al rialzamento di quota, in media di 1,5 m rispetto al piano stradale, ottenuto grazie all'inserimento di una vasta terrazza basamentale, che lo circonda lungo i lati orientale, sud-orientale e sud-occidentale; il muro di cinta prospiciente via del Pestello funge, dunque, anche da setto di contenimento del terrapieno. La terrazza è delimitata, lungo i lati nord-orientale e nord-occidentale, da una balaustra a colonnini, alternati a piccoli pilastri quadrangolari modanati e decorati geometricamente.
Il viale principale di accesso alla villa, posto alla stessa quota del piano stradale e in asse con la mezzeria del prospetto principale della limonaia, introduce immediatamente alla sistemazione complessiva del lotto, anticipando le più importanti presenze dislocate all'interno del giardino. Alla sinistra dell'ingresso, infatti, emerge la terrazza, cui si accede per mezzo di una scalinata monumentale, pavimentata a mosaico e affiancata dalle due sculture raffiguranti un leone e una leonessa in lotta con dei serpenti; più avanti, una seconda scalinata, di ridotte dimensioni, funge da collegamento secondario tra la parte bassa del giardino e la terrazza. Questa seconda rampa è incorniciata, alla sua sommità, da un arco di verzura in alloro (*Laurus nobilis*), che costringe la visuale in maniera netta e che forse intende riferirsi all'arco posto al termine della scalinata a tenaglia che introduce alla villa. Lo stesso schema è riproposto in corrispondenza della rampa di accesso al ripiano ricavata lungo il margine nord-occidentale, anch'essa appunto evidenziata dalla presenza dell'arco topiato di alloro. Tale utilizzo dell'apparato vegetale non trova corrispondenza nell'assetto originario del giardino, così come si evince dalle immagini storiche risalenti alla fine degli anni Venti del Novecento, conservate presso l'Archivio Vestri: gli archi di alloro non erano



Il viale di accesso del giardino e la limonaia oggi

presenti, e la visuale incorniciata dalle rampe era aperta, sottolineata più semplicemente da una successione di vasi con piantagioni floreali ubicati sul cordolo di delimitazione delle scalinate.
Il viale di accesso, che termina con un perfetto scorcio sulla limonaia e sulla statua della *Primavera* che la fronteggia, è attualmente fiancheggiato a destra da un'alta siepe di alloro, che cela un percorso secondario, trattato a ghiaia e limitrofo al muro di cinta, al quale si addossa una siepe di media altezza di *Nandina domestica* (elemento aggiunto posteriormente); a sinistra, invece, è presente un'aiuola di bordura, immessa tra le due rampe di accesso alla terrazza, in cui è stata recentemente inserita, secondo una scansione ritmica ripetuta cinque volte, una sequenza composta da agrifoglio (*Ilex aquifolium* spp.), cipresso (*Cupressus sempervirens*), agrifoglio e cotoneaster (*Cotoneaster franchetii*). La sistemazione odierna risulta essere assai diversa da quella originaria, che si componeva secondo un disegno regolare costituito da esemplari di *Laurus nobilis* minuziosamente topiati e disposti lungo il fianco destro, potati in forma di tronco di piramide e con un'altezza di poco inferiore all'antistante parapetto, e da esemplari di *Prunus laurocerasus* piantati al di sotto del muro di contenimento della terrazza stessa, anch'essi topiati accuratamente in parallelepipedi attestati all'attacco della balaustra in colonnini, lasciando in tal modo una piena visuale sulla villa. La siepe di destra è, infine, punteggiata all'inizio del viale da un ginepro (*Juniperus communis*), che è andato a sostituire l'originaria araucaria (*Araucaria* sp.), e da un abete rosso (*Picea abies*), posto a conclusione del percorso e fronteggiante la limonaia; a essi si sono aggiunti, negli anni, molti esemplari di ligustro (*Ligustrum vulgare*) e di altre specie che hanno alterato l'effetto compositivo inizialmente ricercato.
Il viale è pavimentato con un conglomerato cementizio, al quale in origine si affiancavano vialetti in ghiaia, oggi compattata con malta a formare un conglomerato con inserti di granulometria variabile. La siepe e l'aiuola laterali sono separate dal percorso per mezzo di piccoli cordoli, anch'essi realizzati con ciottoli di fiume di medio-piccola granulometria dispersi in malta cementizia.

Al termine del viale si trova la rimessa, immediatamente alla destra del percorso stesso, le cui dimensioni importanti, l'imponente ornamentazione e la compattezza compositiva contrastano con la leggerezza stilistica e formale dell'adiacente limonaia, un piccolo edificio a un unico piano rialzato finemente decorato e illuminato da ampie aperture vetrate. Esso rappresenta, sia per la deliziosa aggettivazione delle modanature e delle decorazioni floreali, sia per l'innegabile legame con il linguaggio stilistico dell'*Art Nouveau*, uno degli elementi architettonici di maggior pregio all'interno del complesso. Vi si accede dai due ingressi posti sui lati corti ed è anticipato dalla fontana recante la statua bronzea della *Primavera*. Dallo spazio interposto tra la limonaia e la rimessa, si accede alla porzione nord-orientale della proprietà, sulla quale si aprono l'ingresso secondario e un piccolo giardino, d'impianto triangolare, delimitato da alte siepi e impreziosito dalla presenza di due magnifici esemplari di *Cedrus atlantica glauca* e di un boschetto di bambù (*Bambusa* sp.).
A sinistra della limonaia, invece, lungo il confine nord-occidentale, si stende un'altra parte del giardino, d'impianto rettangolare e attestata alla quota del piano stradale, la cui lettura è attualmente compromessa dalla folta vegetazione, che scherma la visuale e la fuga prospettica verso l'estremo opposto dell'impianto a causa delle essenze botaniche presenti e della loro sistemazione generale. Tale area è delimitata, oltre che dal muro di confine, al quale è addossata un'alta spalliera[1], dalla limonaia stessa, dal prospetto tergale della villa e dalla terrazza. Un piccolo tempietto a pianta ottagonale è ubicato nell'angolo occidentale della proprietà e si inserisce alla quota rialzata del terrapieno, fungendo, quindi, da punto focale della visuale prospettica e da raccordo tra i due diversi livelli di calpestio. Sorretto da colonne e coperto da una cupola ribassata, sostenuta da un fregio a festoni riccamente decorato, esso si erge su un piccolo belvedere di andamento curvilineo, che si ripete nel disegno del percorso laterale e in quello della vasca, separata dal percorso a terra da un basso parapetto e ricavata a un livello inferiore rispetto al piano stradale. Il conglomerato cementizio è utilizzato, come motivo ornamentale della vasca, a imitazione di formazioni rocciose naturali, dalle quali prende gradualmente forma la geometrica definizione del basamento del belvedere e, quindi, del tempietto; figure zoomorfe fantastiche animano il centro e i bordi della vasca.
Introducono a questa parte tergale del giardino due percorsi rettilinei, sempre realizzati con conglomerato cementizio a granulometria fine e delimitati da cordoli bassi in malta e ciottoli di fiume: il primo parte dalla scalinata laterale di accesso alla limonaia e arriva fino a quella che conduce al piano rialzato dove sorge il tempietto, il secondo segue il perimetro della terrazza ed è separato da essa da un'aiuola di bordura in cui, oltre alle siepi di *Nandina domestica*, di *Ruscus racemosa* e di *Mehonia aquifolium*, sono piantati gli alberi da frutto, quali un giuggiolo (*Ziziphus* sp.), un melo cotogno (*Cydonia oblonga*), un ciliegio (*Prunus avium*), un susino (*Prunus domestica*) e un albicocco (*Prunus armeniaca*), che un tempo formavano il pomario della villa.
La superficie centrale di questa porzione del giardino è costituita da tre settori: la suddivisione tripartita deriva dalla presenza del pozzo, in asse con l'aggetto[2] del prospetto tergale della villa, e della rampa di scale aperta lungo il lato nord-occidentale della terrazza; in corrispondenza di questi due elementi, sono inseriti due percorsi, ortogonali rispetto ai due principali, di impianto rettilineo ma curvati in mezzeria secondo un andamento circolare, che richiama la forma planimetrica esagonale del pozzo e che si ripete anche nel disegno dell'altro percorso, per motivi di simmetria.
L'andamento circolare dei vialetti è reiterato, infine, anche in corrispondenza della vasca arcuata: l'ultimo tratto dei percorsi secondari, attiguo alla vasca stessa, è connesso a quello disposto al di sotto della terrazza per mezzo di un breve braccio ricurvo. Sottostante al piano della terrazza,

si trova un'ultima aiuola, di dimensioni nettamente inferiori rispetto alle precedenti, all'interno della quale è presente uno splendido esemplare di abete rosso.
L'assetto generale e le relazioni visive originariamente proposti per la sistemazione di questa parte del giardino sono stati alterati dalla fitta vegetazione attualmente presente, dovuta principalmente alla moltiplicazione spontanea di specie infestanti, come il viburno (*Viburnum* sp.), il bambù e il ligustro: lo scorcio prospettico sul tempietto, che doveva costituire il punto focale della visuale, è attenuato dalla presenza delle specie vegetali, che ne celano in parte la presenza. Qui si trovano due esemplari di pino domestico (*Pinus pinea*) e tre di cedro dell'Atlante (*Cedrus atlantica glauca*), disposti simmetricamente all'interno dei tre settori; anche la bella spalliera piantata alle spalle del tempietto, composta da bambù[3], è in perfetta sintonia con lo stile della sistemazione originaria, proprio per l'utilizzo di questa specie vegetale, molto frequente nell'ornamentazione dei giardini sin dall'Ottocento.
La scalinata che immette al tempietto collega l'area tergale del giardino alla vasta terrazza sud-occidentale, nella quale s'inseriscono due scalinate di accesso alla villa e una magnifica voliera a pianta ottagonale, con architrave ondulato e copertura vetrata suddivisa in spicchi da costoloni corrispondenti ai pilastri con cariatidi, anch'essa sovrastante una vasca, d'impianto ellittico, arricchita con statue zoomorfe d'ispirazione surreale e finte scogliere di conglomerato cementizio. Della precedente disposizione della terrazza, che è completamente trattata a ghiaia, si sono conservati soltanto alcuni degli esemplari vegetali; in questa parte, nello specifico, sono presenti due cedri dell'Atlante, disposti simmetricamente ai lati della voliera, e i due gruppi di palme nane (*Chamaerops humilis*), fronteggianti i primi a ridosso del prospetto laterale dell'edificio. È andato perso, invece, il disegno delle aiuole, del quale permane un ricordo grazie alle immagini di fine anni Venti dello scorso secolo dell'Archivio Vestri: la disposizione geometrica dell'impianto prevedeva la partizione della superficie posteriore della terrazza in aiuole di medie dimensioni, di andamento in parte curvilineo e in parte rettilineo, secondo moduli derivati dalla centralità della vasca e della voliera. Uno spazio semicircolare, di diametro quasi identico a quello interessante il sistema vasca-voliera, si apriva anche in corrispondenza della scalinata che introduce alla loggia del prospetto principale. Le aiuole, in accordo con la rivisitazione stilistica novecentesca del giardino formale, erano delimitate da una doppia siepe di bosso (*Buxus sempervirens*), all'interno della quale, nel caso di Villa Masini, erano disposte specie floreali tenute a un'altezza inferiore o leggermente superiore a quella del bordo stesso[4].
All'interno delle aiuole, le essenze vegetali erano disposte in modo regolare, in corrispondenza dei vertici dei poligoni così disegnati, nel baricentro oppure lungo il loro asse mediano; alle forme coniche, ottenute per mezzo dell'utilizzo di piante con tale portamento e dalle accurate operazioni di potatura, si contrapponevano, in maniera armoniosa, le forme sferiche o emisferiche del bosso o dei gruppi di palme nane.
Nel tratto che precede l'ingresso principale della villa – segnalato dalla presenza della scalinata a tenaglia, che con il suo ingombro riduce le dimensioni del resede – la terrazza si restringe fortemente, divenendo quasi un semplice percorso; anche in questo caso, le foto d'epoca mostrano come l'attuale sistemazione a singolo filare[5] di magnolie (*Magnolia grandiflora*) e di palme (*Trachycarpus fortunei*) fosse stata inizialmente pensata come una successione in linea retta di aiuole dal disegno planimetrico rettangolare allungato, definite ancora da una doppia siepe di bosso e recanti alberi e arbusti accuratamente topiati.



Il giardino formale con la voliera nella terrazza occidentale, foto d'epoca di fine anni Venti *(Archivio Vestri, Comune di Montevarchi)*



Il giardino formale con la voliera nella terrazza occidentale oggi

Altre modificazioni all'impianto originale riguardano anche la porzione nord-orientale della terrazza, nella quale si trova un impianto planimetrico simile a quello descritto per la parte opposta, ma dove alla voliera con vasca si va a sostituire una fontana a pianta circolare con gruppo scultoreo al centro, raffigurante due babbuini intenti a bagnarsi in una piccola vasca a calice situata alla sommità di un alto piedistallo decorato con le figure di delfini e retto da un solido geometrico. Anche in questo caso, l'impianto circolare della fontana ordinava il disegno delle



Il giardino formale all'ingresso della Villa con le piante di araucaria in una foto d'epoca di fine anni Venti *(Archivio Vestri, Comune di Montevarchi)*



Il giardino formale all'ingresso della Villa oggi

aiuole, secondo uno schema quadripartito in settori regolari avente per baricentro il centro della fontana stessa; soltanto l'aiuola addossata alla scalinata di ingresso alla villa assumeva un assetto diverso dalle altre, a causa del braccio nord-orientale della scalinata a tenaglia.
Ciascuna delle quattro aiuole presentava, al centro, un esemplare di araucaria, specie esotica non comunemente impiegata nei giardini privati e che aveva quindi lo scopo di rimarcare la singolarità della composizione, celebrata non soltanto a un livello di scelte architettoniche ma



La limonaia Art Nouveau e la statua della* Primavera *di Pietro Guerri

anche nella selezione delle essenze botaniche. Questi quattro esemplari di araucaria stabilivano un'importante connessione visiva con quella piantata all'inizio del viale di accesso e servivano da elementi d'inquadramento per lo scorcio prospettico sulla limonaia, di fondamentale rilevanza per la lettura dell'intero complesso e del giardino.

Ai lati della composizione quadripartita sistemata attorno alla fontana circolare, erano disposte altre aiuole: alcune, più piccole, a ridosso del palazzo stesso e un'altra, di maggiori dimensioni, occupava la superficie individuata dalle scalinate secondarie di accesso alla terrazza. Le aiuole erano tutte delimitate dalla doppia siepe in bosso con specie floreali nello spazio interno; le quattro principali, oltre all'araucaria centrale, avevano elementi arborei topiati a sfera e posti in corrispondenza dell'intersezione con il percorso circolare tracciato intorno alla fontana, mentre nelle altre erano sistemati esemplari potati in forme sferiche, preferite per la decorazione degli spazi più piccoli, o coniche, deputate a ornare le superfici più ampie.

Di questo impianto è rimasta una sola araucaria, quella antistante la scalinata del leone e della leonessa, mentre la restante parte del terrapieno oggi è occupata da un alto agrifoglio, posto di fianco al braccio della scalinata a tenaglia, da un olivo (*Olea europaea*), piantato nell'angolo settentrionale della terrazza e da tre esemplari di magnolia, posizionati tra la balaustra a colonnini e la fontana. Sono, inoltre, presenti in questa parte del giardino alcuni esemplari di tasso (*Taxus baccata*), di cui uno in asse con l'araucaria, prossimo alla scalinata a tenaglia, e un secondo, già presente nella disposizione antecedente, inserito tra i due archi di verzura di alloro corrispondenti alle rampe di accesso secondarie.



La statua della* Primavera *antistante la limonaia

La passeggiata all'interno del giardino permette all'osservatore d'identificare, come suggerisce il disegno planimetrico, cinque ambienti principali, ognuno dei quali è in dialogo con l'altro rimanendo però contemporaneamente indipendente e ben definito: attraversandoli vengono percepiti come momenti ritmicamente diversi di una stessa composizione musicale. Nella porzione superiore si distinguono due spazi, ai due lati opposti della villa, basati su una composizione di tipo centrico, mentre a livello inferiore prevalgono due prospettive centrali, la prima dal cancello d'ingresso alla limonaia e la seconda verso il tempietto, e uno spazio chiuso compreso tra la dependance e il secondo cancello d'ingresso.

La ricchezza compositiva dell'insieme del giardino è anche conseguenza del fatto che ognuno di questi ambienti ha un suo elemento architettonico di fulcro, con dimensioni e funzioni diverse, ma che rappresenta il cardine della composizione: la limonaia e la fontana antistante, la rimessa o dependance, il tempietto ottagonale sovrastante la grande vasca e, infine, la voliera e la fontana con i babbuini nei due giardini formali.

La limonaia, o serra, è un piccolo edificio con la facciata principale caratterizzata da due grandi finestre che permettono alla luce di entrare all'interno e, assolvendo il compito della destinazione d'uso, danno leggerezza alla struttura. A questo aspetto, tipico in generale dei locali adibiti a ricovero delle piante in inverno, si somma la particolarità data dal profilo curvilineo delle aperture e dalle ringhiere di ferro dalle eleganti forme curvilinee. Queste, come anche le spalliere delle piccole scale di accesso, sono state modellate intrecciando sottili elementi di ferro in un disegno floreale sinuoso e leggero, arricchito dai fiori a tutto tondo che risaltano tridimensionalmente e si contrappongono al motivo della linea. La copertura è a terrazza con una balaustra arric-

chita da decori floreali di pietra artificiale e di ferro e sugli angoli si trovano due sculture di animali alati fantastici che sostengono le luci e ricordano vagamente i gargoyle dell'architettura gotica, alla stregua dello stile eclettico che pervade tutta l'architettura della villa. Le finestre, le balaustre delle finestre e della copertura a terrazza, e le due pensiline in aggetto di ferro e vetro, richiamano invece immediatamente l'architettura *Art Nouveau* del Nord Europa.

Davanti al fronte principale, tra le due aperture, si trova, come abbiamo visto, la fontana recante la statua bronzea della *Primavera* dell'artista montevarchino Pietro Guerri. La fontana costituisce il punto di fuga della prospettiva centrale che si ha entrando dal cancello principale, scorcio che è rafforzato dal viale rettilineo libero da elementi con le sistemazioni a verde poste lungo i suoi lati. La fontana slancia verso l'alto l'insieme compositivo rendendolo leggero e vibrante. La base è costituita da gradini semicircolari che formano la vasca al cui centro si trova il piedistallo ornato di corolle di fiori che sostiene la statua della *Primavera*. La figura femminile, secondo alcuni una danzatrice, tiene in mano una ghirlanda di fiori intrecciati che, con le pieghe ondulate delle vesti, si lega ai motivi floreali delle retrostanti ringhiere e alle spirali metalliche della copertura.

La rimessa è un edificio con due piani fuori terra che accolgono i garage e forse l'abitazione dell'autista o della servitù. Le facciate sono intonacate e decorate con elementi di pietra artificiale quali lesene (doppie sugli angoli), cornici marcapiano e modanature. Le aperture sono suddivise in tre parti da pilastrini che sorreggono una trabeazione fatta sempre di conglomerato cementizio. Sulla base e la cima delle lesene e in chiave alle aperture della rimessa vi sono decorazioni di pietra artificiale, tra cui spiccano i volti delle due vittorie che, per forma espressiva ricordano ancora, come la limonaia, l'*Art Nouveau* europea, ma qui forse più il ramo seces-



Lesena angolare dell'esterno della rimessa, con in basso raffigurata una ruota



Le figure zoomorfe fantastiche della vasca sottostante il tempietto ottagonale

sionista. Un particolare decorativo risalta alla vista: nella base delle lesene angolari è raffigurata una ruota e così anche in alto, agli angoli della copertura, si trova la statua di un'aquila che ha tra gli artigli uno pneumatico, a ricordare la funzione di ricovero per autovetture dell'edificio. L'accento posto sulla macchina non è lontano alla contemporaneità di allora, che con il movimento futurista esaltava la velocità e la modernità, ma forse era anche un simbolo di distinzione sociale, sinonimo di ricchezza in un territorio prevalentemente agricolo.

Il tempietto a pianta ottagonale coperto a cupola presenta colonne poggianti su un alto basamento e interrotte a circa un quarto dell'altezza da conci squadrati; terminano, al di sotto del fregio, con un capitello decorato in ordine composito reinterpretato con un gusto particolare. L'ottagono è una forma geometrica ricorrente sia all'interno del giardino con la voliera, sia nell'architettura dell'edificio con il vestibolo.

Il dislivello ai bordi del tempietto è protetto da una balaustra fatta a imitazione della natura, la pietra artificiale con un'anima di ferro riproduce una palizzata naturale fatta da rami intrecciati.

Nella grande vasca sottostante, oggi purtroppo senz'acqua nonostante buona parte degli zampilli sia ancora funzionante, si amplifica il tema delle forme naturalistiche. Il bordo curvilineo definisce un'area interna trattata come una vera e propria opera scultorea[6], fatta modellando il conglomerato cementizio a imitazione di bordi naturali, rocce, animaletti e altri soggetti zoomorfi, anfibi giganti o piccoli draghi. Al centro della vasca è stata anche realizzata una piccola grotta che protegge una delle strane creature dall'altra che la fronteggia dall'esterno con aria minacciosa.

Gli anfibi sovradimensionati della fontana non sono che una parte dei soggetti zoomorfi e fantastici presenti nel giardino. Creature mostruose compaiono nelle decorazioni degli arredi e spesso si legano al mondo acquatico, come le teste a forma di pesce ai piedi e nel piatto della fontana a calice dei babbuini, così gli stessi "delfini" che con le loro code arrotolate ne formano il fusto e come il bellissimo volto di un kraken in chiave alla nicchia della fontana posta tra le due scalinate

a tenaglia d'ingresso alla villa, che con i suoi tentacoli arricciati riprende il tema della linea curva presente in molte altre decorazioni del giardino. La forte presenza di soggetti bizzarri, animali e di mascheroni, tanto che non c'è una parte del giardino in cui queste stravaganze siano assenti, conduce il visitatore in una dimensione diversa dalla realtà, in un mondo onirico ed esoterico; si aprono forse le porte di un percorso iniziatico.
La voliera, anche questa di pianta ottagonale, è il centro della composizione del giardino formale situato nella parte sud-ovest. Questa piccola architettura sporge su una cavità di forma leggermente ellittica, tangente a un lato, che costituiva un ulteriore specchio d'acqua in stile naturalistico. La voliera è realizzata in muratura rivestita di malta cementizia pigmentata a imitazione della pietra naturale, i pilastri della pianta ottagonale assumono esternamente l'aspetto di cariatidi ornate con festoni, le quali sono presenti anche sui fianchi del piccolo parallelepipedo d'ingresso. La porta a vetro, cui si accede per mezzo di tre piccoli gradini, è decorata sempre con ferro battuto, questa volta rivestito da smalto color avorio e modellato in spirali floreali al cui centro spiccano germogli accuratamente restituiti.
La fontana a calice, di cui si è già parlato, è il centro del disegno planimetrico del giardino all'italiana che originariamente ospitava le araucarie. La vasca a terra ha forma circolare con un bordo dal profilo modanato secondo un gusto più classico. Il fusto invece è molto ricco, con ornamenti e conchiglie, cresce verso l'alto con quattro delfini mostruosi dalle code intrecciate che sostengono il piatto superiore dove sembrano intenti a bagnarsi due babbuini.
Oltre agli elementi architettonici, le decorazioni scultoree e di arredo occupano uno spazio importante nel complesso del giardino e sono fatte di pietra artificiale, come i gruppi scultorei, o di ferro battuto [7], come la trama del cancello e i lampioni esterni. I manufatti in ferro e ghisa, attraverso l'uso sapiente di tecniche artigianali, si rifanno ai modelli dell'*Art Nouveau*, costituendo in generale i caratteri più identificativi del Liberty italiano.



Il tempietto ottagonale e la grande vasca sottostante



La fontana a calice con i babbuini, il cui fusto è decorato con delfini e volti di creature acquatiche immaginarie



La statua del leone e del serpente in pietra artificiale di Leopoldo Brandaglia, sullo sfondo uno dei vasi del giardino decorato con figure fantastiche

La villa e i suoi annessi pur risalendo alla fine degli anni Venti del Novecento, si rifanno a uno stile di fine Ottocento, tra l'eclettismo e l'"Arte Nova". Si ricorda brevemente come l'*Art Nouveau* in Nord Europa scaturisce sia dall'esigenza di architetti e artisti di creare un nuovo linguaggio che rompesse con un'architettura alquanto accademica sia, ed è questa la parte che qui più ci interessa, dalla volontà di staccarsi dagli ornamenti riprodotti meccanicamente in serie, per ridare forza e significato al lavoro artigianale che era stato compromesso dalla rivoluzione industriale.

Il linguaggio si basa sul concetto della linea e quindi sul senso del disegno e sulle possibilità espressive intrinseche di ogni materiale, con particolare riferimento ai nuovi materiali e quindi sia al ferro e al vetro ma anche al cemento. È questo ultimo il materiale a essere più utilizzato in assoluto negli esterni di Villa Masini, dove sono state sfruttate al massimo le sue proprietà plastiche, dalle decorazioni a basso o alto rilievo, fino ai gruppi scultorei. Il cemento permette di ottenere conglomerati omogenei che sopportano benissimo tutte le lavorazioni che si fanno sulla pietra naturale e, con l'uso accorto di pigmenti inerti e sabbie, si possono creare manufatti talmente simili ai materiali lapidei che hanno preso appunto il nome di pietra artificiale.

Nella prima metà del Novecento sono numerose le imprese artigiane che in Toscana operano al decoro di ville e palazzi con l'uso delle malte cementizie: tra queste ricordiamo la ditta Brandaglia-Bonini che ha operato al cantiere della villa.

Lo scultore Brandaglia, insieme a Luigi Chiesi [8], ha realizzato le sculture del giardino della villa, i gruppi del leone e leonessa in lotta col serpente che sormontano i muretti laterali della scalinata



La fontana con figura maschile



Uno dei vasi che si trovano vicino al pozzo

di accesso alla terrazza superiore, e la fontana con figura maschile (forse un fauno) posta in asse sulla parete orientale di confine del giardino.
L'artista riesce a sfruttare al meglio le qualità plastiche del cemento grazie all'uso di elementi di ferro che sostengono strutturalmente la massa monolitica. Il conglomerato non è più usato soltanto a imitazione della pietra naturale – in quanto materiale meno costoso –, ma secondo i dettami dell'*Art Nouveau* se ne esalta le sue proprietà plastiche e di resistenza, modellandolo in forme complesse e di pregio artistico.
Nel giardino anche i vasi per le piante, a eccezione di alcuni casi limitati e di recente inserimento, sono di pietra artificiale, sia che si tratti di piccoli o che si pensi ai grandi oggetti posti su gradini, balaustre o a terra. Il tema dei vasi è parte integrante di ogni giardino; essi sono utilizzati come contenitori per le piante, per gli agrumi ma anche semplicemente come elemento estetico di arredo. In Toscana in particolare, il vaso ornamentale sembra non essere mai scomparso dai giardini, neanche nei parchi risistemati all'inglese. Nei giardini della prima metà del Novecento ha un ruolo centrale nella sistemazione degli spazi più formali, anche se generalmente venivano usati quelli in terracotta. I vasi del giardino Masini sono tutti riccamente decorati, dai più piccoli con un ornato floreale, posti sulle scalette della limonaia e sui gradini della fontana della *Primavera*, a quelli di media dimensione situati sia sullo spessore della balaustra che gira tutt'intorno alla terrazza superiore, sia a terra, fino alle grandi conche che cambiano il tipo di decorazioni a seconda della zona in cui si trovano (dalle teste di leone con motivi geometrici all'ingresso, ai volti di satiri che sorreggono festoni di frutta).



Particolare di uno dei vasi decorati posti lungo la balaustra di delimitazione della terrazza

La testa dell'ariete è un soggetto ricorrente, come gli anfibi nelle fontane, e si trova sui vasi nella terrazza superiore, ma anche nel pozzo, dove assume però un carattere antropomorfo a rappresentazione del diavolo [9]. Il bassorilievo che più colpisce è però quello dei vasi che corrono lungo la balaustra che separa strutturalmente i due livelli del giardino. Infatti, qui i festoni di frutta sono scolpiti tra le fauci di un grottesco diavolo con lunghi canini. Tutti questi dettagli contribuiscono ad accrescere l'aspetto esoterico di questi spazi, come se si trattasse di un giardino massonico.
Purtroppo, la pietra artificiale è soggetta a problemi di tipo conservativo che spesso sono stati accentuati da restauri mal fatti, in cui non si è tenuto conto delle qualità materiche dei conglomerati e dell'importanza delle tecniche di lavorazione, atteggiamento che deriva dalla scarsa importanza che ancora si tende ad attribuire a questo tipo di decorazioni [10]. Alcuni ornamenti del giardino, oltre che essere soggetti alle usuali problematiche di patine e depositi superficiali, sono completamente ricoperti da muschio; basti pensare alla vasca sottostante il tempietto che, dal punto di vista conservativo del materiale, risulta fortemente erosa e danneggiata.
L'apparato decorativo del giardino è un misto di richiami artistici tardo ottocenteschi e quindi precedenti al tempo della sua realizzazione, così com'è per la stessa architettura della villa, ma che sono dislocati all'interno di un disegno del verde contemporaneo del suo tempo: i giardini con il disegno geometrico delle aiuole, l'uso della doppia siepe di bosso di bordo e l'inserimento di specie particolari quali l'araucaria e la presenza di un piccolo bambuseto sono tipici del giardino primo Novecento, in cui si assiste alla reinterpretazione del giardino formale. Del richiamo al classicismo fa parte anche l'uso dell'*ars topiaria* con la quale, come si vede dalle foto d'epoca, molte piante del giardino erano state scolpite fino a far assumere loro forme geometriche pure, in omaggio al concetto di astrazione del giardino Art Decò che sarà in voga negli anniVenti e Trenta.

Ringraziamenti

Il presente lavoro è stato svolto nell'ambito di un progetto di ricerca coordinato e impostato dalla Prof.ssa Mariella Zoppi, Presidente del Corso di Laurea Magistrale in Architettura del Paesaggio, presso l'Università degli Studi di Firenze; cogliamo l'occasione per porgerle i nostri più sinceri ringraziamenti per il suo costante supporto e per i suoi insegnamenti preziosi.

Note

1 La spalliera che costeggia il confine nord-occidentale della proprietà è costituita da due sequenze, trattate con specie vegetali diverse, che raggiungono una notevole altezza e che servono a celare il muro di cinta: a ridosso della limonaia si trova il viburno (*Viburnum* sp.), la cui fioritura si accorda con le decorazioni floreali del parapetto della rampa di scale, mentre la restante parte è formata da piante di alloro (*Laurus nobilis*).

2 L'aggetto presente lungo il prospetto tergale dell'edificio corrisponde all'asse lungo il quale si trovano l'ingresso e il vestibolo, e sottolinea, dunque, una delle direttrici gerarchicamente più importanti nella composizione planimetrica del palazzo.

3 Tra l'alloro e il bambù, in corrispondenza della scalinata di accesso al belvedere su cui sorge il tempietto, la spalliera è composta per un breve tratto da piante di *Rhynchospermum jasminoides*, probabilmente introdotte in epoca successiva, così come l'ultima porzione della spalliera, disposta lungo il confine sud-occidentale, formata da un gruppo misto di *Arbutus unedo*, *Prunus laurocerasus* e *Rhynchospermum jasminoides*.

4 La doppia siepe in bosso, tipica della prima metà del XX secolo, poteva presentare alcune varianti per quanto concerneva il trattamento dell'area interstiziale: oltre alle soluzioni sopra descritte, basate sull'inserimento di piantagioni floreali, si riscontrava anche la sistemazione a prato oppure l'utilizzo di ghiaia o di terra, sia battuta che smossa.

5 All'interno del filare rettilineo che costeggia il muro di cinta lungo via del Pestello si trovano anche il cipresso (*Cupressus sempervirens*), l'agrifoglio (*Ilex aquifolium* spp.) e il cotoneaster (*Cotoneaster franchetii*).

6 Si fa risalire allo scultore Leopoldo Brandaglia come i gruppi scultorei di seguito illustrati. Lo scultore di origini milanesi lavorò in vari cantieri di Montevarchi intorno agli anni Venti e Trenta.

7 Per questi si rimanda al testo di Alessia Lenzi.

8 A lui si devono una serie di appunti importanti sulle dosi e le indicazioni utili per ottenere una buona pietra artificiale.

9 La figura può essere quella del diavolo o del dio greco Pan, che viveva nei boschi sacri ed era la metafora dell'energia creatrice dell'universo; il Cristianesimo, tentando di esorcizzare la natura, trasformò Pan nel diavolo. Cfr. P. Maresca, *Giardini incantati, boschi sacri e architetture magiche*, Firenze, Angelo Pontecorboli editore, 2006, pag. 9.

10 Cfr. M. Cavallini, C. Chimenti, *Marmi e pietre artificiali: manuale per la realizzazione e il restauro delle decorazioni plastico-architettoniche di esterni ed interni*, Firenze, Alinea, 2010, pag. 19.

Fonti bibliografiche

Bossini, M., Caciulli, V. (a cura di), *Montevarchi: dal Liberty al Decò*, Montevarchi, Circolo culturale Pestello, 1988.

Cavallini, M., Chimenti, C., *Marmi e pietre artificiali: manuale per la realizzazione e il restauro delle decorazioni plastico-architettoniche di esterni e interni*, Firenze, Alinea, 2010.

Curtis, W. J., *L'architettura moderna dal 1900*, III edizione, Londra, Phaidon, 2006.

Ferrari, M., Medici, D., *Alberi e arbusti. Manuale di riconoscimento delle principali specie ornamentali*, IV edizione, Bologna, Edagricole, 2008.

Frappi, P., *Montevarchi. Il Manierismo liberty di Villa Masini*, in «Bollettino d'informazione/Brigata Aretina degli Amici dei Monumenti», n° 47, anno 1988, pp. 24-29.

Gombrich, E. H., *La storia dell'arte*, Hong Kong, Leonardo, 1995.

Gothein, M. L., *Storia dell'arte dei giardini*, ed. it. De Vico Fallani, M., Bencivenni, M. (a cura di), Firenze, Olschki, 2006.

Maresca, P., *Giardini incantati, boschi sacri e architetture magiche*, Firenze, Angelo Pontecorboli editore, 2006.

Middleton, R., Watkin, D., *Architettura Ottocento*, XXII edizione, Milano, Electa, 2009.

Panzetta, A., *Nuovo dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento*, Torino, Adarte, 2003.

Zoppi, M. C., *La villa, il giardino, il paesaggio: un parco per gli Archivi europei a Villa Salviati*, Firenze, Alinea, 2012.

Zoppi, M. C., *Storia del giardino europeo. History of the European Garden*, edizione riveduta e ampliata, Firenze, Alinea, 2009.

Beatrice Di Tomizio

portfolio

pagine 176-193

Fotografie, cortometraggio, il furore dell'immaginazione

Villa Masini. Come si può pensare di trattenere un dettaglio solo di questa villa quando ovunque scappano altre febbri?

Villa Masini. Ah, se potessimo descrivere in una specie di scena simultanea tutta la sua stratificata bellezza, la sua ricchezza visiva, il cereale che nutre la vista e non ingolfa...

Forse il solo modo per descrivere questo luogo, incanto incastrato di Liberty, Eclettismo, Rococò è non compiere alcuna scelta. Usare tutti i mezzi a disposizione senza rischiare l'esagerazione o, peggio ancora, la contraddizione. Pensate alla struttura stessa della villa. Quattro livelli, che partono dal seminterrato e giungono fino all'alto di una torretta. Ciascun piano è dislocato intorno a un salone centrale, a pianta ottagonale. Un salone col simbolo rovesciato dell'infinito. Non solo. L'intera villa è il mausoleo di un amore incendiato e perduto, evaporato nelle brume della tisi.

Queste immagini, che fanno da preludio a un cortometraggio girato dalla stessa Beatrice e che ha moltissimi punti di contatto visivi con questa galleria, benché il film prenda una strada più narrativa, mentre nelle fotografie il riparo di una trama è lasciato ad altre soluzioni – qui vige soltanto l'occhio, l'icasticità di una donna in trasparenza che fiorisce in un salotto di possibilità – queste immagini insomma nascono sotto il segno della maledizione. Sono fotografie maudit. *Non c'è una sola strada possibile. In un mondo che cancella il tempo scegliere una strada può essere fatale.*

Il tempo cancellato. Avrebbe potuto chiamarsi così un improbabile sequel del celebre ciclo proustiano sul "tempo", quella ricerca protratta per sette romanzi che porta a una santificazione dell'arte come zattera di salvataggio. Invece ora, e nella prospettiva di queste immagini, il tempo è cancellato, ma anche in questo senso la maledizione di un tempo assente non è altro che dato oggettivo, giacché il tempo qui espunto è soltanto la constatazione di una condizione esistenziale vissuta dai fantasmi. Non c'è tempo per le presenze ectoplasmatiche e su questo nessuno ha da ridire.

Rimangono le sensazioni personali, i ricordi, i sentimenti, le emozioni. Rimane la nostalgia. Rimangono la malinconia o l'improvvisa accensione di un amore. Rimangono le lentezze e gli abbagli, i brividi, le scoperte. Tutto questo fa la nervatura del rimasuglio che chiamiamo ancora autenticità e proprio questo rimasuglio brilla nel controluce dell'immagine.

Queste immagini ne contengono molte altre, ogni fotografia è il dispositivo ritornante di molte altre fotografie già scattate prima. E allora: tutti alla festa.

Filippo Polenchi

































Fuori e dentro: dalla campagna alle meraviglie di Villa Masini e del suo giardino

di Paolo Lachi

La luce del primo mattino si posa tra le piume, ampie e lunghissime, di due bellissimi pavoni-guardiani e dischiude un intreccio di rose fiorite in ogni stagione. Altri rami fioriti, più in basso, lasciano spazio alle geometrie verticali di questo cancello di ferro battuto attraverso il quale, come "altra dimensione", si svelano la villa e il suo giardino. Così, in uno spazio senza tempo, oltre l'ingresso e in linea con la posa dei grandi uccelli, punto focale dell'intero giardino, ecco illuminarsi, sul piatto circolare superiore di una fontana di travertino coronata da girasoli, la figura bronzea della *Primavera*. Leggiadra, sospesa in un passo di danza reso sicuro dalle corolle di solidi margheritoni, la ragazza tende sulle spalle un nastro di rose e si abbandona alla luce calda del sole. Dietro di lei, ornata fin sul terrazzo di lunghi riccioli fioriti ed eleganti intrecci vegetali ancora ricavati magistralmente nel ferro, si distingue la serra, o "limonaia", munita di ampie vetrate, luminose tettoie e lampade angolari sorrette da fiere alate. Questa struttura, formata con leggerezza nel cemento, evidenzia la stessa maestria rilevata in ogni angolo di questo luogo che, sempre col cemento, ha realizzato e ornato le sue costruzioni, colonne, scalinate, cornicioni, timpani, rilievi, balaustre... oltre a elaborate creazioni di vasi, mascheroni, volti e figure, animali reali e fantastici, ghirlande, festoni... In tempi passati la limonaia svolgeva appieno la sua funzione e si ricordano conche di terracotta con agrumi perennemente fioriti e frutti profumati: limoni e aranci che con i loro vivaci colori sembravano dichiarare il loro legame con il sole, essendone "contenitori" di luce privilegiati e inconfondibili.

Guidati dalla luce, ci inoltriamo in un percorso come se ci trovassimo fuori dal tempo. Cerchiamo così di descrivere alcuni aspetti dei luoghi, della villa e del suo giardino tralasciando approfondimenti sugli aspetti architettonici, artistici, economici, sociali e culturali degli anni in cui fu realizzata l'opera (tutti motivi esaurientemente trattati in questo stesso lavoro dagli altri autori), piuttosto evidenziandone la dialettica con l'ambiente e gli elementi naturali, osservandola con la duplice prospettiva del dentro-fuori. Abbiamo condotto l'incontro con la stessa curiosità che, cresciuti in questa zona a lungo considerata "periferia di Montevarchi", nutrivamo da bambini; un confronto condotto alla scoperta e riscoperta di alcune "meraviglie" che, a nostro parere, rendono Villa Masini, il suo giardino e il suo contorno, un caso unico e irripetibile.



Rose e pavoni sul cancello d'ingresso di Villa Masini *(foto di P. Lachi)*

Nel ripercorrere gli anni trascorsi, sappiamo che ereditando dal passato fiorenti attività commerciali, imprese artigianali e industriali, la città di Montevarchi si era trovata ad assumere, in quei primi anni del Novecento, una rilevante importanza economica, sociale e culturale nell'intero Valdarno Superiore e in tutta la provincia aretina. La campagna era intensamente coltivata, in special modo sulla fertile pianura dell'Arno, dove l'orticoltura era praticata lungo tutto il corso del canale del Berignolo, proseguendo le scelte operate dalle grandi fattorie medicee, poi lorenesi, e da successivi proprietari terrieri; intanto si andavano concentrando attività produttive all'interno del raccolto nucleo urbano ed esternamente all'antica cerchia muraria.
L'industriosa Montevarchi in quei primi anni del XX secolo si presentava edificata e principalmente distribuita su una direttrice parallela al fiume Arno. In linea con la Porta Fiorentina e la Porta Aretina si trovava la via Maestra (attuale via Roma), cuore dell'intera città. La via era accompagnata su due lati da palazzi e botteghe; nella piazza centrale (attuale piazza Varchi) erano sorti gli edifici del potere civile (Palazzo del Podestà e Comune) e religioso (Collegiata di San Lorenzo). Oltre a un consolidato sviluppo commerciale e artigianale rivolto principalmente al settore agricolo (lavorazione del legno con carrai, bottai ecc.), le attività produttive – con mobilifici, concerie, tintorie, aziende chimiche e meccaniche, fornaci (realizzate su terreni ricchi di argilla caratteristici della formazione geologica valdarnese) – erano concentrate, con un numero elevato di lavoratori occupati, in alcuni settori privilegiati: la lavorazione della seta con le filande, e del pelo con i cappellifici e i pelifici. Quando parliamo di pelo intendiamo sia quello, meno disponibile, di lepre sia quello di coniglio domestico, solitamente classificato nelle categorie di razze da carne, da pelliccia, da pelo. Il settore del cappello per l'approvvigionamento della materia prima si rivolgeva sia a mercati interni locali e nazionali, sia a quelli esterni in grado di offrire prodotti selezionati provenienti da coniglio da pelo. A Montevarchi, per tradizione e importanza, ricordiamo il Cappellificio dei Fratelli Rossi, ufficialmente fondato nel 1807 e realizzato nella zona del quartiere Giglio, non distante dallo stabilimento delle «Effervescenti-Galeffi».



Veduta dell'ingresso principale di Villa Masini su via del Pestello

La città, caratterizzata da numerose ciminiere rosse di mattoni, vantava una realtà economica soddisfacente e i suoi ritmi erano dettati dalle ricorrenze religiose e dal tradizionale Perdono annuale. A scandire ulteriormente i tempi erano poi le fiere e i mercati settimanali oltre che, logicamente, vicende più generali ordinarie e straordinarie. Per accennare all'importanza di alcuni di questi appuntamenti è utile ricordare che sotto il loggiato della vecchia piazza del Popolo (eretto tra il 1877 e il 1882 e attuale piazza Vittorio Veneto) il lunedì e il giovedì di ogni settimana si svolgeva il mercato dei "bozzoli". Questo commercio interessava molte famiglie contadine che, proseguendo una lunga tradizione risalente almeno al XVI secolo, si dedicavano alla coltivazione dei gelsi localmente chiamati anche *mori* (*Morus nigra* e *Morus alba*, quest'ultimo in misura molto ridotta per l'area montevarchina), le cui foglie servivano come nutrimento dei bachi da seta.
Inoltre, con l'espandersi del mercato del pelo di coniglio, le famiglie contadine si erano prodigate nell'allevamento (non esclusivo) di questi animali da cortile, utili nelle molte e varie razze selezionate per le carni e per le pelli, ma anche nella coltivazione delle erbe foraggere essenziali per il loro nutrimento. Queste erbe, dotate di alto potere nutritivo, erano utilizzate per i conigli e, soprattutto, per i buoi e i vitelli della stalla, molto più importanti nella conduzione dell'economia agricola. Parliamo, oltre che di alcune leguminose, soprattutto di erbacee come l'erba medica (*Medicago sativa*) e il trifoglio (*Trifolium* sp.).
La coltivazione del gelso e l'allevamento del coniglio con la diffusione delle citate erbe foraggere, al pari di altre colture tipiche dell'ambiente rurale alle quali accenneremo in seguito, hanno contribuito a caratterizzare, almeno in passato, uno degli aspetti paesaggistici più comuni in tutto il territorio valdarnese. Oggi, con la quasi totale scomparsa dei tradizionali lavori del contadino, compresi l'allevamento degli animali da cortile e la coltivazione degli alberi di gelso, non rimane che rilevare l'aspetto fortemente modificato della campagna. Sui gelsi corre l'obbligo di ricordarne le disposizioni in filari sui margini di fossi, viottoli e stradelle, o nei pressi delle aie: esemplari da tutelare e salvaguardare, almeno gli annosi individui superstiti (la lavorazione della seta, in Montevarchi, terminò sul finire degli anni Trenta, circa ottanta anni fa).

È dunque in questo contesto che tra il 1905 e il 1910 il montevarchino Angiolo Masini, insieme a un'altra decina di soci tra i quali il cugino Sabatino, decide di dar luogo a una nuova realtà industriale, un nuovo stabilimento per la lavorazione del pelo di coniglio e la fabbricazione del cappello. Il terreno individuato per la fabbrica, prossimo alla stazione ferroviaria, al centro urbano e alla sua antica piazza del Mercatale (attuale piazza Garibaldi), è quello "oltre la ferrovia", a margine del quartiere chiamato la Ginestra.
L'area è sottostante a una fornace di argilla, una chiesa e una filanda. Di rilevanza storica risulta la chiesa in quanto, edificata presso un antico monastero benedettino dedicato a san Michele Arcangelo con annesso «spedale» per i pellegrini che si recavano a Roma e altri luoghi santi. La filanda, realizzata sui locali di clausura del vecchio monastero, era stata attivata nel 1886 sotto la guida di Ernesto Amphoux mentre la fornace, di proprietà Gragnoli, aveva preso a funzionare dal 1890. Proprio al di sotto della Ginestra, dunque, viene costruita la fabbrica che assume il nome «La Familiare».
Nel 1913 Angiolo Masini fa costruire con il cugino Sabatino, per le rispettive famiglie, sulla via del Pestello, a poco più di un centinaio di metri dalla fabbrica di cui era amministratore, due eleganti palazzine-gemelle che, per alcuni particolari, anticipano elementi comuni alla grande costruzione che si ergerà più bella e funzionale a poche decine di metri di distanza.
Angiolo, dalla moglie Zaira Debolini ha avuto due figli, Dabormida e Proto. Dopo la morte della consorte celebra nuove nozze con Vincenzina Ghini per la quale, impegnando gran parte delle sue risorse e indebitandosi, fa costruire da affermati progettisti e valenti collaboratori una villa signorile circondato da un ampio giardino. Vincenzina muore e non potrà mai abitare nella nuova residenza terminata nel 1927. Questa data, con il nome del proprietario, viene impressa a



1927-1928, via Pestello davanti alle palazzine e a Villa Masini. Da sinistra: "Sor" Giuseppe Peri, Angiolo Masini, Bocciarelli e Proto Masini con il lutto al braccio per la morte della sig.ra Vincenzina
(Collezione privata di A. Masini Cofacci, Montevarchi)

grandi lettere sull'esterno della facciata rivolta a Ovest, proprio al di sopra della vetrata dello scalone interno, mentre le iniziali dello stesso Masini (AM), com'era in uso in quegli anni, vengono evidenziate anche nei due cancelletti laterali dell'ingresso principale. L'accesso alla villa resterà aperto a tutti per la grande festa d'inaugurazione.

L'intera area sulla quale viene completata la costruzione può definirsi in quegli anni, rispetto al capoluogo, in aperta campagna, dal momento che poche abitazioni le sono vicine e che, da lì al nascente quartiere del Pestello, lungo l'omonima strada che scorre parallela al torrente sul suo lato sinistro, esiste solo un'altra casa. Ville e villette residenziali prenderanno a sorgervi dagli anni Trenta ai Sessanta del secolo XX. Un'altra strada detta via Vecchia o strada vicinale del *Carniccia* (attuale via Isonzo), più stretta e poco transitata che permette di raggiungere alcune abitazioni coloniche e il Pestello dalla Ginestra e dalla «Familiare», si trova, sempre parallela al torrente, sull'opposto lato destro, e si ricongiunge con l'altra del Pestello all'altezza del Ponte detto appunto "del Pestello" dov'è collocato un piccolo tabernacolo dedicato alla Madonna. Il Pestello, frazione distante alcune centinaia di metri dalla villa, racchiude nel nome la sua antica origine: *pestis hostellum*, cioè 'ostello', luogo di accoglienza o lazzaretto per gli appestati, i quali venivano forzatamente allontanati dal centro cittadino durante il manifestarsi della terribile epidemia (XV secolo). In prossimità del suddetto ponte, quasi alla confluenza di due corsi d'acqua provenienti dalle aree collinari, esisteva già nel XVI secolo un tabernacolo raffigurante la Sacra Famiglia con una Madonna detta *delle Grazie*, oggetto di particolare devozione popolare e considerata generosa dispensatrice di doni. Per volere unanime dei fedeli, intorno al tabernacolo fu edificato un piccolo oratorio che nel 1680 fu trasformato in chiesa e munito di loggiato. Nei pressi della chiesa, parallelo alla strada principale scorreva e scorre, dunque, il Borro del Pestello, che cambia in Borro della Dogana al suo ingresso in Montevarchi. Qui, superate Villa Masini e «La Familiare», prima di dirigersi verso l'Arno, sottopassa un ponte esterno alla vecchia Porta Aretina dove, appunto, era situata un'antica Dogana. Il percorso sulla via del Pestello, ossia un tratto della vecchia Strada Maestrale detta *di Moncioni* (1776), diverrà, dopo l'ultimazione di Villa Masini – da lì a poco chiamata familiarmente villa o palazzo del Nonno – uno dei tragitti privilegiati per le passeggiate dei montevarchini. Altre mète, se si esclude quella della Colonia fluviale (inaugurata nel 1924) e gli argini dell'Arno, sono tutte prossime al centro urbano.

Così, dalla città verso Villa Masini, superata la ferrovia con il sottopassaggio pedonale di piazza Garibaldi, il cammino inizia con l'incontro della Sugherella, una strada che risale al periodo in cui fu ultimata la ferrovia (seconda metà dell'Ottocento). Qui si ricorda l'uso di una carrozza popolarmente chiamata "legno", utilizzata per il trasporto pubblico verso Stello e il cimitero del capoluogo. Sul lato attiguo alla linea ferrata si svolge una lavorazione tradizionalmente praticata a Montevarchi, in quanto alcuni artigiani funai tendono, torcono e intrecciano canapa (*Cannabis sativa*, coltivata da molto tempo nel Valdarno, al pari del lino, *Linum usitatissimum*) azionando manualmente una ruota per realizzare corde. Imbattersi in impianti simili era molto frequente in Montevarchi. Uno di questi laboratori, ad esempio, fu realizzato, dai primi anni Cinquanta, anche sul retro della limonaia e del muro di cinta di Villa Masini. Tornando in passeggiata a percorrere l'ampia strada sterrata del Pestello, nella quale al tempo era quasi inesistente il traffico di veicoli a motore, hanno modo di camminare all'ombra dei pioppi neri (*Popolus nigra*) messi a dimora lungo le sponde superiori del torrente, e possono sostare ad ammirare la nuova, unica nel suo genere in tutta la città, imponente costruzione di Villa Masini che su questo lato, protetto da



Veduta laterale di Villa Masini sormontata dalla Torretta

un alto muro e da un'elegante inferriata, esibisce l'ingresso e la facciata principale. Dopo la sosta per ammirare la villa, magari sbirciando attraverso i suoi cancelli, la passeggiata prosegue per raggiungere il vecchio Oratorio (oramai chiesa ma non ancora sede parrocchiale del quartiere in quanto, con il titolo di Santa Maria, lo diverrà nel 1958). È da ricordare che, oltrepassati i colonnini di cemento collegati da tiranti di ferro e posti sul lato del torrente di fronte al palazzo (fatti togliere dopo la disastrosa alluvione del 1966), la passeggiata è resa più piacevole anche dalla sosta sotto un grande albero: un pino domestico (*Pinus pinea*) generoso di pigne e di pinoli. L'albero, per dimensioni e fama, come altri consimili in Montevarchi (esistenti sul Colle del Colombo e in viale Diaz, oggi entrambi scomparsi), ha imposto il nome al luogo dove, sempre in direzione del Pestello, si trova uno dei pochi incroci minori allora esistenti. Questo pino, sviluppatosi tra via Pestello e l'attuale via Ticino, pur ridotto nella chioma esiste tutt'ora.
Un altro motivo che rende piacevole la passeggiata è dato dal torrente le cui acque sono popolate da invertebrati, anfibi, pesci (lasche, ghiozzi, anguille...) e frequentate da un grazioso uccello conosciuto per il suo salterellare tra i sassi e il tipico movimento – su e giù – della coda da cui, appunto, batticoda o ballerina bianca. Le acque sono accompagnate, sui due lati, da ontani (*Alnus glutinosa*), sambuchi (*Sambucus nigra*) e salici (*Salix* sp. pl.) mentre, in prossimità della corrente,

si flettono ciuffi di giunchi (*Juncus* sp. pl.), carici pendule (*Carex pendula*) e si diffondono vivaci tappeti gialli di ranuncoli fioriti (*Ranunculus* sp. pl.).
Nel soffermarci sugli aspetti dell'ambiente naturale ci sembrano necessarie alcune riflessioni perché, in quei tempi e per vari motivi, non erano ancora percepiti o considerati importanti, e quindi regolamentati da leggi e provvedimenti efficaci, alcuni problemi che, guerre a parte, iniziavano a rivelarsi di grande importanza. Parliamo sia delle condizioni dei lavoratori (nei cappellifici stavano iniziando a manifestarsi malattie professionali) sia dell'ambiente: la produzione prevedeva un rilevante consumo di acque di processo e un uso di prodotti altamente pericolosi come elementi chimici tipici dei cappellifici quali cromo e mercurio. Nella memoria di tanti montevarchini sono ancora impresse le fuoriuscite dal condotto di scarico dello stabilimento «La Familiare» di acque colorate e fumanti, con dense schiume persistenti trasportate dalla corrente del Borro del Pestello verso l'Arno.
Praticamente, fino agli anni Cinquanta-Sessanta del secolo scorso, il tratto di via Pestello era accompagnato dai campi sui quali, oltre ai ricordati foraggi, si coltivavano, principalmente, grano, mais e leguminose varie; su quegli stessi terreni erano ancora visibili i gelsi e si piantavano noci e altri alberi da frutta nelle loro varietà più prelibate (peri, meli, peschi, susini, ciliegi, fichi). Fin sulle piagge, filari ripetuti permettevano la coltivazione delle viti che, anche allo scopo di limitare gli effetti dannosi dell'umidità del suolo, erano interamente sostenute dai comuni aceri campestri popolarmente conosciuti come *loppi* e che, per questa loro particolare funzione, venivano detti "maritati" alle viti stesse. Questo inscindibile connubio, ovunque, è oggi scomparso.
In tutta la città, come nelle sue periferie, la giornata era scandita dal suono delle campane ma, a esse, si era aggiunto e divenuto abituale anche il fischio forte e prolungato de «La Familiare» che dettava i tempi per richiamare al proprio impegno, con gli ingressi e le uscite dal lavoro, tutto il personale. L'attesa primavera era annunciata dagli arrivi delle rondini (*Hyrundo rustica*), dei balestrucci (*Delichon urbica*) e, ultimi in ordine di tempo, i rondoni (*Apus apus*).
Un'altra strada importante che lambiva Villa Masini e interessava il lato sul quale era stata realizzata la sua grande rimessa, era quella delle Fornaci Vecchie. Sulla strada, da una nicchia ricavata sul muro di cinta in prossimità di un altro cancello di ferro, una Vergine porgeva il Bambino. Questa immagine sacra, uno tra i punti di sosta di rogazioni e processioni, oggi è ornata da una rigogliosa siepe sempreverde di rincospermo (*Trachelospermum jasminoides*) che corre sul muro ed esibisce, a lungo, fiori bianchi dall'intenso profumo. Sullo stesso muro trova sostegno una vecchia bignonia (*Bignonia capreolata*) confusa tra verdi bambù, piantati in molte altre zone interne al giardino. La strada, come si può intuire, aveva preso il nome da un'antica fornace di argilla un tempo attiva nella zona. Lungo il suo tragitto (praticamente tutto in salita!) ci si imbatteva e ci si imbatte tutt'ora in un grande edificio mediceo i cui sotterranei, con "buche da grano" – così come quelli della cosiddetta "Abbondanza" in centro cittadino – erano utilizzati come magazzino della Fattoria di Montevarchi. L'edificio mostra, sullo spigolo, uno stemma dedicato a Ferdinando II e risale al 1640. Vicinissima, sul sottostante attuale giardino della bella villa Piazzesi, s'innalza ancora, rispettata come un'anziana creatura-vivente, una poderosa farnia ultracentenaria (*Quercus robur* = *Q. pedunculata*) la cui sagoma, inconfondibile, oltre che dalla vicina Villa Masini, si può ammirare da molto lontano. Via delle Fornaci Vecchie, per una sostanziale modifica del traffico urbano e una sua parziale trasformazione nel tratto iniziale in parcheggio, appare oggi alquanto anomala e trascurata. Così, ai meno attenti, possono sfuggire alcuni elementi che, almeno per

brevi tratti della sua antica prosecuzione verso la collina, rappresentano un significativo esempio tipicamente rurale. Stiamo parlando delle siepi-vive che, come quelle tutt'oggi sopravvissute sul posto, venivano realizzate e mantenute sui limiti confinali delle strade stesse e dei campi, lungo tragitti frequentati da uomini e animali. In pratica, vere e proprie barriere verdi che non solo indicavano il cammino ma, al contempo, impedivano ai malintenzionati e agli animali al pascolo, di invadere e danneggiare terreni e colture. Le siepi erano realizzate prevalentemente con essenze arbustive spinose facilmente reperibili sul posto: biancospino (*Crataegus monogyna*), pruno spinoso (*Prunus spinosa*) e altre non pungenti quali acero campestre (*Acer campestre*), olmo campestre (*Ulmus minor* = *U. campestris*), sanguinella (*Cornus sanguinea*), fusaggine (*Euonymus europaeus*) ecc. Nelle composizioni delle Fornaci Vecchie si ricorda anche un'altra pianticella spinosa, una presenza che in quest'area montevarchina costituiva un'eccezione: quella del paliuro o marruca (*Paliurus spina-christi*). Queste siepi miste, un tempo molto comuni (al pari di altri tratti sopravvissuti fino agli anni Cinquanta intorno al Pestello o alla Ginestra), pur ridotte, rappresentavano e rappresentano vere nicchie ecologiche, autentici rifugi naturali sui quali vivono – in equilibrio – innumerevoli esseri viventi come piccoli mammiferi, rettili, uccelli, insetti. Salendo per via delle Fornaci Vecchie, una volta lasciate le ultime costruzioni e preso a calpestare l'antico selciato, possiamo ancora scorgere tratti di queste barriere-naturali. Si arriva così, in breve, superando anche alcuni tratti oggi divenuti boscosi, l'antica località del Castellare e, subito dopo, il dimenticato Chiesino di Cennanuzzo o ex chiesa di S. Andrea a Cennano. Dal Chiesino, ancora salendo, si raggiunge il culmine del colle e i Cappuccini (235 m. s.l.m.). La località deve il nome alla presenza di un antico convento di frati francescani. Su questo colle, importante per la storia di Montevarchi, sorgeva intorno all'anno Mille, sotto i Conti di Pierle (Cortona), un castello che dal XII secolo fu dominio dei Conti Guidi di parte guelfa. Quando alcuni secoli dopo andava già sviluppandosi per volontà fiorentina, in valle, il borgo-murato di Montevarchi, i frati ebbero il permesso di occupare le rovine del castello oramai abbandonato per fissarvi, intorno al 1538-1540, la loro dimora. Da allora, tra i seguaci di S. Francesco e i montevarchini sono sempre corsi un profondo rispetto e un reciproco affetto. Da alcuni anni i frati si sono trasferiti e del passato e di quell'unione non restano che il silenzio e il senso, vago, del passato. Sul piazzale del vecchio convento (oggi centro d'accoglienza), nonostante i gravi danneggiamenti dovuti all'incuria degli uomini e all'inclemenza del tempo, resiste, gigantesco, un leggendario leccio plurisecolare. Svettanti secolari cipressi comuni (*Cupressus sempervirens*) contornano le mura e accompagnano i sentieri verso un bosco che, un tempo, era considerato di "clausura" e quindi interdetto agli estranei. Nell'ombroso bosco prosperano annosi lecci (*Quercus ilex*), cerri (*Quercus cerris*), roverelle (*Quercus pubescens*), farnie, ornielli (*Fraxinus ornus*), si diffondono edere (*Hedera helix*) e pungitopi (*Ruscus aculeatus*) mentre alcuni angoli sono rallegrati, in agosto-settembre, da vistosi tappeti fioriti di ciclamini (*Cyclamen hederifolium*).

Villa Masini, attualmente assediata sul retro da una zona intensamente abitata e servita, verso il Colle dei Cappuccini e fin oltre il Pestello, da più strade, è oggi facilmente raggiungibile dal centro urbano in quanto, trasformata piazza Garibaldi, dal 1973 è stato realizzato un sottopasso ferroviario. Dal Pestello, fino al tratto prospiciente «La Familiare», lungo i due lati del borro, negli anni seguenti l'alluvione del 1966 sono state realizzate brutte ma funzionali sponde e spallette di cemento mentre, all'altezza del "Pino", è stato costruito un ponticello che oltrepassa il borro e mette in comunicazione pedonale via Pestello con via Isonzo.



L'ingresso principale di Villa Masini visto dall'interno *(foto di P. Lachi)*

In quel suo primo mezzo secolo di vita, grande era la meraviglia e la curiosità provate dagli osservatori di passaggio. Questo, generalmente, accadeva in occasione di viaggi compiuti per manifestazioni e avvenimenti quali raduni, fiere e Perdoni cittadini, o di appuntamenti settimanali come i mercati. In queste occasioni, fin dalle prime ore del mattino, ci si muoveva su carrozzelle (possidenti e fattori) o, più raramente e più modernamente, su mezzi motorizzati. La grande quantità delle persone di passaggio, spesso impiegando tempi lunghi per gli spostamenti a piedi o in bicicletta, trasportava, con carri e carretti, i prodotti e le primizie dei campi e degli orti, le ceste dei polli e quelle degli altri animali da cortile, conigli compresi. Chi transitava al cospetto della villa, residenti locali a parte, proveniva dalle campagne e dai nuclei abitati delle aree collinari quali la distante Nusenna, Mercatale (raggiunta anche dalla Valdambra), La Torre, Rendola da un lato, e San Tommè, Cocoioni, Ventena, San Marco, Moncioni con le più lontane Ucerano e Starda dall'altro.
Insolita e grande, agli occhi di queste persone e per quello che si poteva scorgere dalla strada, appariva la solida struttura di cemento sormontata dalla torretta; numerose le aperture e numerosi i locali immaginati dotati di ogni comodità, ricolmi di cose, vetri e arredi lussuosi. E quella cupola metallica, quei giochi di luce... E le terrazze, le colonne, le scalinate... E quei dipinti sulle finestre, quei vasi enormi e quei festoni di pietra... quei volti agghindati ed enigmatici di donna che attiravano lo sguardo e ti seguivano ovunque? E quella serie di mascheroni inquietanti, di uccelli, animali selvatici e mostri fantastici? E quei riccioli, quei fregi floreali sinuosi sugli enormi cancelli e le ringhiere ricamate nel ferro, quei lampioni... e le fontane... e quelle insolite piante del grande giardino...
Oltre il cancello, superati due leoni in lotta con serpenti sulla prima, ampia rampa di scale, diretti verso il portone d'ingresso, s'incontrano altre scale che avvolgono una prima fontana. Questa, protetta da un basso cordolo semicircolare, è realizzata con una grande conchiglia incassata al di sotto di una balaustra e di una testa fantastica di creatura marina ornata di tentacoli. L'originale



Particolare della statua del leone e del serpente in pietra artificiale di Leopoldo Brandaglia

creazione ornamentale è anticipata dalle tessere colorate di un mosaico sul quale spiccano le parole IN LABORE VITA, un motto che ricorda ai residenti e ai loro ospiti, a scanso di equivoci, il pensiero e la volontà del proprietario perfettamente in sintonia con le idee e le motivazioni imprenditoriali di quegli anni. Altri simili contenuti, questa volta all'interno, li troveremo effigiati in una vetrata circolare multicolore, che sul pianerottolo della prima rampa delle scale mostra una figura allegorica femminile con una fiamma sempre accesa sulla mano e, nell'altra, una fascia abbinata a una tela di ragno (in questo caso esempio di laboriosità ininterrotta) e riportante la scritta PER NON DORMIRE. Questa splendida opera della ditta fiorentina De Matteis rappresenta, a nostro parere, uno degli elementi principali per le nostre osservazioni. In essa sono rappresentati non soltanto rose e fogliame vario, ghirlande intrecciate, frutti e vasi ricolmi di fiori (come altri fregi vegetali, anche esterni, proposti in ogni supporto e in ogni angolo su pietra modellata e tutti nel loro massimo grado di maturazione e vigore vegetativo), ma essa fornisce anche un quadro molto dettagliato sia dello stabilimento «La Familiare» (così ripreso anche da una foto d'epoca commissionata dal Cappellificio) – con settori, locali lavorativi, volumi, inferriate e ciminiera fumante – sia della campagna circostante: in essa sono riproposte le colline e i poggi dei quali abbiamo precedentemente parlato: tutti con campi coltivati e filari ben evidenziati.
Questa vetrata contiene alcuni elementi sui quali, brevemente, ci soffermiamo. Abbiamo parlato di rose e ci siamo resi conto che questi fiori, nella loro bellezza e nell'ampio significato simbolico che racchiudono (perfezione, grazia, passione, amore, vita, fonte d'ispirazione, autentico simbolo di condizione umana), come vedremo, sono quelli proposti con più frequenza nel nostro percorso, uno speciale "filo conduttore" sia negli interni si negli esterni della villa. Con puntualità (riscontrata sia sulle ghirlande sia sulle corone come simboli inequivocabili di gloria e successo) troviamo anche l'alloro apprezzato ed esibito nei monumenti ai caduti come in quelli celebrativi delle vittorie, con bacche numerose distribuite intorno alle integre foglie.



La Fontana della Venere di Elio Galassi nell'ottagono centrale al pianoterra della Villa

Tra le curiosità ripetute degli interni si evidenzia la figura geometrica dell'ottagono, utilizzato sia nel vestibolo e nella fontana dell'ingresso del primo piano, sia nel secondo piano e nella tela di ragno della vetrata circolare descritta. Superando le celate intenzioni dei progettisti e dei vari artisti intervenuti nella villa, potremmo ipotizzare un significato, oltre a quello della pienezza rifacentesi alle forme ottagonali dei fonti battesimali medioevali, di nuova vita-rigenerazione-rinascita. Ma altri elementi da non trascurare sono da individuarsi nel campionario degli animali raffigurati che, veri o immaginati che siano, rappresentano, con gli altri che troveremo anche all'esterno, un "bestiario" delle meraviglie.

Il primo e il più diffuso proposto in interno come in esterno (lo abbiamo già osservato presso la prima fontana del nostro percorso), è la conchiglia marina. Elegante, raccolto e perfetto nelle sue simmetrie, questo bivalve (probabile che il più utilizzato corrisponda al *Pecten jacobaeus*) è di frequente rappresentato in opere a carattere religioso (come da Piero della Francesca nella *Pala di Brera* dove la Vergine Maria incarna la nuova natura generatrice). La conchiglia è l'emblema

antico di Venere e quello di S. Giacomo di Compostela e di S. Rocco in rappresentanza di tutti i pellegrini. Molte pitture e sculture del passato propongono la dea dell'amore generata, come perla preziosa, da conchiglie: dalla *Casa della Venere in conchiglia* visibile a Pompei, alla *Nascita di Venere* del Botticelli dove, tra le rose, la bellissima dea è sorretta da una conchiglia sospinta dai venti sul mare spumeggiante. Tra le molte sculture che propongono conchiglie, ricordiamo la *Fontana del Tritone*, realizzata in Roma da Gian Lorenzo Bernini, che in certo qual modo ha indubbiamente influito su alcune opere presenti nel giardino di Villa Masini. Simbolicamente la conchiglia rappresenta il principio femminile, l'amore, la nascita, la rigenerazione, la bellezza eterna, la vita...
Sulle vetrate multicolori sono poi rappresentati due animali comuni che, in questo contesto, richiedono massima attenzione. Parliamo del coniglio domestico e della lepre (praticamente assunti a simbolo della famiglia Masini). Entrambi sono raffigurati in posizioni e orecchie rispondenti alle rispettive pose abituali (sollevate in alto per la lepre dritta sulle lunghe zampe posteriori, ripiegate per il coniglio poggiante sulle quattro zampe).
Continuando nelle nostre osservazioni ci soffermiamo nel vano ottagonale del pianterreno al cospetto della fontana di marmo pregiato della Venere scolpita da Elio Galassi. Prestiamo attenzione ai rilievi del basamento: fiori misti a uccelli raffigurati in varie pose e grandi foglie di classico acanto (*Acanthus mollis*) utilizzate in antico per le decorazioni dei capitelli corinzi. In questa scultura, attraverso gli animali, sono stati evidenziati, su sfondo in oro, i simboli dei tre elementi: aria, acqua e terra. Così, oltre a vari fiori e uccelli con foglie, troviamo spighe di grano con rami di alberi e frutti corrispondenti: olivo, agrifoglio, castagno, fico, pero, vite, melograno, pino... e, addirittura, seminascosto tra le foglie, un singolare coleottero, il cervo volante. Dentro e fuori dell'acqua scorgiamo ancora: conchiglie, pesci, granchi con lumache (enormi), lucertole, tartarughe cariatidi, cavallucci marini e fenicotteri a grandezza naturale.
Il grande scalone centrale di marmo bianco, guidato da un lungo corrimano di legno di noce e balaustra di ferro con intrecci di rose (come tutti gli altri, anch'essi realizzati magistralmente dalla ditta Bruni di Pistoia), ha inizio da un lampioncino e le ali di un dorso arcuato appartenente a un drago

Particolare del basamento con foglie, fiori e uccelli nella Fontana della Venere *(foto di P. Lachi)*



nero. L'essere-controllore è munito di corna ricurve e zampe uncinate che, se non fosse per l'insolita posizione seduta, sembrerebbero pronte a sollevarsi per artigliare l'ignaro ospite di passaggio.
Altre meraviglie si aprono alla luce filtrata sia sull'ampio velario rettangolare di vetro del soffitto posto sul vano scale, con rosoni laterali, foglie e ghirlanda con fantastiche rose blu, sia sull'altro velario sospeso sull'ottagono del primo piano. Qui, in una cornice circolare formata da una ghirlanda intrecciata di frutta matura e spighe di grano intervallata da quattro conchiglie, è ritratto un cavaliere. Si tratta di S. Giorgio che nella sua rassicurante immagine di guerriero difensore su cavallo bianco (bianco come luce, verità, fede e purezza) trafigge a morte con una lancia il drago alato (oscuro, serpentiforme, nemico del genere umano e incarnazione del male).
Sui pavimenti, quando non di legno come nelle camere da letto e alcuni salotti, mosaici colorati evidenziano ancora figure vegetali, con linee, spirali, nodi, raccordi e direttrici guida. I soffitti, variamente modellati, mostrano ripetuti motivi floreali e, fin sulle porte, balze composte di fasci di alloro. Proseguendo la visita si aprono le porte delle camere nelle quali colpisce la luce che penetra dalle grandi finestre e si diffonde sui soffitti e sui rivestimenti in carta delle pareti. Ogni camera un colore diverso e proprio dal colore esse prendono il nome: la camera Verde, quella Blu, Bianca, Gialla... In alcune sono ancora presenti, oltre alle elaborate decorazioni di stucco dei soffitti, gli eleganti arredi originali (lampade e lampadari, soprammobili, sedie e poltrone...) e bellissimi mobili impreziositi da sculture e rilievi con canestri di frutta, foglie, palmette, ghirlande e festoni fioriti. In una di queste camere, alcuni mobili sono interamente rifiniti con gioiosi puttini. Tutti questi pezzi unici furono magistralmente realizzati dall'artigiano Ezio Tassini e, in seguito, dal figlio Ugo, di Montevarchi. Sempre per i mobili delle camere, anche allo scopo di "alleggerire" il colore dominante del legno al naturale, Ezio fece eseguire pannelli dipinti dal decoratore-pittore montevarchino Alfredo Fini, belle e vivaci decorazioni nelle quali, tanto per restare in tema, il fiore prediletto era la rosa. Dal piano delle camere si raggiungono le ampie terrazze sulle cui balaustre di cemento, alleggerite dagli abituali motivi che propongono festoni e conchiglie, sono collocati grandi vasi scolpiti. Particolare è l'angolo rivolto al cancello d'ingresso e a «La Familiare» perché qui è collocata un'altra scultura di ferro, un altro drago alato con funzione di reggibandiera. La bandiera utilizzata nelle grandi occasioni (come ad esempio la vincita da parte dell'Italia ai campionati mondiali di calcio, nel 2006) è ancora quella originale, in lana e con lo stemma sabaudo. Grande e pesante, richiede molta attenzione per essere collocata tra le braccia del drago.
È sopra e sotto questo drago che vogliamo ancora soffermarci per altre osservazioni. Sopra, perché in angolo, di ferro battuto vi si trova un bellissimo lampione-fiorito; sotto, perché sul culmine dell'arco sospeso sulla fontana d'ingresso (quella con la conchiglia e la scritta IN LABORE VITA sul mosaico del pavimento), scolpito in pietra artificiale sporge un volto – unico in tutto il complesso – dall'espressione finalmente distesa e accogliente. Gli altri volti, compresi quelli delle "Vittorie alate" affacciate sulle pareti della Rimessa, sono tutti inespressivi, quasi inquietanti. Così le enigmatiche Sfingi che sormontano le grandi finestre del piano e che, come ritenevano i viaggiatori del passato, non lasciano trasparire nessun sentimento.
Da questo terrazzo Angiolo Masini poteva guardare la strada vedendo, tra l'altro, transitare molti dipendenti che a piedi o in bicicletta si recavano al lavoro, e chissà se tra loro c'era qualcuno che, nel salutarlo dal basso, pensava al suo famoso detto pronunciato bonariamente a conclusione di ogni discussione sul lavoro "...padron son io!". Gli sguardi del Masini andavano sull'ordine del sottostante giardino, sul Cappellificio e sulla solida ciminiera che, individuata con orgoglio,



La Colombaia della rimessa, in basso: il particolare del volo di rondini

sembrava gareggiare in altezza con quelle vicine della Filanda e delle Fornaci. Non c'erano dubbi, quello della Ginestra era un "angolo" che rappresentava quel primo Novecento.
Al di sopra delle grandi finestre sormontate dagli elaborati motivi a festoni e dai volti enigmatici delle Sfingi, il sottotetto evidenzia gigantesche figure di aquile (dodici su tutto il palazzo), tutte ornate di ghirlande. Il rapace, qui raffigurato con grandi piume sul collo e in posizione di attesa, certamente richiama l'aquila ad ali spiegate dell'antico simbolo romano che, allo stesso modo dei caratteristici "fasci" adottati come insegne del Partito Fascista, indica il periodo nel quale fu realizzata la villa. Il rapace veniva adottato per simboleggiare forza, audacia, fierezza autorità e vittoria. Con queste riconosciute credenziali lo troveremo anche sul culmine del tetto della Rimessa dove, in dimensioni ridotte, tra corone e fasci, in posizione di predatore artiglia ruote gommate. In questo caso, oltre a indicare la funzionalità dell'edificio, l'uccello diviene emblema di coraggio e intraprendenza verso il progresso e le nuove tecnologie del secolo nascente. Sulle colonne del cancello rivolto alla via delle Fornaci Vecchie, sono invece raffigurati altri due grandi uccelli predatori che, a una più attenta valutazione, per dimensioni, posizione e piume del collo, anziché aquile

sembrerebbero avvoltoi in attesa. In una nota di carattere locale potremmo aggiungere che, a Montevarchi, almeno nel nome, l'aquila era popolarmente conosciuta da alcuni anni anche per altri e ben diversi motivi in quanto, dal 1902, era nata l'omonima e attiva «Società Ciclistica cittadina». Sulle facciate della Rimessa, oltre agli aspetti trattati (vittorie alate, aquile...), si ripetono sia la ruota – proposta in rilievo sulle paraste e sul cancello di ferro – sia le corone e le grandi fronde di alloro. Ma più singolare, in questo insolito edificio, ci pare la cosiddetta Colombaia perché, sul culmine del tetto, oltre a quattro coppie di colombi di pietra artificiale, è stata realizzata una torretta dipinta con cieli azzurri, voli di colombi e rondini. La torretta è interessata, sui lati, da fori disposti in sequenze parallele. Si tratta di "inviti" creati appositamente per i rondoni che,



La Limonaia e la Primavera viste da un ciliegio del vecchio pomario *(foto di P. Lachi)*

nelle intenzioni dei costruttori, avrebbero dovuto introdursi all'interno per realizzarvi i nidi e allevare i loro piccoli. È risaputo che i pulcini di questi volatili, un tempo, potevano essere prelevati dagli appositi nidi o vasi-contenitori corrispondenti a ogni foro, per essere cucinati e serviti sulle tavole come ghiottonerie. Fortunatamente (per i rondoni di allora) a Villa Masini non è mai stato così, ma questa consuetudine culinaria, nel passato, era diffusa e praticata, e non è raro vedere sopravvissute torrette simili sui tetti, sia in vecchie costruzioni di paesi e città, sia in grandi case di campagna.

Le osservazioni sugli elementi naturali non sono terminate perché, tornando ai fiori, restano da descriverne altri come, ad esempio, le campanule azzurre disposte in una balza di porcellana nella stanza da bagno di Angiolo Masini. Degli altri fiori presenti nei numerosi bagni del palazzo restano soltanto alcuni frammenti raccolti in un locale di servizio del pianoterra: una serie di mattonelle dal colore rosa scuro con cornice in rilievo e roselline allineate in serie di tre.

Nell'avvicinarsi alla conclusione della visita interna alla villa non resta che portarci in alto, oltre il sottotetto, e da uno studiolo raggiungere l'esterno. Qui, da un terrazzino con colonnato, una scala

elicoidale di ghisa ci permette di raggiungere il culmine della torre o "Torrino". Aggirando un'avveniristica cupola metallica riconoscibile per forma e colore da molto lontano, si aprono, su ogni lato protetto da balaustre con festoni e grandi vasi scolpiti, ampie prospettive sul panorama: dai Monti del Chianti con l'area collinare e i versanti boscosi, alla valle dell'Arno e alla catena montuosa del Pratomagno. Montevarchi, vicinissima, si distende agli sguardi in tutta la sua dimensione e, sui tetti oltre la ferrovia, spiccano lo svettante campanile della Collegiata e l'insolita torre della vecchia Casa del Fascio. Sotto il Colle del Colombo, verso Est,sono scomparse le Fornaci, modificati e restaurati i locali della Filanda con il complesso della Ginestra, così come l'area de «La Familiare» ancora munita della sua vecchia ciminiera. Questa solida colonna di mattoni, pur ridotta in altezza rispetto all'originale, resiste e, forse, contribuisce a ricordare la perizia con la quale venivano realizzate alcune opere oggi catalogate come testimonianze di archeologia industriale. Oltre il Pestello, in direzione Sud, è riconoscibile il vicino Colle di San Tommè dove, tra querce e cipressi, sono ancora visibili il tetto e il campanile dell'antica chiesetta dedicata a S. Tommaso.

Nel Torrino, in qualche fessura dei muri avvolti da gialli "licheni dei tetti" (*Xantoria parietina*), scorgiamo pianticelle di fico (*Ficus carica*) nate spontaneamente dai semi dei frutti trasportati quassù dagli uccelli indisturbati. Cavi metallici avvolgenti proteggono contro le scariche elettriche dei fulmini, con punte a fiocco e un'asta verticale installata sulla cupola.

Lasciato questo privilegiato punto di osservazione, riscendiamo e, prima di recarci nella zona del giardino, ci tratteniamo ancora una volta con i nostri ospiti Masini-Cofacci che, con gentilezza e disponibilità, ci raccontano vicende, anche drammatiche, sull'intero complesso e rispondono a ogni nostra domanda. Ai colloqui assiste la miagolante gatta Lunella che, di tanto in tanto, sazia e annoiata, osserva distrattamente un merlo dal becco giallo che saltella sul davanzale della finestra: qui, quotidianamente, c'è sempre qualcuno che provvede a disporre ghiottonerie per lui.

Nel 1941, nell'operazione autarchica nazionale del "ferro per la patria" furono asportate le inferriate che sui muri completavano la recinzione. Il periodo più brutto, tuttavia, fu quello dell'ultima guerra e, più in particolare, l'ingresso nella villa dell'esercito tedesco che vi stabilì il comando. Furono eccezionalmente concessi ai proprietari tre giorni di tempo per trasferire altrove tutto il mobilio, che fu stivato a Nusenna. Così, requisiti i locali senza riguardo alcuno per cose e persone, gli occupanti compirono danneggiamenti negli interni (ad esempio, la rottura di arredi, della *Fontana della Venere*, degli impianti luce e delle tubature per l'acqua), come negli esterni, dove furono distrutte aiuole, danneggiati gli alberi e le fontane. Dalla Rimessa sparì la bellissima e per quei tempi lussuosa auto berlina Lancia Dilambda. Ma per fortuna la guerra cessò e tutto (o quasi) tornò lentamente come prima. Deceduto Angiolo Masini, nel 1950, la proprietà passò al figlio Proto con la moglie Ines e la figlia Adriana. Tra i brutti episodi che si ricordano in seguito, uno riguarda l'alluvione del novembre 1966, quando le acque fangose del Borro del Pestello invasero il quartiere e, prima di dirigersi verso il centro cittadino e l'Arno, allagarono tutto il piano seminterrato dell'edificio.

Momenti di festa ed eventi particolari tuttavia non sono mancati, come quello del 1997 quando Roberto Benigni decise di girare qui molte scene del film *La vita è bella*. In quei giorni la villa trovò giusto risalto e il suo antico splendore e, come l'intera città di Montevarchi, tutto il quartiere partecipò all'evento. Indimenticabili, per molti, i momenti estivi serali quando, col traffico veicolare deviato, nell'incanto del silenzio totale, vennero girate alcune scene con la villa illuminata a giorno.

Percorrendo a ritroso la nostra visita, prima di varcare il portone principale dell'ingresso, sor-



Il Salotto Rosa *(foto di P. Lachi)*

montato da un affresco con girali di melagrane e alleggerito da lunette con vetri protetti da cardi stilizzati di ferro (gli stessi del grande salone adiacente), non manchiamo di soffermarci nell'ex «Salotto del Pianoforte». In questo locale (dal quale si accede direttamente al giardino nella zona dell'Uccelliera) è da segnalare il soffitto, interessato da decorazioni con medaglioni angolari raffiguranti personaggi mitologici tra i quali ne riconosciamo uno divenuto per molti aspetti oramai familiare. Si tratta di Venere sorretta da una conchiglia e trasportata dal soffio dei venti, tra delfini, sul mare spumeggiante. Passiamo quindi al «Salottino da fumo» (Fumoir). In esso, sotto un chiaro soffitto realizzato a cassettoni, sull'intenso fondo blu della carta da parati, s'intrecciano eleganti corone fiorite con festoni e sostano, sospese, coppie di uccelli dalle lunghe piume. Adiacente al piccolo locale accediamo al «Salotto Rosa» che, come fossimo immersi all'interno di una nuvola dipinta dal Tiepolo, osserviamo quasi trattenendo il fiato e dirigendo, piano, lo sguardo oltre le finestre, il giardino. In ultimo, visitiamo un successivo grande salone dove, sotto un pesante lampadario di ferro, ammiriamo credenze in noce dalle cornici con motivi vari, volti grotteschi, festoni con fiori, frutti e altri elementi vegetali. Vi sono anche animali e teste di leone, tutti magistralmente intagliati sullo stile rinascimentale dal Tassini (Ezio). Sulle pareti si trovano due grandi tele eseguite a tempera nel 1927 dal pittore di origini montevarchine Emilio Vasarri. Le tele ritraggono aspetti idilliaci di vita risalenti al periodo dell'"antica Roma". Nel *Bagno pompeiano*, tra le belle figure femminili (tra le quali, ai due opposti estremi sono ritratte moglie e figlia del pittore) osserviamo la trasparenza dell'acqua (riproposta anche nell'affresco dello sfondo che ritrae scene mitologiche), i cipressi sull'esterno delicatamente illuminato e il cestello ricolmo di rose vaporose appena raccolte che lasciano intuire un delicato profumo. Nell'altra tela, *Passeggiata in giardino*, la luce del sole si posa calda su un prato d'erba delimitato da arbusti fioriti, chiome di alberi e, sullo sfondo, corposi cipressi. Sono ritratti fanciulle e giovani suonatori di strumenti a fiato che discendono festanti le scale camminando sulla rassicurante scritta SALVE a mosaico sul pavimento. Mentre si alza un leggerissimo velo di fumo da un bruciaprofumo, altre giovani ragazze (tra loro una vestale?) sorreggono vasi, canestri, e cesti di rose portate anche in grembo. Rose di vari colori, al passaggio del corteo, sono state gettate anche sulle scale e sul pavimento



Rose sul cestello, nella tela* Bagno pompeiano *di Emilio Vasarri, 1927 *(foto di P. Lachi)*



Rose sul pavimento, nella tela* Passeggiata in giardino *di Emilio Vasarri, 1927 *(foto di P. Lachi)*

e, come non bastasse, l'autore dell'opera dipinge una rosa gialla sotto la sua firma e la data: 1927. Lo interpretiamo come un invito a portarci verso l'esterno dove, sulle balaustre e le colonne dell'ingresso, si arrampicano e s'inseguono rigogliose, in vari colori, bellissime rose (*Rosa* sp. pl.). Tra queste, sulla balaustra della rampa di scale che con un semicerchio aggira la fontana della conchiglia, sul lato rivolto a Montevarchi, notiamo una vigorosa rosa gialla (*Rosa banksiae* var. *lutea*) che, prima a fiorire, ravviva questo settore insieme alle rosse bacche di un agrifoglio con

foglie marginate di giallo (*Ilex aquifolium* cv. *aurea marginata*). Sul soleggiato lato opposto invece, oltre ad alcune rampicanti messe a dimora – come le altre rose – in periodi successivi all'impianto originale del giardino, le rose che si fanno ammirare sono quelle di ferro battuto di elaborate ringhiere inserite sulle scale di un ingresso secondario. Le ringhiere poggiano su basi di cemento sulle quali, oltre agli abituali mascheroni con ghirlande, sono posti bellissimi portavasi, realizzati sempre di ferro battuto, con foglie, rami e grandi rose sbocciate. La zona del giardino sulla quale ci troviamo, così come l'altra di fronte all'ingresso della villa e una porzione del giardino rivolta alla città, si trova su un livello rialzato rispetto al piano di campagna. Tutto il complesso verde, in certo qual modo, nell'impianto originale segue la disposizione del cosiddetto "giardino all'italiana", composto di piccole aiuole fiorite con basse siepi di demarcazione realizzate seguendo disegni geometrici dalle linee mosse e arrotondate. Al centro delle aiuole, nel caso di Villa Masini, sono quasi sempre collocati alberi e arbusti di pregio ed effetto estetico. Le aiuole s'inseriscono tra vasche e fontane, cordoli e corridoi, scale di comunicazione, statue ed elementi elaborati in pietra artificiale (la stessa delle ghirlande, dei motivi floreali e vegetali di ornamento, delle corone, degli animali, dei mascheroni ecc.). Eleganti lampioni di ferro battuto sono montati su ripiani e supporti e collocati negli angoli. Il piano di calpestio, dal colore chiaro, è coperto da ghiaia che, in prossimità dei marciapiedi immediatamente esterni all'edificio, lascia spazio al cemento o alle tessere dei mosaici. Sull'impianto originale del giardino, scomparsi alcuni elementi caratterizzanti come ad esempio le basse siepi di demarcazione delle aiuole, sono state introdotte dai proprietari, nel tempo, essenze che – come per le rose – le mahonie (*Mahonia aquifolium*), le nandine (*Nandina domestica*), i cotoneaster (*Cotoneaster franchetii*), le camelie (*Camellia japonica*), senza alterare in maniera eccessiva gli equilibri verdi e i volumi, si fanno apprezzare per contenute dimensioni, vivacità cromatica, leggerezza e profumo. Tra le inconfondibili camelie e gli altri arbusti sopra citati, le nandine domestiche, del tutto simili a bambù in miniatura e originarie di Cina e Giappone, hanno significato beneagurante.
Tornando all'area del giardino esposta sul lato del Pestello, in angolo, presso il muro, notiamo anche un corbezzolo (*Arbutus unedo*) cresciuto ad alberello. La pianta si caratterizza, nella stagione invernale, per la contemporanea presenza dei fiori bianchi e dei frutti rosso vivo molto appe-



Spalliere di rose sulla scale di accesso alla villa *(foto di P. Lachi)*



***Scala di accesso alla villa con fioritura di* Rosa banksiae var. lutea** *(foto di P. Lachi)*

titi dagli uccelli. All'interno di vecchie aiuole scorgiamo due agrifogli originali (entrambi dalle foglie con margini gialli), un rigoglioso coetaneo tasso (*Taxus baccata*) allevato in forma conica, mentre, quasi addossate al palazzo, prossime alle colonne reggenti vasi con teste di ariete, si possono ammirare due belle palme nane o di San Pietro (*Chamaerops humilis*). Queste due palme – da non confondere con le altre palme (*Trachycarpus fortunei*), messe a dimora più recentemente sulla zona prospiciente l'ingresso alla villa e quelle delle vicine palazzine Masini – si fanno apprezzare per la tenacia che le ha fatte resistere e sopravvivere nonostante le nevicate, i venti freddi e le gelate invernali. La palma nana, presente allo stato spontaneo anche al Parco dell'Uccellina, in Maremma, si distingue soprattutto per le ridotte dimensioni, le rigide foglie a ventaglio, le appariscenti infiorescenze gialle sviluppate in pannocchie pendule. Di fonte alle palme si trova



***Tipiche infiorescenze della palma nana* (foto di P. Lachi)**



Fioriture di rose. Sullo sfondo, a destra, si distingue la ciminiera de* laFamiliare(foto di P. Lachi)***

una vasca con, al centro, un'uccelliera ottagonale occupata, in passato, da diversi volatili ma oggi senza ospiti, servita da un cancelletto decorato. Sui costoloni portanti la struttura si distinguono, inghirlandati, mezzi busti femminili (cariatidi) di pietra modellata che sorreggono l'elaborato tettuccio. La copertura attuale è stata parzialmente modificata per i danneggiamenti subiti, ma da una vecchia fotografia possiamo scorgervi, sul culmine, un pellicano che nutre col becco i suoi piccoli. In questa posa, solitamente riproposta in molte opere di carattere religioso, forse superando le reali intenzioni dello scultore ma tuttavia rilevando analogie con le immagini consuete con le quali viene rappresentato questo uccello, potremmo interpretarvi il significato cristologico del sacrificio e della carità. Questo, in certo qual modo da porre in relazione con la simbologia propria dell'altro importante uccello ritratto sul cancello d'ingresso: il pavone. Quest'ultimo animale veniva anticamente inteso come segno di resurrezione, immortalità e, in seguito, dai bestiari medioevali, interpretato per l'ostentata esibizione del suo meraviglioso piumaggio come segno, negativo, di presunzione e di superbia. In pratica, per non rischiare di fondare sul nulla la propria esistenza, l'uomo dovrebbe gioire dei propri meriti senza scordarsi i propri difetti. A pochi metri dalle palme e dall'Uccelliera si trova una bellissima fotinia (*Photinia serrulata*), una pianta ornamentale che, messa a dimora al momento dell'impianto del giardino, ha oggi assunto portamento e dimensioni eccezionali. L'esemplare – a quanto ci risulta il più antico e il più grande tra quelli introdotti nel Valdarno Superiore – è una pianta sempreverde le cui foglie, consistenti, lucide, dal colore verde scuro, assumono sfumature rossastre al momento del germogliamento e in fase di senescenza. I fiori, bianchi, piccoli e riuniti in infiorescenze a corimbo, sbocciano in primavera e, come nel caso di questo esemplare la cui chioma supera i dieci metri,

fanno assumere alla pianta un aspetto magnifico, tanto più se osservato dall'alto. La singolarità di questa fotinia si può riscontrare anche osservandone il ramificato fusto la cui circonferenza di base corrisponde alla non consueta misura di m. 3,20.

Lasciata questa meraviglia, sfiorando sempreverdi agrifogli (*Ilex aquifolium*), viburni (*Viburnum tinus*) e allori (*Laurus nobilis*) che fanno barriera e impediscono la vista di moderne abitazioni costruite a ridosso della villa, possiamo raggiungere, sul lato ovest, nel luogo indicato dai proprietari come "Montagnola", il Tempietto circolare sormontato da un tetto a cupola. Mentre il pavimento (con stella centrale a otto punte sul tipo di una rosa dei venti) è composto a mosaico, il cornicione e le colonne di questa elegante struttura presentano i noti ed elaborati decori floreali di pietra artificiale. Della stessa materia sono composte le protezioni di finto legno alle scale e alla sottostante grande vasca che ci invita a scendere per avvicinarla. Anche questo, a nostro parere, può essere considerato un angolo speciale sempre allietato dal canto degli uccelli, numerosi e indisturbati nell'intricato rettangolo un tempo occupato dal Pomario. Così, il gocciolio dell'acqua, il muschio e i giochi di luce colpiscono chi vi sosta, ma ci sono altri elementi che rendono il luogo particolarmente interessante. Si tratta di due mostri marini (anch'essi realizzati con pietra artificiale) che all'interno della vasca si fronteggiano minacciosi. Uno dei due, con le fauci spalancate è pronto all'attacco all'interno di una grotta. Le creature mostruose ci ricordano altri angoli di giardini storici fiorentini e italiani nei quali, proprio le grotte, con i giochi d'acqua e di luce, gli animali – reali o fantastici che fossero – erano appositamente creati e collocati per suscitare nei visitatori stupore e meraviglia. Superate tuttavia le prime emozioni, dopo avere scorto tra le rocce alcune innocue rane modellate nel cemento, ci siamo soffermati sulle pareti muschiose della vasca dove, tra le fessure delle pietre spugnose, abbiamo individuato diverse piantine riprodottesi spontaneamente: tassi, viburni, allori, mahonie... Oltre al delicato ed elegante fiore della Madonna (*Cymbalaria muralis*) tipico per i festoni composti dalle foglio-



Veduta del lato Sud del giardino con* fotinia *in fiore *(foto di P. Lachi)*



Le rose sulla scalinata del lato meridionale del giardino *(foto di P. Lachi)*



***Le fronde dell'*araucaria** *(foto di P. Lachi)*

line alterne a forma di edera e le corolle bilabiali dei fiorellini violetti, vi abbiamo scorto anche due piccole felci cespitose. Si tratta dell'insolita cedracca o spaccapietre (*Ceterach officinarum*), e del falso capelvenere (*Asplenium trichomanes*). Raggiunto dunque il piano inferiore del giardino, aggirando la villa dalla parte posteriore (quella con la data MCMXXVII e il nome di Angiolo Masini) troviamo il vecchio Pomario che, tra belle camelie, conserva il pozzo per l'acqua e alcuni alberi da frutta. Questo settore ombroso si mostra interamente occupato da grandi esemplari di pini domestici, cedri dell'Atlante (*Cedrus atlantica*) e cedri dell'Atlante azzurri (*Cedrus atlantica* var. *glauca*) – a proposito dei quali vanno segnalati sia quelli prossimi all'Uccelliera sia gli altri, ben più sviluppati nei pressi della Rimessa –; abeti rossi (*Picea abies*); invadenti ligustri (*Ligustrum lucidum* e *Ligustrum vulgare*); qualche cipresso comune – che troveremo con alcuni soggetti allineati a lato del viale principale – e tanti altri, oltre che da una nutrita serie di arbusti tra i quali

citiamo il sempreverde pungitopo. Il suolo è tappezzato da viole (*Viola odorata*) e, ovunque si distende o arrampica l'edera. Superata la zona ombrosa lasciando momentaneamente alla nostra sinistra la Limonaia ci portiamo su strette scale, tra una folta siepe di nandina domestica, al settore superiore verso la zona di accesso alla villa, dove troviamo, al centro, una fontana (in origine illuminata dal basso) con conchiglie e quattro delfini posizionati alla maniera della citata *Fontana del Tritone* del Bernini. Delfini che mostrano i denti e le cui code, attorcigliandosi, sostengono una coppa con quattro teste marine dalle quali, un tempo, fuoriusciva acqua. Al di sopra, due scimmie sono ripresi nell'atto, alquanto insolito, di catturare pesci con le mani evitando accuratamente di bagnarsi. Intorno alla fontana circolare, all'interno di aiuole, si notano alcune essenze originali del giardino: un agrifoglio con foglie marginate di giallo (precedentemente citato), un grande tasso e alloro in folte spalliere sulle quali si aprono le aperture di passaggio verso le scale. Sulle balaustre laterali si ripetono, a distanze regolari, vasi con mascheroni e, al loro interno, ramoscelli sporgenti di pervinche (*Vinca major*) utilizzate anche per tappezzare aiuole. Nella zona si notano magnolie (*Magnolia grandiflora*) che, come tutte le altre, non risalgono al periodo in cui fu realizzato il giardino. A proposito di queste ultime, messe a dimora sul lato del muro parallelo a via Pestello con la siepe di lauroceraso (*Prunus laurocerasus*), osserviamo che, essendo alberi destinati a uno sviluppo rigoglioso, possono in futuro coprire, sia pur parzialmente, la facciata della villa. In una delle aiuole, sul lato est di questo settore si eleva uno spettacolare esemplare di araucaria (*Araucaria araucana*). L'albero, originario delle regioni meridionali di Cile e Argentina, pur sofferente, è l'unico sopravvissuto dei cinque che, in origine, furono messi a dimora nel giardino. Scomparsi gli altri soggetti per le conseguenze della guerra e del clima non propriamente favorevole (l'ultimo tra loro fu abbattuto nell'anno 1997), questo sopravvissuto esemplare resta un importante testimone di un periodo nel quale, con gli altri, rappresentava in tutta l'area valdarnese una rara presenza. Nella zona stava crescendo una sola altra araucaria che, non da tutti, poteva essere osservata al Pinetum del Poggiolo, a Moncioni, in quanto in quella eccezionale collezione botanica, l'ideatore e proprietario avvocato Giuseppe Gaeta aveva provveduto a metterla a dimora nel lontano 1878. Quella rarità, al pari di molte altre del Pinetum, purtroppo è scomparsa da tempo. L'araucaria, come i tassi e gli agrifogli apprezzati nel giardino, è una pianta dioica, porta cioè strutture riproduttive maschili e femminili su esemplari separati. Mentre il soggetto eliminato nel 1997 era di sesso maschile, quello sopravvissuto fino a oggi è di sesso opposto, motivo per cui, solo fino al 1997, ai piedi dell'albero superstite potevano originarsi nuove pianticelle. Quando nei tempi passati, con esemplari sessualmente maturi e vicini tra loro – condizione assolutamente necessaria affinché, nei nostri climi possa avvenire la fecondazione – il fenomeno si ripeteva regolarmente, operatori forestali e vivaisti, d'intesa con i proprietari, prelevavano da terra sia i semi che i nuovi alberelli. Questo albero sempreverde dalla chioma a cupola con portamento geometrico regolare, ha foglie rigide embricate a forma di squame triangolari dagli apici appuntiti e continua tutt'oggi a produrre vistosi coni femminili sulle parti alte dei rami. Ai suoi piedi, come segno di continuità, sta crescendo un nuovo soggetto originatosi, oramai, da tempo. I singolari semi prodotti, sebbene in condizioni non ideali e numero sempre più ridotto, cadono a terra, ma invano, non essendo stati resi fertili.

Nei pressi troviamo un altro vecchio tasso posizionato in linea con un successivo esemplare messo a dimora sul lato opposto (quello delle nuove palme parallelo a via Pestello). Vicinissimi, sfiorati dai bassi rami arcuati della stessa araucaria, sul bordo delle scale di accesso alla villa si

avvinghiano in una lotta senza fine un lungo serpente e un possente leone a grandezza naturale. I due animali, come gli altri e tutte le decorazioni e i rilievi modellati in pietra artificiale, furono eseguiti dal modellista scultore Leopoldo Brandaglia. Sul lato opposto delle scale, contemporaneamente, si sta svolgendo una lotta analoga tra un altro grande rettile e una leonessa che, come il leone, è raffigurata in posa plastica che ne evidenzia la potente muscolatura. Su quelle lotte, più in particolare su quella del leone, ben visibile anche dall'esterno del cancello, si sono concentrate attenzioni, sogni, emozioni e fantasticate avventure di intere generazioni di bambini (compresa quella di chi scrive). In questo singolare viaggio all'interno delle cose e del tempo segnaliamo un curioso, piccolo particolare non visibile dal cancello e che, al cospetto delle due figure in competizione per la sopravvivenza, può sfuggire: si tratta di un piccolo grillo che lo scultore ha posto tra le zampe del "re della giungla", quasi a irridere tanto furioso affanno. Discese le scale e superati



Vaso con particolare di un mascherone *(foto di P. Lachi)*

quattro grandi ed elaborati vasi conici ravvivati da nandine domestiche, ci portiamo verso il cancello d'ingresso. Di questa struttura osserviamo meglio, adesso, le colonne che sono sormontate da enormi lanterne di ferro battuto e vetro e, sui pilastri minori, vasi ornati da festoni e pine. Immobili, dall'alto, i pavoni-guardiani continuano a esibirsi e a sospendere i loro passi su magnifici intrecci di rose. Ci avviciniamo poi verso una fontana laterale resa ombrosa da un ligustro, una bignonia e due chiome di vecchie palme elevatesi dal giardino delle palazzine Masini, oltre il muro perimetrale. La fontana (detta del Fauno o del Nettuno) rappresenta una divinità mitologica cavalcante un essere marino. Dalla bocca del suggestivo personaggio dal volto giovanile e torso nudo fuoriesce uno zampillo che supera quello spruzzato dalla sottostante creatura degli abissi e si disperde tra il muschio e le pietre. Nell'insieme verde che sul livello inferiore accoglie l'acqua, tra le fessure, si scorgono fronde leggere di capelvenere (*Adiantum capillus-veneris*) le cui

piccole foglie incise a forma di ventaglio si muovono a ogni soffio di vento. Adesso è il momento di ripercorrere il largo viale bordato da una vecchia siepe sempreverde di alloro, vasi di agrumi e nuovi cipressi per tornare alle cascate di rose rampicanti esterne alla Rimessa e alle altre che, con boccioli socchiusi, sono addossate alla Limonaia. Rose che, reali o ricamate nel ferro che siano, a fatica stentiamo a distinguere. Le attenzioni tornano alla *Primavera*, lasciata con la luce viva del mattino e che adesso, a conclusione del nostro viaggio, ritroviamo nell'ombra. Ci pare un messaggio di speranza quella fanciulla gioiosa del montevarchino Pietro Guerri la cui firma, riflessa nell'acqua, è impressa sul basamento del piede destro. Cerchiamo di immaginarla questa grazia quando, in origine, dal nastro di rose portato sulle spalle zampillava acqua... suoni lievi di gocciole e profumi di uno spazio magico... Tornano in mente alcune scene del film di Benigni e, tra loro, quella che propone proprio questo angolo quando, per la prima volta in quella sofferta storia di vita vediamo comparire il piccolo Giosuè nato dall'amore-infinito tra Guido (il protagonista) e Dora (la sua principessa).

Le ombre, infine, si allungano, e nel silenzio il sole si abbassa e sfiora, lontano, le cime dei cipressi, il bosco, il Colle dei Cappuccini. Piano si diffonde lassù, sulla Torretta, e illumina l'argento dell'aguzza cupola.

Fonti bibliografiche

A. Anselmi, Ducci V., *Chiesa di S. Maria delle Grazie al Pestello*, Parrocchia Pestello, Tip. Ceccherini, 1980.

AA.VV., Bossini, M., Lenzi A., (a cura di) *Montevarchi, dal Liberty al Decò*, Firenze, 2007.

AA.VV., *Montevarchi"Costruzione" di una città tra Architettura e Storia (secc. XIX-XX)*, Mostra documentaria, Comune di Montevarchi, Stampato a Città di Castello (PG), 1995.

AA.VV., *Montevarchi dal Liberty al Decò*, Firenze, Biblioteca Comunale di Montevarchi, Circolo Culturale Pestello, 1988.

AA.VV., *Una grande realizzazione per una santa missione. Il rinnovato Seminario Serafico dei PP. Cappuccini di Montevarchi*, Numero unico ill., Montevarchi 31 marzo 1957, Firenze, Tipo Litografia S.T.E.F.

Associazione fotografica "F. Mochi", *Montevarchi com'era*, Montevarchi, Stab. Grafico La Stampa BO.BA. DO.MA, Campi Bisenzio (FI), 1980.

Bossini, M., Lenzi A., (a cura di) *Ezio e Ugo Tassini, Sergio Tassi ebanisti in Montevarchi*, Quaderni di Palazzo Masini, Ed. Tonelli, 2001.

Cattabiani A., *Florario Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, Mondadori, Milano, 1996.

Cattabiani A., *Santi d'Italia*, Milano, Rizzoli, 1993.

Ciulli U., *L'attività municipale a Montevarchi dal 1911 al 1931*, Casa Ed. R. Noccioi, Empoli, 1937

Cocker H., Pizzetti I., *il libro dei fiori*, Vol. I, Milano, Garzanti, 1976.

Cooper J.C. *Enciclopedia illustrata dei simboli*, Ed. CDE spa, Milano, su lic. Della F. Muzzio & c. ed. spa., 1987.

Eliade M., *Immagini e simboli*, TEA, Ed. Associati S.p.A. Milano, Rist., 1997.

Ferrari M., Medici D., *Alberi e arbusti in Italia*, Bologna, Edagricole, 1998.

Gaeta G., *Conifere. Catalogo sistematico delle specie e varietà di conifere coltivate nel bosco sperimentale di Moncioni (Comune di Montevarchi*), Firenze, Tip. M. Ricci, 1893, Estr. dal *Bullettino* della Regia Società Toscana d'Orticultura, Anno XVII-XVIII – 1892-1893.

Gambini F., *La Ginestra di Montevarchi. Documenti e appunti storici*, "Memorie Valdarnesi", s. III, 1904.

Gobbi G., *Montevarchi profilo di storia urbana*, Firenze, Alinea Ed., 1988.

Impelluso L., *La natura e i suoi simboli*, I Dizionari dell'Arte, Milano, Mondatori Electa S.p.A 2003.

Kugler P.C., Tomei P.E., *Le palme in Toscana*, Pisa, Edizioni ETS, 2001.

Lachi P., *Boschi alberi ed arbusti nel territorio di Montevarchi*, Montepulciano, Ed. Del Grifo, 1991.

Lachi P., Neri S., (a cura di), *Percorsi dall'Arno alla collina*, Comune di Montevarchi, C.D.& V., FI, 1997.

Lachi P., *Pestello e San Tommè: note tra storia, arte e natura*, su *Parrocchia Santa Maria al Pestello Montevarchi, 1958/2008 50 anni in cammino*, Fotocomposizione e stampa: Grafica Santhiatese (VC), Arte Sacra.

Masini L.U., *Montevarchi attraverso i secoli*, Firenze, Bemporad Marzocco, 1960.

Panzetta A., (a cura di), *Pietro Guerri 1865-1936*, Montevarchi, 1991.

PIANTE DI POPOLI E STRADE CAPITANI DI PARTE GUELFA 1580-1595, A.S.F., Rist. an., Leo S. Olshki, MCMLXXXIX.

Pignatti S., *Flora d'Italia*, Vol. III, Bologna, Edagricole, 1982.

Pizzetti I., (a cura di), *Fiori e Giardino*, Milano, Garzanti, 2003 (rist.).

Repetti E., *Dizionario geografico fisico storico della Toscana,* I-VI, Firenze, Repetti, 1833-1846, Rist. an. Multigrafica Ed. Roma.

Soster M., *Le nostre felci*, Club Alpino Italiano, Sezione di Varallo, Varallo Sesia, 1990.

Villa Masini

oggi

fotografie di Mario Ristori

Villa Masini oggi. In poche parole: è la nostra storia e il nostro presente. E fatalmente è anche il lasciapassare per il nostro futuro. Come si è detto nell'introduzione è necessario parlare di luoghi come questi, di portare alla luce scrigni di questo genere, perché in essi vive la compresenza di ingegnosità e artisticità, le due arterie più robuste ed energiche di quello che è il nostro patrimonio vitale.

Vedete queste splendide fotografie di Mario Ristori che incorniciano la Villa in separati dettagli.

Lo spettacolo naturale di Villa Masini, della sua organica presenza nel territorio di Montevarchi, tanto esaltante quanto "altra" rispetto al luogo che la custodisce, è nei dettagli. È come il segreto della bellezza: tutta racchiusa nelle minutaglie.

Queste immagini, del resto, lo testimoniano a dovere. La mostruosità degli animali, delle aquile, delle sacerdotesse con leoni, dei draghi alati, bestie immonde sputafuoco, dei reggifiaccola, delle creature di pietra che abitano il giardino e sorprendono il visitatore a ogni angolo, altrove si è parlato di Wunderkammern: camera delle meraviglie. E ancora le vetrate decorate con motivi che solo in parte sono allegorici (la figura femminile, San Giorgio che lotta contro il Drago) e in parte Liberty (elementi preraffaelliti, contesti attuali, ma anche uso abbastanza aderente di elementi floreali).

Era un'usanza molto diffusa stipare oggetti meravigliosi, artifici suscitatori d'incanto, prima che il secolo dei Lumi infondesse una razionalità e un criterio al museo. Per quanto riguarda Villa Masini, tuttavia, sembra di poter essere abbastanza sicuri di una cosa: la sua meraviglia regge meglio il passaggio del tempo se accostata alla sorpresa.

Insomma, si è parlato di Liberty, di Eclettismo, di Rococò e forse mai come in questo senso la categoria panstorica del Barocco potrebbe essere chiamata all'adunanza. Il Barocco, parafrasando Gadda, non è semplicemente l'etichetta disposta sulla gobba di un movimento letterario e artistico, ma una categoria con la quale leggere il mondo: il Barocco può essere una specie di filtro ottico da apporre ai nostri obiettivi per decifrare gli ambigui segni del creato. In una comprensione di tal fatta lucertole e draghi non sono parti dell'immaginazione più sfrenata e fuori dalla realtà, ma anzi, sono le creature uscite dalla potenziata vista di una persona incredibilmente di senno, moltissimo vicino all'essenza delle cose.

Come dicevamo ben poco c'è da dire sulla Villa che non sia stato già detto e che questo libro non abbia già sviscerato.

Forse la cosa sulla quale sarebbe più indicato riflettere è il concetto di "casa". Si può considerare un luogo come Villa Masini una casa? A tutti gli effetti lo è stata, per qualcuno lo è anche adesso visto che gli eredi di Masini la abitano ancora oggi.

Eppure fatichiamo a considerarla tale, sfugge al concetto di casa che abbiamo adesso (verrebbe da dire che è un'idea che abitiamo, ma il gioco di parole è dietro l'angolo); è così lontana, così riccamente sfarzosa, così eccentrica che possiamo soltanto avvicinarci a esso, ma non comprenderlo

del tutto. Questo accade perché Villa Masini è una casa particolare. Ci sono certi luoghi che per la loro conformazione e struttura sono, più di altri, alla congiunzione di molti mondi. Luoghi che dominano le regioni terrestri e subterrestri (come una cantina o un seminterrato) e luoghi che allungano le proprie dita verso l'alto (come una torre). Quando questi elementi si risolvono nella stessa costruzione o nella stessa struttura naturale ecco che abbiamo un punto del mondo dove il passaggio tra mondi è continuo e affollato. Quasi tutte le fotografie che abbiamo visto della villa esaltano l'aspetto fantasmagorico, sono lì che chiamano a raccolta gli assenti, come se l'invitassero a un rendez-vous sovrannaturale.

Non è un caso, ma è solo cronaca di percezioni palpabili. Un luogo così è geneticamente affine a certi flussi. Eppure questo luogo è stato ed è anche una casa: vi è stato un atto di fondazione che, come sempre avviene per le abitazioni dove qualcuno vivrà, è l'atto di fondazione di un mondo. E allora ecco che il Barocco – in quell'accezione che abbiamo descritto sopra – di Villa Masini è anche il bacino fluviale dove scorrono affluenti di altri mondi, correnti carsiche che invocano una rappresentazione. E allora ecco che il mondo fondato con l'atto di questa Villa è anche un mondo che può servire da paradigma per altre letture, per altri luoghi della Terra. Una Terra che mai come ora, all'occhiello di una mutazione antropologica, nel ciclone del cambiamento, è disperatamente alla ricerca di pratiche e teorie che abbandonino la dualità dell'interno/esterno, del presente/assente, del vivo/morto per abbracciare una più vasta complessità creaturale e cosmica. Non sta certo a noi dire se queste aspirazioni hanno ragion d'essere o se la direzione è questa. A noi sta soltanto il compito di salvare questo oggetto valdarnese, come luogo storico d'eccezionale importanza architettonica e artistica e come impronta digitale di un territorio e un popolo intero: i nostri.

Filippo Polenchi



Ingresso principale di Villa Masini





L. Brandaglia e aiuti, Leonessa con serpente, gruppo plastico nel giardino





L. Brandaglia e aiuti, fontana d'ingresso con la scritta "In labore vita" sul mosaico del pavimento





Vista dall'alto della Villa



Particolari della facciata



L. Brandaglia e aiuti, aquile che sorreggono le mensole del sottogronda



Particolare della facciata



Vista laterale della scala d'ingresso



Vista della scala sul retro



Ingresso del retro della Villa con elementi in ferro battuto



Vista frontale di una delle due rampe della scala di accesso principale



Portico di accesso alll'interno della Villa



Portoncino d'ingresso all'interno della Villa



Vetrata di accesso all'ottagono posto al pianoterra della Villa



E. Galassi, Fontana della Venere nell'ottagono di accesso alle sale del primo piano



Salone di rappresentanza al pianoterra della Villa





Scala di accesso al primo piano



U. De Matteis, vetrata policroma con allegoria, lungo la scala interna



Porta di accesso al piano notte



"Ottagono" del piano notte con velario raffigurante "S.Giorgio e il drago"



La Limonaia (o serra) della Villa





P. Guerri, la "Primavera" posta davanti alla Limonaia



P. Guerri, vista dall'alto della "Primavera" posta davanti alla Limonaia



La Rimessa della Villa



Particolare della Colombaia della Rimessa



Avvoltoio, particolare dell'ingresso alla Rimessa



La voliera



Il tempietto



Finito di stampare
nel mese di febbraio 2015
presso Genesi Gruppo Editoriale S.r.l.
Città di Castello (PG)