

MARCELLO | G I O V A N N I  
GUASTI | MICHELUCCI  
E IL **MONUMENTO** AI  
**TRE CARABINIERI**



MARCELLO | GIOVANNI  
GUASTI | MICHELUCCI  
E IL MONUMENTO AI  
TRE CARABINIERI

*La genesi del Monumento. 'Slancio verso l'infinito'*  
a cura di Jonathan K. Nelson  
assistente alla ricerca: Camilla Torracchi  
cura scientifica dei testi: Jonathan K. Nelson, Silvia Catitti,  
Nadia Musumeci  
Fiesole, Sala Costantini  
17 febbraio – 30 settembre 2019

*Guasti e gli artisti suoi contemporanei in dialogo  
con l'antico (1945-65)*  
a cura di Mirella Branca e Jonathan K. Nelson  
cura scientifica dei testi: Mirella Branca  
Fiesole, Museo Civico Archeologico  
11 maggio – 30 settembre 2019

*Enti promotori*  
Comune di Fiesole e Fondazione Giovanni Michelucci

*Ente organizzatore*  
Comune di Fiesole

*Coordinamento organizzativo*  
Silvia Borsotti

*Consulenza scientifica*  
Andrea Aleari, Marco De Marco, Carlo Sisi

*Coordinamento scientifico degli eventi collaterali*  
Jonathan K. Nelson

*Progetto di allestimento*  
Silvia Catitti

*Supporto tecnico all'allestimento*  
Giuseppe Pucino

*Progetto grafico*  
Frush design



I curatori sono grati a Marcello Guasti per averli seguiti  
e incoraggiati nel loro lavoro, fino alla sua scomparsa.  
Ringraziano inoltre calorosamente Artemisia Viscoli Guasti.

Un ringraziamento speciale va a Giovanni Pratesi,  
per il generoso sostegno alle iniziative, e a Lara-Vinca Masini,  
che ha consentito la consultazione della sua biblioteca.  
Si ringraziano per la collaborazione la Soprintendenza  
Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana  
di Firenze e le province di Pistoia e Prato e l'Archivio Storico  
dell'Arma dei Carabinieri di Roma.

Si ringraziano per i prestiti: la Regione Toscana, l'Archivio  
Comunale di Fiesole, il Centro per l'arte contemporanea Luigi  
Pecci di Prato, la Fondazione Giovanni Michelucci di Fiesole,  
la Fondazione Marino Marini di Pistoia, l'Archivio Venturino  
Venturi, la Fondazione Nello Bini, l'Associazione Nazionale  
Carabinieri (sezione di Fiesole), Andrea Bacci e Susanna  
Monzecchi, Simone Begani, Marco Fagioli, Marco Fallani,  
la famiglia Guasti, Graziella Guidotti, Mattia Maffei,  
Lara-Vinca Masini, Giovanni Pratesi, Nicola Schiavone  
e Katrin Ulrich, Leonardo Sciommeri e Vittorio Tolu.

Si ringraziano inoltre: Maria Teresa e Giorgio Amico,  
Patrizia Asproni, Harleen Bagga, Anna Lisa Baroni Frittelli,  
Manuela Bartumioli, Marta Bonsanti, Lia Brunori,  
Francesco Burchielli, Annarita Caputo, Claudia Catitti,  
Federica Chezzi, Fiorenzo Dei, Alessandro Della Nebbia,  
Daniela De Palma, Raul Dominguez, Franca Falletti,  
Vanessa Gavioli, Sharifa Lookman, Alessandro Masetti,  
Maria Maugeri, Peta Motture, Nadia Musumeci,  
le figlie di Francesco Naclerio, Lucia Nadetti, Rachael Nutt,  
Natalie Pashaie, Stefano Pezzato, Gabriella Sorelli,  
Maria Teresa Tosi e Marco Vicini La Rocca.

Un ringraziamento speciale a Giovanni Casini  
per il servizio fotografico

# MARCELLO | GIOVANNI GUASTI | MICHELUCCI E IL MONUMENTO AI TRE CARABINIERI

STUDI IN MARGINE ALLA MOSTRA DI FIESOLE

Mirella Branca e Jonathan K. Nelson

CON IL PATROCINIO DI



CON IL CONTRIBUTO DI





Marcello Guasti, *Uomo che gioca col cane*, 1954-1955, xilografia. Fiesole, Palazzo comunale, dono dell'artista

Jorio Vivarelli, *Ritratto di Giovanni Michelucci*, 1965, bronzo. Fiesole, Fondazione Giovanni Michelucci



*Credo che questa sia una mostra particolarmente complessa e importante. È complessa per il fatto di articolarsi in tre diversi aspetti – pur strettamente complementari fra loro: storico-documentario, artistico e civico – e in tre luoghi della città di Fiesole. È importante perché frutto di un lungo, rigoroso e appassionato lavoro di ricerca e di studio dei curatori, Mirella Branca e Jonathan Nelson, il quale ha lavorato per oltre due anni a questo progetto in stretta collaborazione col maestro: a loro, e alla Fondazione Michelucci, va il ringraziamento di questa Amministrazione e mio personale. A Marcello Guasti, il quale poco prima della sua recente scomparsa ha voluto donare a Fiesole alcune sue pregevoli opere grafiche, alla sua statura di artista, credo non potesse essere offerto un migliore e più affettuoso omaggio.*

Barbara Casalini  
Assessore alla Cultura del Comune di Fiesole

*Con piacere e con emozione la Fondazione Michelucci partecipa alla mostra dedicata a Marcello Guasti e in particolare al Monumento ai Tre Carabinieri realizzato dal grande scultore nel 1964 per il Parco della Rimembranza ridisegnato da Giovanni Michelucci. Si incrociano in questa mostra alcuni temi che sono necessari, in questi tempi difficili: il significato della memoria, il valore della testimonianza e del sacrificio personale per il bene dell'umanità, l'importanza del dialogo tra gli artisti e gli intellettuali, l'apertura del paesaggio e il suo implicito messaggio di accoglienza e di pace.*

Giancarlo Paba  
Presidente della Fondazione Giovanni Michelucci

Marcello Guasti (1924-2019), il più importante scultore vivente in Toscana fino alla scomparsa recente, è al centro di questo volume che accompagna la mostra, articolata in due sezioni, alla Sala Costantini e al Museo Archeologico di Fiesole, *Marcello Guasti, Giovanni Michelucci e il Monumento ai Tre Carabinieri*. In occasione del 75° Anniversario della Liberazione di Fiesole, la città onora l'artista e la memoria dei suoi 'Tre Carabinieri': Alberto La Rocca, Vittorio Marandola e Fulvio Sbarretti. Nella sezione della Sala Costantini è illustrata nella prima parte, *I tre Carabinieri di Fiesole*, la vicenda dei tre militi che hanno messo a rischio la propria vita per proteggere non i propri congiunti ma l'intero Paese. Fotografie e documenti inediti ne attestano il coraggio e la brutale esecuzione, per la salvezza di dieci ostaggi fiesolani. Da qui la delibera del Comune per la realizzazione di un'opera commemorativa. Nella parte dell'esposizione intitolata *Il Parco della Rimembranza* sono ripercorse la storia e la risistemazione del Parco, creato in onore dei caduti della Grande Guerra, dove venne collocato il *Monumento ai Tre Carabinieri*. Nel settore dedicato a *I 'Monumenti' di Michelucci* è inquadrata l'esperienza dell'architetto nella progettazione di opere commemorative, caratterizzate da quella singolare concezione – espressa in vari progetti del periodo – di memoriale come spazio collettivo dedicato alla vita che continua, piuttosto che alla fissità della morte. Sono qui esplorati, quindi, la storia e il significato dell'imponente opera fiesolana – frutto di una collaborazione tra Guasti e Michelucci – che va oltre il concetto tradizionale di monumento celebrativo. Per l'artista portava con sé il «significato simbolico della lotta fra il bene e il male e doveva essere messa in un

punto che si potesse protendere verso l'infinito». Segue l'ultima parte, *L'arte informale di Guasti*, tesa a porre il *Monumento* in relazione con altre sculture e xilografie dell'artista risalenti ai primi anni Sessanta, affini per forma e dinamismo.

La seconda sezione, *Guasti e gli artisti suoi contemporanei in dialogo con l'antico (1945-1965)*, allestita al Museo Archeologico, sottolinea l'attenzione da parte dell'artista verso la lezione formale delle culture arcaiche e soprattutto del mondo etrusco, come impulso per una lettura attenta del presente. Il percorso si svolge per temi, evocativi di uno sguardo segnato dalla vocazione artistica, dietro suggerimenti a noi giunti da testi didattici pubblicati dallo stesso Guasti, con lo scultore Nello Bini e il pittore Gualtiero Nativi (*Dalla natura all'arte*, 1970-1974). L'apertura si ha con *L'uomo, tra arcaismi e realtà*, con il bronzo *Renaiolo al lavoro* e con xilografie dell'artista, in un'indagine su gesti rituali dell'agire umano, richiamando i bronzetti etruschi esposti. Segue *Il mondo animale, tra natura e mito*, nella sala della Leonessa bronzea etrusca, dove un *Piccolo Cavallo* di Marino Marini evoca poeticamente un bestiario che prosegue nei potenti *Gatti* di Guasti e nelle forme naturalistiche degli animali di Bini. Nella sala successiva, in *Bellezza segreta della città*, alcune xilografie dell'artista restituiscono il suo sguardo sul quotidiano e sul lavoro intorno all'Arno, fonte di vita anche per il mondo etrusco. Si crea quindi, in *Espressività del segno*, una sorta di antro primitivo dove opere informali di Guasti dialogano con quelle di Arnaldo Pomodoro, Guido Gambone, Vittorio Tolu. La sala dedicata a *Geometrie e materia* evoca mutamenti del linguaggio artistico a partire dal secondo dopoguerra, dall'astrattismo all'informale, scavalcando la divisione in correnti a favore di modi di indagine sulla realtà propri dell'arte di tutti i tempi. L'opera di Guasti si relaziona qui con quella di Vinicio Berti, Gualtiero Nativi, Venturino Venturi, Alberto Moretti, Mario Fallani.

Una scala di collegamento consente il passaggio alla prima parte della mostra, a sottolineare lo stretto legame tra le due sezioni. I saggi nel volume ripercorrono il percorso espositivo.

Mirella Branca

Jonathan K. Nelson

## SOMMARIO

- 8 **MODERNITÀ E IDENTITÀ ARTISTICA TOSCANA  
IN MARCELLO GUASTI. OPERE DAL 1945 AL 1965**  
Mirella Branca
- 28 **GUASTI E MICHELUCCI IN DIALOGO  
CON IL LUOGO: IL MONUMENTO  
E IL PARCO DI FIESOLE (1964)**  
Silvia Catitti e Jonathan K. Nelson
- 49 **GUASTI E GLI ARTISTI SUOI CONTEMPORANEI  
IN DIALOGO CON L'ANTICO (1945-1965)**  
a cura di Mirella Branca e Jonathan K. Nelson
- 99 **LA GENESI DEL MONUMENTO:  
SLANCIO VERSO L'INFINITO"**  
a cura di Jonathan K. Nelson
- 123 **MARCELLO GUASTI (1924-2019)**  
*Scheda biografica a cura di Mirella Branca*

# MODERNITÀ E IDENTITÀ ARTISTICA TOSCANA IN MARCELLO GUAISTI. OPERE DAL 1945 AL 1965

Mirella Branca



Fig. 1. Marcello Guasti  
incide un legno di testa  
nella sezione di Arti  
Grafiche all'Istituto d'arte  
di Porta Romana,  
Firenze 1942

La recente scomparsa di Marcello Guasti (Firenze 1924 – Bagno a Ripoli 2019) porta d'un balzo a una maggiore distanza storica rispetto alla sua lunga vita di artista. È come se le immagini da lui create ci apparissero più di prima parte del nostro mondo e insieme permeate di un mistero originario che pure ci appartiene. Guasti ha saputo infatti guardare alla sua Firenze percorsa dall'Arno come a una città della terra attraversata dall'acqua vivificatrice, con uomini intenti a navigare o a cavare rena, le natie evidenziate, il volto rimpicciolito, quasi perso in mezzo a quei muscoli tesi. Ci ha mostrato come la si possa osservare in modo non aneddotico, pensandola in grande anche negli aspetti umili, in una sintesi non aprioristica, novecentesca e insieme segnata dall'antico, soprattutto dal linguaggio dell'antica Etruria.

L'artista ha avviato il suo percorso cimentandosi con il legno, lavorando con perizia nel predisporre le matrici xilografiche, incise con sgorbie e bulini, nell'interrogarne la fibra (fig. 1). A questa familiarità con la materia, durata tutta la vita, si è accompagnato il dialogo con la natura nell'intreccio con la storia, mai interrotto, anche quando sembrava prenderne le distanze. Egli ha mostrato di possedere tecnica e insieme ragione del fare.

Col trascorrere dei decenni, sempre di più è emerso il debito di buona parte dell'arte toscana del XX secolo verso la lezione dell'Istituto d'arte di Porta Romana, dalla sua istituzione, negli anni Venti, fino a tutti gli anni Sessanta. Sin dalla giovanissima età, Guasti proprio in quel contesto ha potuto orientare il suo interesse all'arte, insegnandovi poi a lungo come maestro. È stato il suo luogo di crescita per eccellenza, dove ha avviato il processo di individuazione della propria espressività, rafforzandosi nell'appartenenza a una speciale e calorosa comunità umana.

Si stava per giornate intere nei laboratori, intenti sugli strumenti, la mano sempre più ferma, il maestro che girava tra i banchi imponendo

maggiore attenzione, la mente via via più allenata e carica delle suggestioni portate anche dai momenti di riposo, quando si andava a vedere quello che facevano i compagni delle altre sezioni. La forza di Porta Romana era in quello scambio: da Arti Grafiche a Scultura, a Pittura, a Ceramica. Lo sguardo intorno, sui volti dei compagni da poter ritrarre, sugli alberi del giardino delle Scuderie. L'insegnante mostrava tavole con riproduzioni fotografiche di opere d'arte, o incisioni, oppure libri presi dalla biblioteca scolastica, ricchissima e aggiornata. Invitava poi a un'osservazione ragionata, mostrando con quale processo tecnico un artista avesse risolto un dato problema. Questo 'vedere per poi fare', mentre si era ancora poco più che bambini, diventava parte di un modo di vivere il rapporto con la realtà e con l'arte, dalla preistoria ai moderni. Essenziale era il disegno, in un allenamento nel trasporre in segno il modello proposto e nell'interpretarlo, verso una comprensione della costruzione logica che era alle spalle. C'era poi il contatto diretto con il materiale con cui lavorare. Ad Arti Grafiche, la sezione frequentata da Guasti, si prendeva il legno grezzo, arricchendolo di valore con il lavoro delle proprie mani, pensando a come fabbricare le rilegature dei libri, a quale carta e a quali caratteri scegliere. Ma si era intenti anche sulla lettura di un racconto o di un testo poetico, per tradurlo poi in immagine. Da qui ci si poteva avviare all'amore per la poesia. L'insegnante di storia dell'arte guidava a una comprensione più articolata delle opere, anche a prescindere da nodi più ampi sotto l'aspetto storico o filosofico: non si guardava a formare uomini di cultura, ma piuttosto persone colte, intelligenti e abili nella direzione del realizzare. In quest'atmosfera è cresciuto Guasti nella sua preistoria di artista mentre, inizialmente soprattutto dietro gli stimoli di Pietro Parigi, realizzava illustrazioni per libri: dallo *Stabat Mater* (1942), alle *Laudes Creaturarum* (1946), alle due diverse edizioni delle *Novelle* dello Straparola (1947) (fig. 2), alla scelta di poesie di García Lorca (1948) o a vedute di Ponte Vecchio per il volume edito dalla Scuola sulla propria attività.<sup>1</sup>

C'era poi il respiro dei primi anni del secondo dopoguerra, anche a Firenze, in un panorama ben noto, nel quale gli artisti interrogavano quanto ora vedevano direttamente in opere esposte nelle stanze anguste di gallerie aperte o riaperte dopo l'interruzione causata dalla guerra. Qual era una loro strada possibile verso un linguaggio che fosse anche moderno? Per Guasti, a prescindere dai dati biografici, basterebbe guardare alle prove pittoriche della seconda metà degli anni Quaranta, accomunate dall'attenzione all'umanità che aveva intorno,

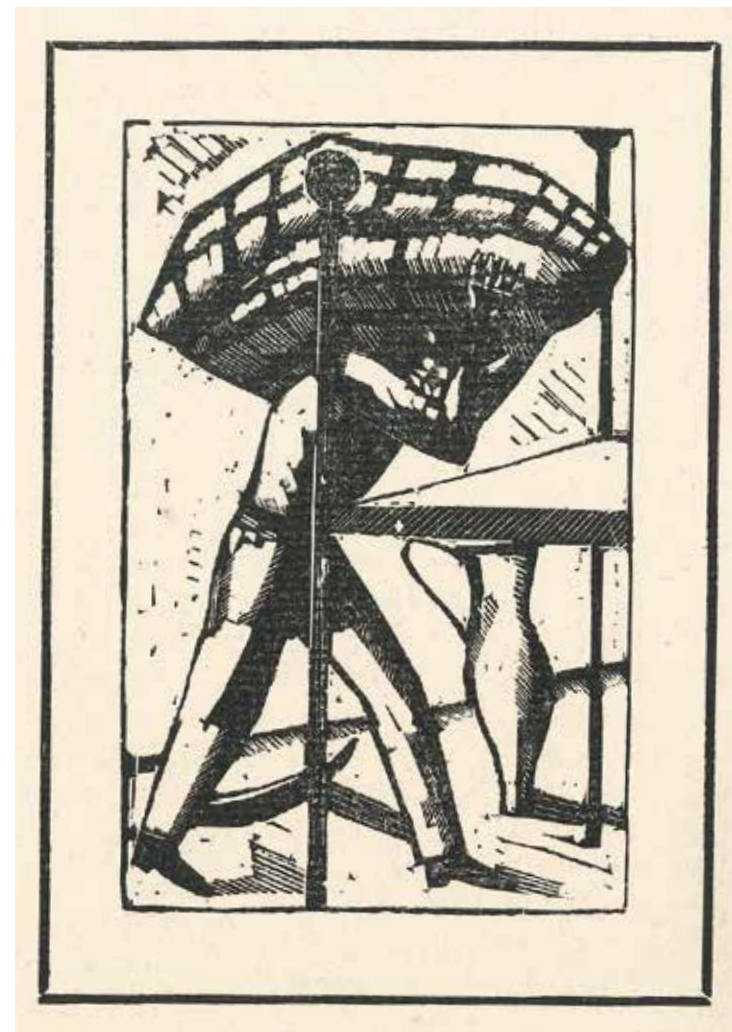


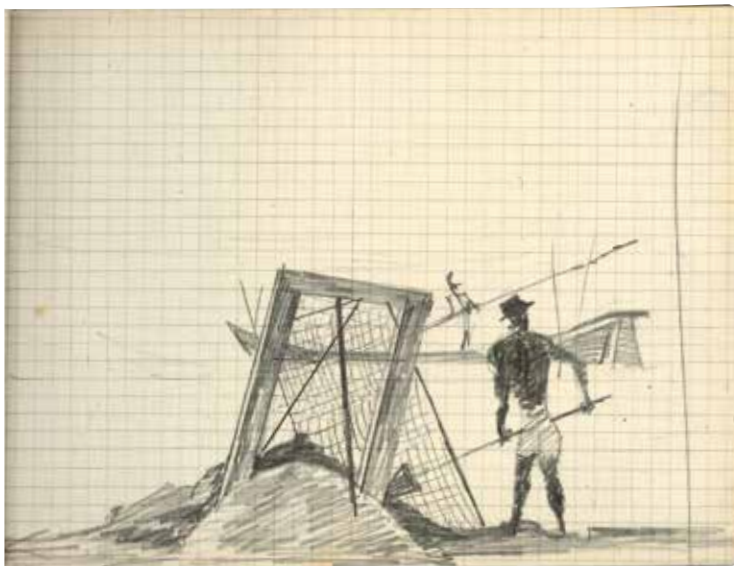
Fig. 2. Marcello Guasti, xilografia nelle *Novelle* di Giovanfrancesco Straparola, stampate nella sezione di Arti Grafiche dell'Istituto d'Arte Governativo, Firenze 1947, p. 15

ma nel passaggio da una pittura densa di valori chiaroscurali a una visione indirizzata verso l'astratto. I fondi avevano ora la cromia delicata e ricca di valori tonali appresa dalla Scuola romana, probabilmente anche da opere viste in gallerie di Roma. Poi certi orientamenti in direzione moderna diverranno più forti, dal 1951, nel respirare l'atmosfera creata a Firenze dalla galleria Numero di Fiamma Vigo. In questa fase, l'artista stava cercando, in maniera ostinatamente determinata, una soluzione al problema di trasporre quanto osservava in una sintesi personale, che era realistica e insieme non lo era. Non abbandonava la figura umana, ma da Rosai era passato a echi dal primo Capogrossi.<sup>2</sup> Il che voleva dire anche lasciare alle immagini la speciale magia che dava il vederle davvero, come per la prima volta al

<sup>1</sup> In proposito, vedi Raffaella Ricci, *Maestri e allievi di Arti Grafiche. Appunti per una storia*, in *Storia dell'Istituto d'arte di Firenze (1869-1989)*, a cura di Vittorio Cappelli e Simonetta Soldani, Firenze, Olschki, 1994, pp. 187-196.

<sup>2</sup> Condivido questo richiamo a Giuseppe Capogrossi proposto in *L'immagine della società. Arte in Toscana dal 1900 al 1965*, catalogo della mostra (San Miniato, palazzo Grifoni, 5-12 dicembre 1997), a cura di Marco Fagioli, San Miniato, Palagini, 1999, p. 106.

Fig. 3. Marcello Guasti, *Renaiole al lavoro*, 1950, matita su carta. Firenze, collezione privata



mondo, come avevano fatto gli antichi. Il segreto di quanto compariva subito dopo, quasi per miracolo, era anche nell'aver guardato tanto, standoci proprio dentro. Si impadroniva di gesti e di forme attraverso il disegno: lunghe ore sul greto dell'Arno con un blocco per appunti tra le mani, in una luce a volte abbagliante, i segni del lapis più o meno marcati, le figure divenute mascherine contro il fondo chiaro. I renaiole hanno la pala in mano, intenti ad ammassare la rena o a trasportarla su un camion, o sono in piedi sul loro barchetto (fig. 3). Fa caldo e sono tutti a torso nudo. E poi, dopo il lavoro, si asciugano. Sul fondo delle xilografie si intravedono a volte le venature lasciate a vista, il legno usato come supporto pittorico, visibile in parte anche nell'incarnato delle figure. Il confronto tra due opere dei primi anni Cinquanta, una con i renaiole che si vestono, l'altra con i renaiole al lavoro, rende l'alternanza tra una visione più analitica, dove viene fermata anche l'espressione stranita di uno di loro, forse davanti al pittore che osserva, e il senso quasi da bassorilievo colorato in cui tutto sembra svolgersi come compresso tra due piani. Perso ogni tratto individuale, uomini divenuti sagome si riflettono dentro l'acqua e tutto pare accadere all'interno di un acquario (fig. 4). Una bocca semiaperta ci fa rimpiangere di non poterne udire le voci. Ce le immaginiamo cadenzate, in una sorta di urlo antico che accompagna la fatica. Un cane pare, più che camminare, bloccare all'improvviso un passo di danza. C'è tensione, ma come fermata per sempre. Per queste opere, Piero Santi ha richiamato la «grazia in certi particolari».<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Cfr. il pieghevole di presentazione della mostra *Marcello Guasti*, Roma, galleria La Medusa, 17-30 marzo 1956.



Fig. 4. Marcello Guasti, *Renaiole al lavoro*, 1953-1954, xilografia su legno di filo a 15 colori. Bagno a Ripoli, collezione Guasti

Un fondo chiaro accomuna alcune immagini, riferite agli anni tra il 1950 e il 1960, riprodotte nel piccolo catalogo di una mostra del 1968 alla galleria Flori di Montecatini, presentata da Lara-Vinca Masini e dedicata ad Antonio Bueno, Marcello Guasti, Luciano Ori, Giancarlo Zen (fig. 5). Le composizioni dei diversi artisti, che siano giocate con pipe, o renaiole, o mattoni, o rose, diventano, contro fondi privi di connotazioni realistiche, allegorie di un'esistenza rarefatta e quasi geometrica dentro lo spazio, in cui tutto allude a un altrove. Per Guasti la Masini parlava di «filtraggi continui, di sperimentazioni tenaci e accorte, di lente e maturate assimilazioni, dai quattrocentisti, certo, dall'arte arcaica, dalle esperienze astratto-puriste di Mondrian per intenderci. Ma il tutto continuamente sollecitato e riproposto alla luce della verifica diretta sulla vita e sugli strumenti del lavoro umano».<sup>4</sup> Il dato interessante, da lei rilevato, era che quel confronto, in una sorta di retrospettiva, lo avevano voluto gli artisti stessi, nel percepire che qualcosa aveva accomunato le loro ricerche di quel periodo. Potremmo dire che c'era stata allora a Firenze in alcuni aspetti dell'arte come una vibrazione, un'ansia di assoluti, tale da rispondere a un bisogno di modernità che era nell'aria, a prescindere dall'appartenenza a una data corrente artistica. Era stato un sentire comune.

<sup>4</sup> Antonio Bueno, Marcello Guasti, Luciano Ori, Giancarlo Zen 1950/60, catalogo della mostra (Montecatini, galleria Flori, 23 novembre-7 dicembre 1968), Firenze, Artigraf, 1968.



Fig. 5. Copertina del catalogo della mostra curata da Lara-Vinca Masini alla galleria Flori di Montecatini nel 1968

L'atmosfera sospesa è tanto più forte in opere pittoriche come il *Bidone* (fig. 6). Un bidone ammaccato usato dagli operai nell'asfaltare le strade, una povera cosa presa e separata dalla via diviene oggetto-simbolo, in primo piano contro un fondo unito. Il catrame cola in ramificazioni irregolari, colore scuro contro colore chiaro, nero contro celeste. Il piccolo rombo del tappo al centro diventa una fermatura preziosa. Per certe sue opere Guasti ha parlato di emblemi. Ma quegli emblemi ci emozionano ancora perché c'è una forma assoluta che non nasce da un'esigenza di stile, ma dalla tradu-

zione in termini formali di una trepidazione davanti al reale. Così è nelle sue caldaie del catrame<sup>5</sup> o nella *Barca*, ma soprattutto nel *Barcone in riparazione*, dove gli strumenti usati dagli operai sono disposti sul fondo della barca rovesciata, secondo una rigorosa relazione geometrica e spaziale, quasi come se fossero bottiglie di Giorgio Morandi. Come se quel mondo potesse essere trasposto su una sfera più elevata dietro l'incanto nel ripensare alla cura nell'uso di quegli oggetti o nel dipingere la superficie del barcone con nitide stesure cromatiche.

Dei temi del lavoro, negli anni in cui se ne coltivava ideologicamente il mito, Guasti accantonava ogni aspetto contenutistico, cogliendone piuttosto, con occhio vergine, la qualità eterna di emblema appunto della fatica umana e insieme della bellezza del mondo nel vibrare di oggetti e colori sotto l'effetto variato della luce. Li guardava con lo sguardo trepidante di un innamorato.

Non stupisce che l'artista abbia abbandonato la pittura. La tensione era durata abbastanza. Nel suo prolungarsi avrebbe potuto andarne perduta la forza. Guasti aveva individuato il proprio nucleo espressivo, ma aveva necessità di renderlo in altro modo, girando intorno alle cose. Da qui viene con tutta probabilità un passaggio che lo segnerà per l'attività successiva, nell'approdo a una forma che vive nello spazio. Se nelle xilografie la figura umana era una macchia scura dentro la luce, ora poteva mantenersi sintetica, come aveva insegnato la moderna visione plastica, ma pronta a scattare, ben viva. Di nuovo il suo ragionare, intorno alla metà degli anni Cinquanta, partiva dal legno, scelto in base alle caratteristiche delle venature. Vi fermava poi un'immagine pensata dentro, affiorata nella memoria. Così era nella scultura del *Renaiolo che si asciuga*, del 1954-1955: i muscoli tesi, come nel



Fig. 6. Marcello Guasti, *Bidone*, 1958, pastello oleoso su cartone telato. Firenze, collezione Simone Begani

corpo di un atleta, pensato per come lo vedevano gli altri, nella realtà, ma prima di tutto per come lui stesso doveva percepirsi da dentro, ben consapevole di una propria carica di energia. Da qui la bellezza «malvagia e cieca», più segreta di quella visibile, di cui ha parlato Alfonso Gatto.<sup>6</sup> È un mondo di uomini pronti a diventare comuni esseri divini. Piuttosto che tridimensionalità, si hanno masse squadrate, piani che si incontrano osservati uno per uno e poi ricomposti in angoli appena smussati. Certamente anche *kouroi* e coperchi di canopi, ma il pugno che tiene in mano il panno è ben teso. I sorrisi arcaici sono solo memoria, perché la bocca semiaperta è quella di un guerriero ancora colmo di una propria forza. C'è però anche una resa ritmica, come nel più tardo *Renaiolo che si asciuga*, anch'esso in legno. C'è un'attenzione alle relazioni di piani e di spigoli vivi, in figure geometriche descritte dalle braccia e dalle gambe, in un ritmo affine a quello della scultura greca prepolicletea. Ma poi c'era anche il bronzo: nel *Fonditore* – quasi un moderno *Discobolo* – o nel *Renaiolo al lavoro* (fig. 7), il senso spaziale, nei giochi dinamici e nella conseguente relazione con la luce, è affine a quello del barocco, come pare in contraddizione rispetto a queste forme essenziali, ma come aveva ancora una volta intuito la Masini.<sup>7</sup> Su tutto governa il rigore della forma, quasi un'ossessione.

<sup>6</sup> Cfr. il pieghevole di presentazione della mostra *Sculture di Marcello Guasti*, Firenze, La Strozziina, 27 maggio – 15 giugno 1959.

<sup>7</sup> *Sculture, Incisioni, Disegni di Marcello Guasti*, catalogo della mostra (Firenze, L'Indiano galleria d'arte moderna, 14-24 aprile 1962), Firenze, galleria L'Indiano, 1962.

<sup>5</sup> Ne ho parlato in Mirella Branca, *Gli artisti dell'Arlecchino*, in *Architettura e decorazioni dell'ex cinema Arlecchino nella Firenze degli anni Cinquanta*, a cura di Mirella Branca e Daniele Rapino, Firenze, Polistampa, 2014, pp. 66-101: 79-82.





Fig. 7. Marcello Guasti, *Renaiole al lavoro*, 1956-1957, bronzo. Figline Valdarno, collezione Giovanni Pratesi

Dunque, che peso aveva questa cultura delle origini per chi alla metà del secolo, in Toscana, si avventurava nell'esperienza della scultura? Non c'era altro possibile punto di partenza, per poi andare ben oltre. Lo dimostra l'attività di Marino Marini, nato all'inizio del Novecento e grande padre dell'arte toscana – e non solo – del periodo, soprattutto in ambito plastico: una reinvenzione di forme che abbracciava *in primis* tutte le esperienze dell'antico, partendo dall'arte etrusca – già negli anni Trenta, nel fervore in Toscana degli studi su questa civiltà – e approdando anche all'arte cinese, ma vivificando interiormente ogni fonte. L'immagine reale diveniva mito e parabola di un dramma generazionale, in base a un'alta sintesi poetica (fig. 8). Certo, Marini era cresciuto anche nell'esperienza milanese, ma permanevano in lui una severità di linguaggio, un senso profondo della moralità nell'arte, un'adesione



Fig. 8. Marino Marini, *Piccolo cavallo*, 1945, bronzo. Pistoia, Fondazione Marino Marini

alla terra di sapore arcaico peculiari al sentire toscano. Così era nella ben diversa esperienza di Guasti, per la presenza in certe opere di una solennità arcana, espressa talvolta in forme potenti. Accadeva in alcune rappresentazioni del mondo animale, particolarmente nei gatti, presenza quotidiana negli orti intorno agli studi del Conventino, indagati sin nelle geometrie del pelo o imbalsamati dentro un ovale e divenuti emblema nelle xilografie. Ma nelle sculture, in bronzo o in terracotta, poteva diventare forma sublimata. Dallo scatto delle zampe e del corpo colmo di vita, il muso teso, gli occhi rivolti chissà dove, nella bronzea *Gatta gravida*, si passava al *Gatto* in terracotta (fig. 9), presenza dinamica, come era nei *Renaiole*. E allora il gatto-dio dell'antico Egitto travalicava il tempo e diveniva portatore di segreti impene-trabili. Lo aveva intuito Piero Santi, nel parlare di forme «splendide e sole».<sup>8</sup> Ma in questo gatto, accovacciato e come in posa nella sua perfezione formale, affiora una sottile ironia, come uno scherzo che ci fa Guasti, da buon toscano. La bestia, nell'accamparsi con tutto il corpo, sfiora qualcosa di stregonesco, evocando nello spirito il gatto sornione del Cheshire di Alice ripreso da Borges nella sua zoologia fantastica. E questo accadeva mentre altri modi si diffondevano, in un'ispirazione anche in scultura al mondo delle forme picassiane, soprattutto a partire dal 1953, anno della grande personale milanese di Picasso e del libro di Giulio Carlo Argan sulla sua produzione plastica. Se ne avevano esiti talvolta di notevole livello, in un intreccio con aspetti

<sup>8</sup> Marcello Guasti. *I gatti 1950-1960. Sculture-Pitture-Disegni-Xilografie a colori*, testo di Piero Santi, Firenze, L'Upupa, 1980.

Fig. 9. Marcello Guasti, *Gatto*, 1956, terracotta. Firenze, collezione Lara-Vinca Masini, destinato al Museo Pecci di Prato



<sup>9</sup> Bini, di dieci anni più vecchio di Guasti, ha dato prove di alto livello anche in opere a carattere informale, come quella premiata nel 1962 al Concorso Nazionale della Ceramica di Faenza. Vedi *Nello Bini (1915-1998). Ceramista e scultore*, giornale di mostra (Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche, 7 marzo – 30 maggio 1999), a cura di Gian Carlo Bojani, Vitorchiano (VT), Editrice Milo, 1999, supplemento di «D'A. Rivista d'artigianato e arti applicate».

tecniche innovativi. Così è stato nelle forme animali, dalle superfici rese in smalti duri e granulati, di Nello Bini (fig. 10), la cui opera sarà a lungo contigua e parallela a quella di Guasti, insieme al quale pubblicherà tra i tardi anni Sessanta e i Settanta alcuni testi didattici.<sup>9</sup> Ma per Guasti, fedele a un proprio modo di vedere il reale, l'ascolto di quanto succedeva non è mai stato altro che strumento di indagine, dietro una sincera aspirazione a sondare propri mondi sconosciuti. Così era stato all'inizio degli anni Cinquanta, quando la strada dell'astrattismo gli era parsa un possibile veicolo verso un proprio rinnovamento formale, a conferma di come la contrapposizione astratto-figurativo, fortissima nel vissuto dei tardi anni Quaranta e oltre, non avesse impedito il



Fig. 10. Nello Bini, *Mucca accucciata*, metà anni Cinquanta ca., terracotta con smalto, foggatura a modellazione plastica. Bagno a Ripoli, Fondazione Nello Bini

verificarsi di contaminazioni sotterranee, oggi più evidenti. Così era stato soprattutto dietro le suggestioni dalle opere di Gualtiero Nativi, amico di una vita. Il gioco lieve di piani e figure geometriche, in equilibri sottili, presente in opere dei tardi anni Quaranta del pittore pistoiese, era riecheggiato nei fondi di alcune xilografie di Guasti dei primi anni Cinquanta. Ma una ricerca analoga, con apporti culturali diversi dati dai contatti con l'ambiente milanese, era stata nei monotypi dello stesso periodo o immediatamente precedenti di Venturino Venturi, di sei anni più vecchio di Guasti e anche lui passato da Porta Romana (figg. 11-13). A prescindere dallo sguardo puro e incantato sulla realtà, peculiare a Venturino, i due artisti hanno avuto in comune una passione quasi gestuale per la tecnica del premere tavolette lignee sulle carte per imprimervi un segno, ma più in generale una relazione viscerale con la materia, qualunque essa fosse, percependola come strumento di indagine sulla realtà.

Credo che da qui occorra partire per intendere l'evoluzione di Guasti nelle opere intorno al 1960, quando si accostava al linguaggio informale, in una fase in cui c'era attenzione in città nei confronti della



Fig. 11. Gualtiero Nativi, *Simbolo*, 1948, olio su tela. Firenze, collezione Ermanno e Fiorenza Migliorini



Fig. 12. Venturino Venturi, *Monotipo*, 1948, olio da matrice in linoleum. Loro Ciuffenna (AR), Archivio Venturino Venturi

sua opera: dalla personale all'Indiano nel febbraio 1958 e nel dicembre dello stesso anno la partecipazione a una collettiva a Numero, alla mostra presentata da Alfonso Gatto e dedicata alle sue sculture nel maggio 1959, alla Strozzi, in contemporanea con quella dell'amico Mario Fallani, di dieci anni più giovane, in quel momento nella sua fase informale. L'abbandono della figuratività era sancito dalla personale all'Indiano del 1962, presentata dalla Masini.

Merita comunque seguire quanto Guasti stesso affermava, semmai cercando di capirlo più 'da dentro', tenendo i fili da lui dichiarati della tensione verso aspetti organici di trasformazione della natura, nel mantenimento tuttavia del rapporto con la storia, ancora una volta punto fermo ineludibile, per lui artista toscano. Forse in questo senso il termine informale, come azzeramento di tutto, vale fino a un certo punto per Guasti, da sempre concentrato sul valore della forma e che decideva all'apparenza di abbandonarla, senza per questo contraddire sé stesso.

Nel frattempo a Firenze, intorno alla metà degli anni Cinquanta, si verificavano ulteriori radicali cambiamenti. Segni forti di inversioni di tendenza si potevano percepire nella presa di distanza di alcuni artisti da un concretismo in parte sfociato in sterili stilismi. L'impronta era data ora dalle aperture a quanto era accaduto nell'arte americana, con una fiducia nella possibilità di un abbandono delle proprie certezze, per tuffarsi senza preconcetti dentro il fare arte, registrando con lucidità



Fig. 13. Marcello Guasti, *Renaiolo*, 1951-1952, xilografia su legno di filo a 13 colori. Bagno a Ripoli, collezione Guasti

attraverso il vissuto una propria personale espressività, a prescindere da una precisa concezione estetica, in una fase storica di crisi totale. C'erano, in questo, aspetti liberatori tanto più forti per chi viveva a Firenze, dove occorreva anche fare faticosamente i conti con equivoci portati da un tradizionalismo che poteva essere paralizzante. Di nuovo partendo dal legno, Guasti faceva il salto arduo dell'abbandono del figurativo. Nella *Scultura n. 1-59/60* (fig. 14), in castagno bruciato, si buttava in un corpo a corpo, quasi una lotta, un'immersione con tutto sé stesso, dentro la materia, interrogata nelle tracce lasciate dall'azione del tempo, scavandola in incavi più o meno profondi. A soccorrerlo permaneva il suo instancabile disegnare, ancora e poi ancora. Lo mostrano le bellissime xilografie progettuali (fig. 15), tali da restituire il senso di metamor-



Fig. 14. Marcello Guasti, *Scultura n. 1-59/60*, 1960, legno di castagno bruciato. Figline Valdarno, collezione Giovanni Pratesi

fosi interne, affini a mutamenti organici, tradotte tenendo conto della diversa incidenza della luce sulle superfici e delle relazioni spaziali. In questo pieno accoglimento della manifestazione dentro di lui della potenza della natura, c'era l'approdo alla resa di un monumentale-non monumentale. Poi l'opera poteva essere realmente di grande formato, come nel grande legno n. 4-62/63, caratterizzato dalla relazione chiuso-aperto, così che le dentellature proiettate verso lo spazio – nel rapporto con incavi profondi o fori che fanno passare la luce – portavano una particolare tensione, quasi in un permanere nella memoria dell'artista del dinamismo di sculture seicentesche quali il berniniano *Apollo e Dafne*. In questo tuffo dentro la materia, a catturarne l'anima, se ne manifestava l'interna energia, affine a quella pulsante già nell'esperienza plastica dei *Renaoli*, ora espressa in altro modo. In certe opere intorno al 1961 poteva esserci una maggiore tensione lineare (*Scultura n. 4-61*; fig. 14 a p. 47), in una più forte relazione con le matrici xilografiche intese come bassorilievi. Prevalevano tuttavia le forme aperte, come nello stesso *Monumento ai Tre Carabinieri*, o quelle in cui da una definizione curvilinea partivano dentellature verso l'interno (fig. 16): come fermare il gesto di un abbraccio dell'aria rendendolo con un segno astratto. Certo, c'erano suggestioni dalla scultura italiana del secondo dopoguerra, in



Fig. 15. Marcello Guasti, *Xilografia n. 8*, 1961. Bagno a Ripoli, collezione Guasti

un filtraggio dall'esperienza europea attraversata dai suggerimenti che partivano dai cubisti e arrivavano a Moore. Così, per l'Italia, si potrebbe dire, da Berto Lardera a Somaini, citato da Guasti come suo riferimento e la cui opera si esprimeva sul finire degli anni Cinquanta in tensioni plastiche lievi e dinamiche. La Masini ha parlato di «nuovo atto di coraggio» da parte dell'artista, in una traduzione della relazione con la realtà fino a «ridurla allo scheletro».<sup>10</sup> Quello di Guasti era però uno scheletro in cui vibrava ancora molta memoria della vita.

Tanti possono essere stati anche gli stimoli subliminali dalla pittura, dal dinamismo delle *Brecce* di Berti, al breve tuffo di Nativi nell'informale intorno al clima di Quadrante, a echi da Alberto Morretti, grande sperimentatore passato già nel 1950 da sue peculiari forme astratte in colori vibranti a una pittura densa di grumi materici, ma anche dalle opere di Fallani precedenti l'esperienza americana, in materie germinate da un nucleo centrale verso una pluralità di direzioni, tra segnico e gestuale. Soprattutto in opere di Guasti come la *Scultura n. 2-63*, fusa dall'artista stesso in piombo-antimonio, nell'impeto di fondo e nell'intreccio di piani, nel conseguente suggerimento di un moto rotatorio interno, sembrano esserci echi da questo clima (fig. 17). Sul basamento, un piano tondo rosso vivo, quasi

<sup>10</sup> Cfr. il pieghevole di presentazione della mostra *Sculture, Incisioni, Disegni di Marcello Guasti* cit.



Fig. 16. Marcello Guasti fotografato con la *Scultura n. 7-63*, 1963 ca.

un reperto industriale messo lì per scherzo. Stava succedendo ancora qualcosa di nuovo e Guasti c'era dentro, con apporti da più parti. Ma la tangenza con altre esperienze non deve far perdere di vista come l'artista abbia sempre comunque mantenuto un nodo interno insito in fondo soprattutto nel senso dell'arcaico. Così è stato anche per il sardo Vittorio Tolu, amico di Guasti fin dai primi anni Sessanta e frequentato quotidianamente dagli anni Novanta al Conventino (fig. 18). Passato anche lui per l'esperienza dell'informale, è poi approdato già nei primi anni Sessanta a un ritrovato mondo archetipico, ripercorrendo territori millenari resi più vivi nel contatto con il contemporaneo, in un costante sperimentare secondo modi di speciale finezza.



Fig. 17. Marcello Guasti, *Scultura n. 2-63*, 1963, piombo-antimonio e ferro. Figline Valdarno, collezione Giovanni Pratesi

Ma se si vuole individuare il senso dei passaggi ulteriori di Guasti verso la seconda metà degli anni Sessanta, non si può prescindere da accadimenti come l'apertura promossa nel febbraio 1964 da Lara-Vinca Masini, del Centro Proposte, verso nuovi linguaggi, quali la musica elettronica programmata, la poesia concreta, l'architettura. Era il segno, nella fase novecentesca precedente il '68 e per Firenze l'alluvione del '66, di un più forte dialogo in chiave sperimentale con il panorama internazionale. Un esito sarà nella manifestazione *Ipotesi linguistiche intersoggettive* promossa dal Centro alla libreria Feltrinelli di Firenze nel 1966 (alcune opere saranno danneggiate dall'alluvione), il cui catalogo era introdotto da Argan (fig. 19).

Fig. 18. Vittorio Tolu, *Lingua di Atlantide*, 1962, tempera e gesso su tavola. Firenze, collezione dell'artista



Nella sezione dedicata alle proposte di spazio concreto, con Fontana, Castellani, Dorazio, figuravano le nuove opere di Guasti, lastre in materiali industriali in cui ricomponeva con rinnovata fermezza il suo rigore. In quegli stessi anni, del resto, l'artista rientrava come insegnante a Porta Romana, dove nel 1965 era stato avviato l'insegnamento, al corso di Magistero, di Analisi strutturale della forma legata alla progettazione, verso esperienze visuali dal Bauhaus al contemporaneo, richiamando il pensiero di Umberto Eco. Del resto, già nel 1962 si era inaugurato nell'Istituto d'arte il primo Corso superiore di Disegno Industriale, dove accanto a maestri interni alla scuola, come Riccardo Guarneri, amico di Guasti, si prevedevano presenze di figure quali Klaus König e Gillo Dorfles.<sup>11</sup> Dunque l'artista frequentava quotidianamente, intorno all'Ottagono di Porta Romana, un ambiente stimolante, aggiornato e intensamente polemico. Da qui, anche, le virate verso forme primarie. Le sfere in acciaio saranno un ulteriore

<sup>11</sup> Vedi Mirella Branca e Annarita Caputo, *L'Istituto d'arte di Porta Romana e la città artigiana*, in *Arti fiorentine. La grande storia dell'artigianato*, VI, *Il Novecento*, Firenze, Giunti, 2003, pp. 53-67: 61-62.

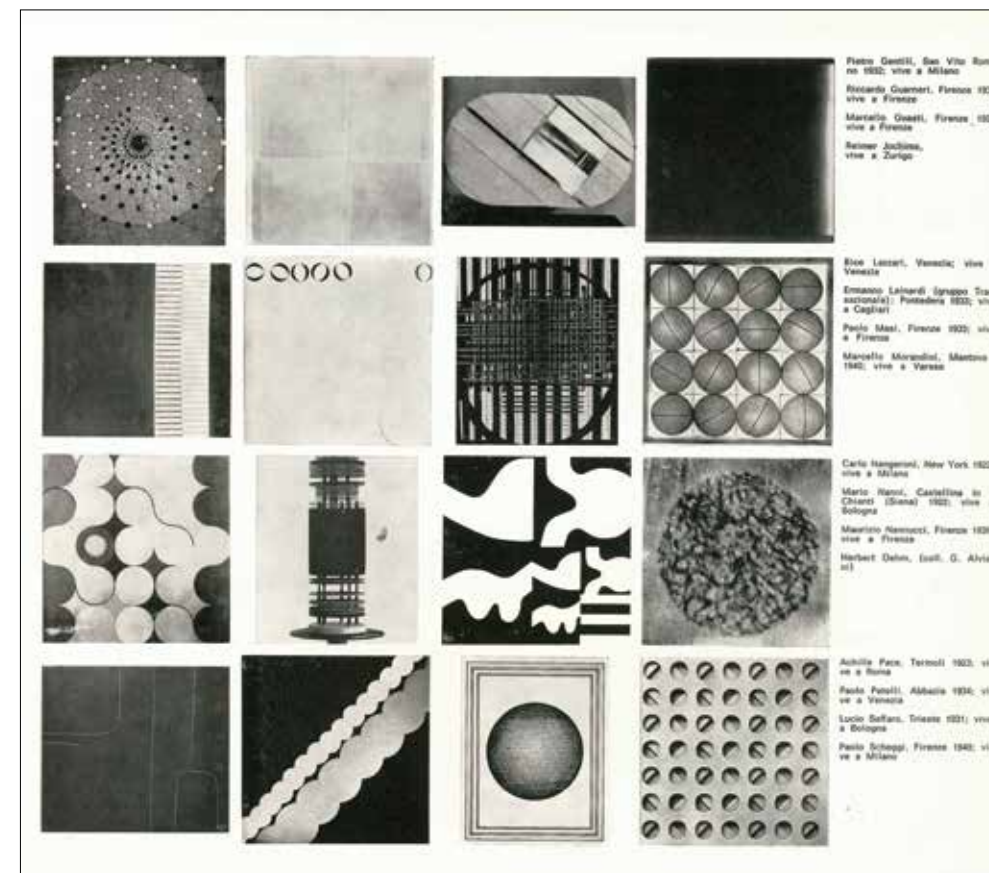


Fig. 19. Pagina del catalogo della mostra *Ipotesi linguistiche intersoggettive*, Firenze, Libreria Feltrinelli, 1966. In alto, terza da sinistra, *Marcello Guasti, in cemento e metallo cromato*

sondaggio in una materia non più organica ma scaturita dal mondo dell'industria. Guasti, allora poco più che quarantenne, proseguirà in un proprio rigoroso e autonomo percorso e avrà davanti a sé un'intensa attività di decenni. Ma viene da immaginarsi il piacere che deve aver provato nel rigirare tra le mani quelle belle sfere, forme simboliche cosmiche e insieme concrete, quasi giocattoli luccicanti e scavati dentro sempre in modi diversi. Il gioco dunque, anche, per quest'ultimo esponente di una gloriosa generazione di maestri di Porta Romana.

# GUASTI E MICHELUCCI IN DIALOGO CON IL LUOGO: IL MONUMENTO E IL PARCO DI FIESOLE (1964)

Silvia Catitti e Jonathan K. Nelson

L'imponente *Monumento ai Tre Carabinieri* (fig. 1),<sup>1</sup> realizzato nel 1964 insieme alla nuova terrazza panoramica nel Parco della Rimembranza sul versante sud del colle di San Francesco a Fiesole, ci offre l'occasione per riflettere sul ruolo fondamentale che l'arte moderna concepita per spazi pubblici può assumere nella nostra società, creando luoghi rituali incentrati sia sulla morte sia su valori civili. Nato da una stretta collaborazione tra lo scultore Marcello Guasti (Firenze 1924 – Bagno a Ripoli 2019) e l'architetto Giovanni Michelucci (Pistoia 1891 – Fiesole 1990), l'intervento sfida i concetti tradizionali di creazione artistica e di monumento pubblico dedicato agli eroi del passato, ma anche il rapporto tra questi concetti con il luogo fisico nel quale sono inseriti. Fino alla Seconda guerra mondiale, in tutta Europa e oltre, questo tipo di arte pubblica aveva un carattere figurativo e generalmente era ispirata al repertorio classico. In genere i monumenti venivano concepiti dagli scultori come opere autonome e collocati su un piedistallo in uno spazio urbano frequentato e visibile al pubblico, come nel caso del gruppo bronzeo dedicato all'*Incontro di Garibaldi e Vittorio Emanuele II a Teano* (1906) di Oreste Calzolari, collocato nella piazza centrale di Fiesole. Il *Monumento ai Tre Carabinieri*, invece, è un'opera non figurativa che il Comune di Fiesole commissionò come parte integrante di un progetto di più ampio respiro. Fu Michelucci a proporre la trasformazione del Parco della Rimembranza e l'aggiunta di una «piazzetta delle cerimonie», come viene denominata in documenti coevi,<sup>2</sup> per ospitare il monumento che varie fonti del tempo indicano come opera di Michelucci e Guasti.

Collocata in posizione elevata sul terreno scosceso e svincolata dal muraglione retrostante (fig. 1), la scultura in bronzo, alta più di quattro metri, è composta da un elemento esterno ruotato diagonalmente verso il cielo, il cui perimetro vagamente esagonale si apre verso la valle; dal fulcro della struttura, infine, si dipartono lingue astratte e avviluppate. L'effetto drammatico e dinamico è accentuato dal collegamento al terreno per mezzo di uno degli spigoli dell'elemento esterno.

Il monumento onora la memoria di tre eroi nazionali, i carabinieri Alberto La Rocca, Vittorio Marandola e Fulvio Sbarretti, fucilati dai

<sup>1</sup> Artemisia Viscoli, in *Marcello Guasti. Tra natura e geometria 1940-2004*, [a cura di] Giorgio di Genova, Bologna, Bora, 2005, pp. 305-306, n. 77, con bibliografia.

<sup>2</sup> Archivio del Comune di Fiesole (d'ora in poi ACF), Segreteria del Sindaco Latini, Documenti giustificativi entrate/spese, n. 49, 1964, Descrizione lavori allegata alla fattura della ditta Edil Fiesolana, 15 gennaio 1965.

nazisti il 12 agosto 1944.<sup>3</sup> Negli ultimi mesi dell'occupazione tedesca, essi – come altri loro commilitoni della caserma di Fiesole – mettevano costantemente a rischio la propria vita, aiutando i partigiani impegnati contro le brutali forze occupanti. Insieme al loro superiore Francesco Naclerio, la notte dell'11 agosto i tre giovani avevano lasciato la caserma con l'intento di spostarsi a Firenze e partecipare alla liberazione con i partigiani. Rimasti però bloccati a Fiesole, ormai isolata, si erano dovuti nascondere. Nel frattempo le truppe tedesche che occupavano la cittadina stavano preparando la ritirata verso nord. Trovando vuota la locale caserma dei Carabinieri, avevano minacciato di uccidere dieci civili già preventivamente trattenuti, se i militari ivi di stanza non si fossero consegnati. Informati dell'imminente pericolo per gli ostaggi, i quattro carabinieri decisero di presentarsi; i tre giovani furono uccisi dopo essere stati torturati, mentre al più anziano furono inflitte pesanti minacce, risparmiata la vita e imposta la ripresa del servizio.

Fiesole fu liberata il 1° settembre 1944. Nel 1946, dopo la ricostituzione dello Stato italiano, alla memoria dei tre carabinieri fu conferita la medaglia d'oro al valor militare. Divennero eroi nazionali e, insieme a Salvo D'Acquisto, occupano un posto d'onore nella sala intitolata *I Carabinieri nella guerra di Resistenza e Liberazione* nel Museo Storico dell'Arma dei Carabinieri a Roma.

Nell'aprile del 1963 il Comune di Fiesole contribuì alla raccolta di fondi per la realizzazione di un monumento a Fulvio Sbarretti nel suo Comune di nascita.<sup>4</sup> Al centro dell'opera commemorativa, inaugurata due anni dopo in un punto nodale di Bagnara di Nocera Umbra, sventava il ritratto in bronzo dell'eroe.<sup>5</sup> Fu probabilmente quell'iniziativa a suggerire al sindaco Giovanni Ignesti l'idea di commissionare un'opera celebrativa per Fiesole. Sappiamo con certezza che nel dicembre 1963 il Comune deliberò di attuare l'anno successivo, per il ventesimo anniversario della Liberazione di Fiesole, un progetto finalizzato a «perpetuare il ricordo dei tre Carabinieri [...] e la memoria di tutti i Partigiani caduti».<sup>6</sup> Ivan Tognarini, l'esperto più autorevole sui temi della Resistenza in Toscana, a proposito del *Monumento* di Fiesole osservava: «Era l'anno ed erano i giorni in cui si erano sentiti rumori di pericolosi movimenti e manovre minacciose per la democrazia, in cui si era sentito parlare di Sifar, di "Piano Solo", di generale De Lorenzo, di rischi di colpo di stato. Non è forse del tutto escluso che anche l'iniziativa fiesolana volesse contribuire a ristabilire un clima più sereno, a sottolineare il legame forte e indissolubile tra resistenza, antifascismo, Costituzione e Repubblica, a riconoscere e valorizzare il contributo



dei carabinieri alla lotta di liberazione».<sup>7</sup> Non vi è dubbio, inoltre, che Ignesti, socialista ed ex-partigiano, nella speranza di essere riconfermato alle elezioni locali del novembre 1964, volesse rammentare agli elettori fiesolani la lotta per la libertà che lì si era svolta vent'anni prima. L'opuscolo *La Voce del Partito Socialista Italiano*, pubblicato quell'anno per la sua campagna elettorale, sotto al titolo centrale *Onorata la Resistenza* riportava le foto di due monumenti realizzati durante il suo mandato. Oltre a quello ai tre carabinieri, ve n'era anche uno dedicato ai Caduti nella Battaglia dei Tre Pini.<sup>8</sup> L'opera, realizzata nella frazione di Montebeni da Leonello Fallacara, uno sconosciuto artista locale, era stata inaugurata nell'agosto del 1964. Si presenta come una pietra grossolanamente scolpita a forma di menhir, alla quale è associata una lastra in bronzo con figure stilizzate.<sup>9</sup> È un fatto eccezionale, per l'epoca, che il Comune avesse deciso di commissionare ben due opere, per lo più astratte, collegate alla Resistenza, una dedicata a un gruppo di partigiani non identificati in modo definito e l'altra a eroi militari.

La scelta di quest'ultimo soggetto per il secondo monumento (figg. 1, 2), opera decisamente più grande, visibile, costosa e ambiziosa della prima, sembra rispecchiare il desiderio di Ignesti di promuovere

Fig. 1. Marcello Guasti e Giovanni Michelucci, *Il Monumento ai Tre Carabinieri e l'ampliamento del Parco della Rimembranza di Fiesole, visti da est*, 2018

<sup>3</sup> Per un resoconto accurato della «spiccata attività in sostegno del movimento partigiano» svolta dai militari della stazione dei Carabinieri di Fiesole, cfr. le schede di Francesco Fusi sul sito web *Atlante delle stragi naziste e fasciste in Italia*, a cura di Paolo Pezzino: <http://www.straginazi-fasciste.it>. Per la storia dei tre carabinieri cfr. anche Jonathan K. Nelson, *Il Carabiniere Francesco Naclerio: superstita di Fiesole*, «Notiziario Storico dell'Arma dei Carabinieri», a. III, 2018, 4, pp. 4-12.

<sup>4</sup> ACF, Deliberazione del Consiglio Comunale del 9 aprile 1963.

<sup>5</sup> Fulvio Sbarretti, *Il prezzo del coraggio*, a cura di Gabriele Bensi, Bagnara, Università Agraria, 2004, pp. 77-82.

<sup>6</sup> ACF, Deliberazione del Consiglio Comunale del 12 dicembre 1963.

<sup>7</sup> Ivan Tognarini, *La resistenza sui muri di Fiesole*, in *Una città sui muri: i manifesti di Fiesole 1903-2003*, a cura di Maura Borgioli, Firenze, Polistampa, 2004, pp. 33-55: 43.

<sup>8</sup> ACF, PSI di Fiesole, Carteggi e atti, 4.2, busta 8.

<sup>9</sup> Piero Rogai, *Nella notte ci guidano le stelle: alla ricerca delle storie dei caduti per la libertà di Fiesole attraverso i cippi e le lapidi che li ricordano*, Firenze, Libri liberi, 2015, pp. 27-31.



un'iniziativa di ampio consenso condivisibile anche dall'opposizione. Quella era infatti la nuova linea abbracciata dal PSI, il quale nel dicembre del 1963 aveva deciso per la prima volta di entrare nella maggioranza del governo nazionale.<sup>10</sup> La citata delibera della Giunta indica infatti che l'Arma dei Carabinieri aveva espresso più volte al sindaco l'auspicio che il sacrificio dei tre carabinieri venisse «perennemente onorato» con un segno che desse all'episodio «il carattere di importanza nazionale». Nel pieno boom economico degli anni Sessanta, il Comune riuscì a raggiungere l'obiettivo, raccogliendo fondi per la realizzazione dell'imponente opera scultorea e della nuova sistemazione paesaggistica. L'attribuzione a Michelucci della paternità della scelta del sito propizio per la collocazione del nuovo monumento compare nell'opuscolo pubblicato per l'inaugurazione, a firma di Alessandro Bonsanti, allora direttore del Gabinetto Vieusseux.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Il Senatore Luigi Mariotti, personaggio di spicco del PSI, partecipava spesso a iniziative a Fiesole, tra le quali l'inaugurazione del *Monumento*, come rappresentante del Governo in qualità di Ministro della Sanità.

<sup>11</sup> Alessandro Bonsanti, *Onoranze ai carabinieri medaglie d'oro Alberto La Rocca, Vittorio Mirandola, Fulvio Sbarretti nel ventennale dell'eroico sacrificio. Fiesole, 27 settembre 1964*, [Fiesole, Comune di Fiesole], 1964, s.n.p.

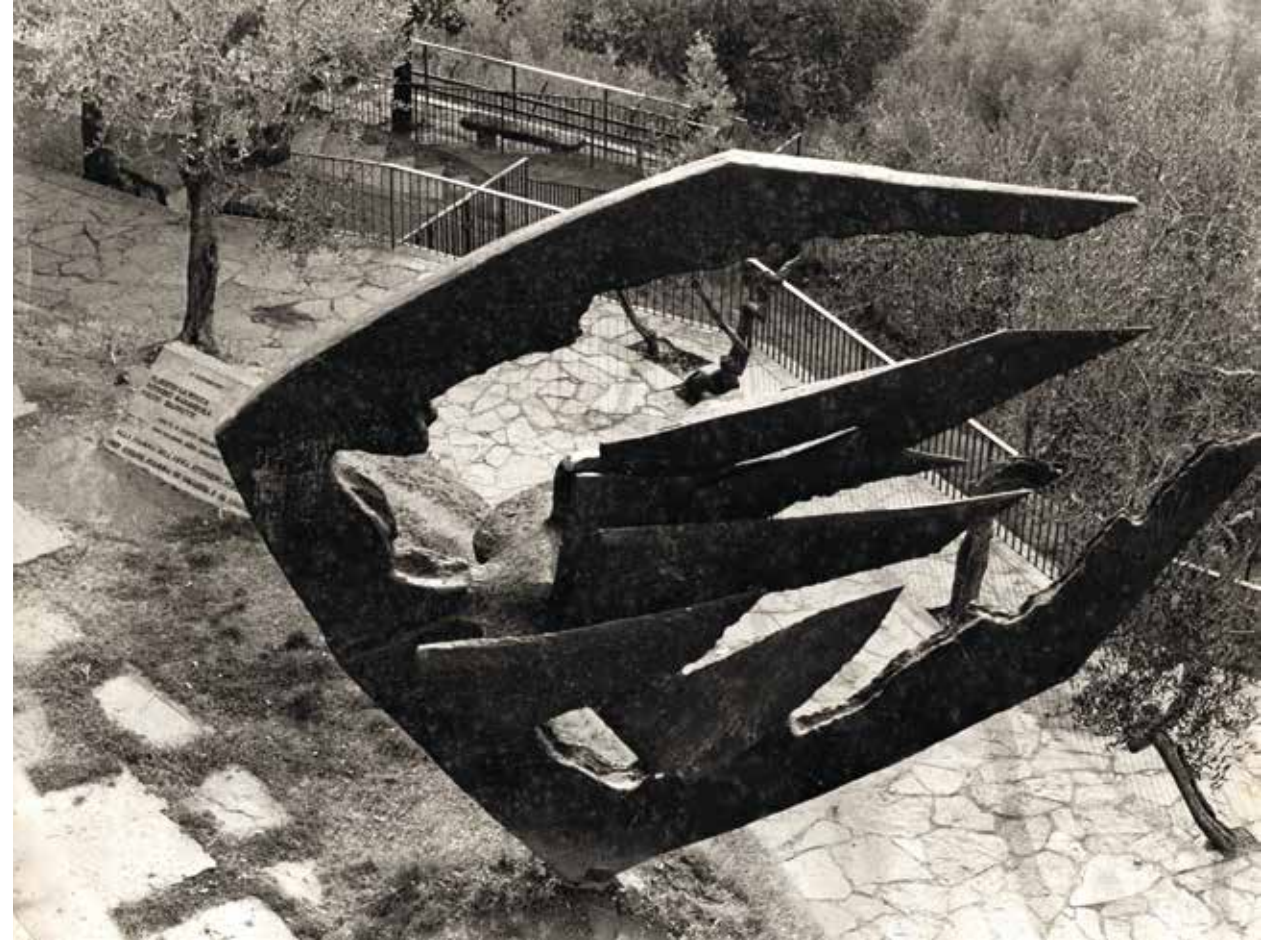
<sup>12</sup> Guasti ricordava che la proposta di uno degli altri artisti, non meglio precisato, aveva la forma di una stele. Intervista con gli autori, Bagno a Ripoli, 25 agosto 2016.

<sup>13</sup> Joan Marter, *The Ascendancy of Abstraction for Public Art: The Monument to the Unknown Political Prisoner Competition*, «Art Journal», LIII, 1994, 4, pp. 28-36: 30.

<sup>14</sup> Lara-Vinca Masini, *Un'opera vitale nel monumento di Fiesole*, «L'Avanti!», 23 settembre 1964.

<sup>15</sup> «Slancio verso l'infinito», videointervista a Marcello Guasti, a cura di Fiesole Futura, giugno 2018: <https://www.narrandofiesole.it/slancio-verso-linfinito/>. Cfr. trascrizione nell'appendice documentaria del catalogo on line.

Il Comitato per le Onoranze ai Tre Carabinieri Medaglie d'Oro, costituito dal sindaco il 9 aprile 1964, accolse anche il suggerimento di Michelucci di invitare quattro giovani artisti toscani, Vitaliano De Angelis, Marcello Guasti, Mino Trafeli e Jorio Vivarelli, a presentare varie idee per il monumento. Le uniche prove visive conservate delle proposte di allora sono alcune fotografie del progetto di Vivarelli. L'artista pistoiese aveva posizionato il suo modello per un'opera in bronzo, vagamente a forma di fiamma, davanti a un'immagine del sito dove Michelucci avrebbe creato la sua terrazza panoramica. È possibile che l'idea di De Angelis avesse qualcosa in comune con il suo *Monumento ai Caduti Civili* (Livorno, 1965), una stele che includeva varie figure sofferenti.<sup>12</sup> Anche Trafeli in quel periodo aveva eseguito sculture che mostravano figure fortemente stilizzate. Guasti, invece, fin dal 1959 aveva iniziato a realizzare opere di 'arte informale'. Michelucci, dunque, per una commissione avente per oggetto un tema così radicato nella tradizione, scelse di aprire il dialogo solo ad artisti che usavano un linguaggio contemporaneo, sia figurativo che non. Probabilmente aveva presente il concorso internazionale indetto dall'Institute of Contemporary Arts di Londra per un *Monumento al Prigioniero Politico Ignoto*, il cui bando del 1952 lasciava aperta la destinazione dell'opera e specificava: «a un trattamento del tema in chiave simbolica o non-figurativa verrà data la stessa considerazione che alle proposte dalle forme naturalistiche».<sup>13</sup> Le idee presentate al concorso dagli artisti italiani, che Michelucci e i fiorentini poterono vedere l'anno successivo in una mostra a palazzo Strozzi curata da Carlo Ludovico Ragghianti, erano in gran parte opere svincolate dal debito con la tradizione



classica. Dato il tema – quello di celebrare una figura priva di identità individuale – esprimevano attraverso forme non naturalistiche un significato trascendente.

A Fiesole, invece, il monumento avrebbe celebrato tre figure specifiche, per di più eroi militari. Come osservava già allora la nota critica d'arte Lara-Vinca Masini, dobbiamo dunque a Michelucci il «coraggio della scelta» di favorire la «rottura con la concezione tradizionale di monumento descrittivo»,<sup>14</sup> invitando artisti non descrittivi e scegliendo infine una proposta non figurativa. Si tratta di un fatto piuttosto raro all'epoca anche in rapporto al contesto europeo e americano. Della concorrenza Guasti ricordava: «gli altri erano bravissimi, però [il monumento] l'avevano appoggiato uno al muro, l'altro in terra, insomma non avevano capito che quest'opera doveva protendersi verso lo spazio della Valle di Firenze. Io, invece, l'avevo intuito. Michelucci l'apprezzò e quindi mi aggiudicò il lavoro».<sup>15</sup> Nella sua relazione a corredo del progetto, Guasti spiegava di aver ritenuto che la questione chiave fosse «l'inserimento in mezzo al paesaggio aperto verso il

Fig. 2. Marcello Guasti e Giovanni Michelucci, *Il Monumento ai Tre Carabinieri e l'ampliamento del Parco della Rimembranza di Fiesole nel 1964*, visti da ovest, fotografati dall'artista, 1964



Fig. 3. Marcello Guasti, *Il Monumento ai Tre Carabinieri a Fiesole* fotografato dall'artista, 1964

panorama di un elemento che suggerisca un'intenzione drammatica e fortemente emotiva, in uno slancio dinamico che appaia chiaramente individuabile da molteplici punti di vista, sia a livello che dall'alto».<sup>16</sup>

Guasti espresse questo concetto in una fotografia scattata al *Monumento* poco dopo averlo completato. L'immagine, di grande intensità espressiva (fig. 3), indica come lo scultore percepisse e intendesse presentare la propria opera chiaramente in dialogo con il luogo. Attraverso l'angolazione dell'inquadratura, egli mostrava il grande bronzo dai bordi frastagliati e dalla superficie ruvida e animata (fig. 4), sottolineata dalla luce incidente del sole, come proteso verso l'alto a cercare di congiungersi al ramo appuntito di un ulivo nodoso. La

<sup>16</sup> Non è stato possibile rintracciare la relazione originale, ma il brano è citato in Bonsanti, *Onoranze* cit., s.n.p.

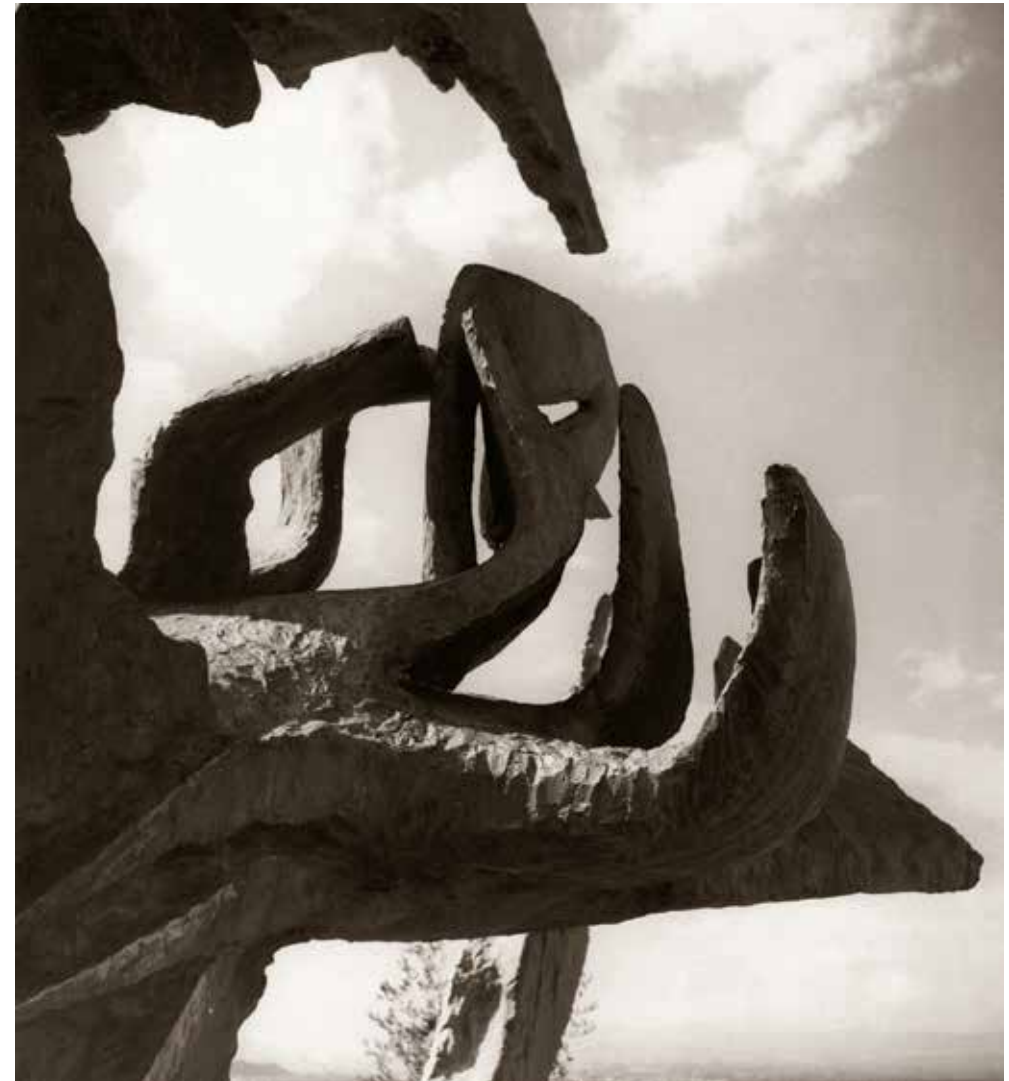


Fig. 4. Marcello Guasti, *Il Monumento ai Tre Carabinieri a Fiesole* fotografato dall'artista, particolare, 1964

maestosa scultura appariva in equilibrio sul margine di un declivio. In lontananza, dove i visitatori avrebbero goduto della visione della valle dell'Arno, la fotografia inquadrava un'area di cielo molto illuminata, incorniciata dall'unione dell'albero con la scultura. Come spiegava Guasti, poco prima della sua recente scomparsa, «l'idea fu di fare questa tenaglia e questa fiamma che la squarciava. Quindi aveva anche un significato simbolico della lotta fra il bene e il male e doveva essere messa in un punto che si potesse protendere verso l'infinito, verso lo spazio della valle di Firenze».<sup>17</sup> Questo «slancio verso l'infinito»,<sup>18</sup> le dimensioni consistenti del bronzo, l'uso di un materiale tradizionalmente associato all'eroismo, nonché la sua

<sup>17</sup> «Slancio verso l'infinito» cit.

<sup>18</sup> Intervista con gli autori cit.

ambientazione estremamente scenografica sono fattori che conferiscono all'opera una forte carica celebrativa.

Il *Monumento ai Tre Carabinieri* unisce caratteristiche normalmente riscontrabili in due diverse tipologie di monumento, analizzate da Arthur Danto in un noto articolo.<sup>19</sup> Il filosofo statunitense faceva una distinzione tra opere *commemorative*, che chiamava «memoriali», costruite con lo scopo di «non dimenticare», e opere *celebrative*, o «monumenti», erette al fine di «ricordare». Osservava che le prime, quali il *Memoriale dei veterani del Vietnam* a Washington, D.C. (1982), «ritualizzano la rimembranza». L'insieme della terrazza e del monumento a Fiesole crea un luogo della memoria dove compiere un nuovo rito. Dal momento dell'inaugurazione, ogni anno l'Arma dei Carabinieri organizza sul luogo concepito da Michelucci e Guasti una cerimonia in memoria dei tre carabinieri, la cui storia non ha alcun legame con quel sito. Secondo Danto una scultura *commemorativa* crea «un enclave appartato dove poter onorare il defunto». In tale chiave può essere interpretata un'opera di quegli stessi anni, il *Monumento ai martiri del nazismo* (1963) di Venturino Venturi.<sup>20</sup> Oggi collocata in piazza Tasso a Firenze, questa struttura, creata senza uno specifico sito in mente, esprime con efficacia, tramite il suo «vuoto», il concetto di perdita. È significativo, quindi, che Venturi non fosse tra gli artisti invitati da Michelucci a presentare idee per il *Monumento* di Fiesole. Evidentemente il Comune era più incline all'idea di un monumento *celebrativo*, per usare le parole di Danto, di un'opera «che renda eroi e trionfi, vittorie e conquiste perpetuamente presenti e parte della vita». Il *Monumento* di Fiesole è descritto proprio in questi termini nel citato opuscolo del Comune per l'inaugurazione. Il valore dell'opera, spiegava Bonsanti, consisteva nella capacità «di significare la liberazione della giustizia dall'oppressione d'una tirannide, ma anche il rompere dei sentimenti migliori tra le lusinghe dei peggiori». <sup>21</sup> Anche Bonsanti, evidentemente basandosi sulle idee espresse da Guasti o da Michelucci e poi reiterate quasi invariabilmente dagli autori successivi, interpretava la scultura come «una grande tenaglia vagamente dentata, attraverso la quale s'aprono il varco le lingue d'una fiamma che già s'allarga e si diffonde nello spazio circostante». Circa l'elemento centrale, riferito alla fiamma che sormonta la granata del simbolo dei Carabinieri, Guasti stesso spiegava che nel 1964 «il tema era la fiamma dei carabinieri, loro volevano questa fiamma». <sup>22</sup> Tuttavia, senza la spiegazione dell'artista o di un letterato, a chi verrebbe in mente che l'elemento perimetrale della grande scultura sia una «tenaglia»? <sup>23</sup> Alla

<sup>19</sup> Arthur C. Danto, *The Vietnam Veterans Memorial*, «The Nation», 31 agosto 1985, pp. 152-155: 152.

<sup>20</sup> Lara-Vinca Masini, *Un monumento al posto giusto: l'esempio viene da Fiesole*, «L'Avanti!», 11 marzo 1965.

<sup>21</sup> Bonsanti, *Onoranze* cit., s.n.p.

<sup>22</sup> Antonio Ferrara, *Marcello Guasti. Dialoghi con l'artista. Primavera 1995*, intervista dattiloscritta presso la collezione Guasti, Bagno a Ripoli.

<sup>23</sup> Sulle difficoltà interpretative che le opere d'arte pubblica non figurative pongono, cfr. Godehard Janzing, *National Division as a Formal Problem in West German Public Sculpture: Memorials to German Unity in Münster and Berlin*, in *Figuration/Abstraction: Strategies for Public Sculpture in Europe 1945-1968*, a cura di Charlotte Benton, Aldershot, Ashgate, 2004, pp. 127-146.

<sup>24</sup> Luciano Galmozzi, *Monumenti alla libertà: antifascismo, resistenza e pace nei monumenti italiani dal 1945 al 1985*, Milano, La Pietra, 1986.

<sup>25</sup> Non compare nella cronologia delle opere nelle monografie sull'architetto né nel sito web della Fondazione Giovanni Michelucci.



Fig. 5. Il Parco della Rimembranza di Fiesole (1924) con l'Ara ai Caduti della Prima guerra mondiale (1928), 2018

maggioranza degli spettatori di oggi il *Monumento* di Fiesole appare come un'opera non figurativa. Tuttavia, nell'ambito dei monumenti italiani realizzati dopo la Seconda guerra mondiale per celebrare la Resistenza, l'antifascismo o le vittime del nazifascismo, è raro incontrare opere astratte realizzate prima del 1970.<sup>24</sup> I monumenti, inoltre, in quasi tutti i casi e di qualsiasi tipo essi siano, sono accompagnati da un'iscrizione esplicativa. Guasti non ne aveva prevista una. In varie interviste successive aveva anzi criticato il cippo in cemento con l'epigrafe dedicatoria posto accanto al *Monumento*, elemento che tentava metodicamente di escludere dalle inquadrature nelle fotografie della sua scultura.

In genere riprodotto e analizzato come oggetto isolato, il *Monumento* fu tuttavia concepito non solo per essere visto principalmente dalla terrazza, ma anche per apparire di sorpresa, dopo aver attraversato il Parco della Rimembranza (fig. 5), esistente dal 1924 ma riadattato da Michelucci nell'ambito della nuova sistemazione per il *Monumento*. La memoria della partecipazione del celebre architetto era andata ben presto perduta anche per la mancanza di disegni di sua mano riferibili al progetto. Sebbene l'intervento non sia menzionato negli studi monografici su Michelucci,<sup>25</sup> forse per l'assenza di un gesto architettonico inteso in senso stretto, il ruolo chiave di uno dei più importanti architetti italiani del XX secolo particolarmente sensibile al rapporto tra luogo, intervento progettuale dell'uomo e

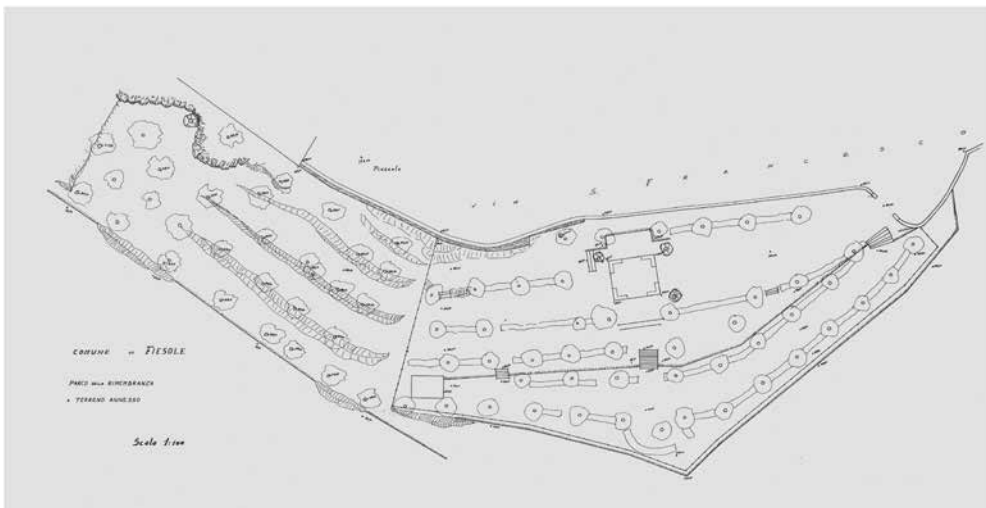


Fig. 6. Planimetria del Parco della Rimembranza di Fiesole e dell'uliveto adiacente prima dell'ampliamento, 1964. Fiesole, Archivio Comunale, Archivio disegni

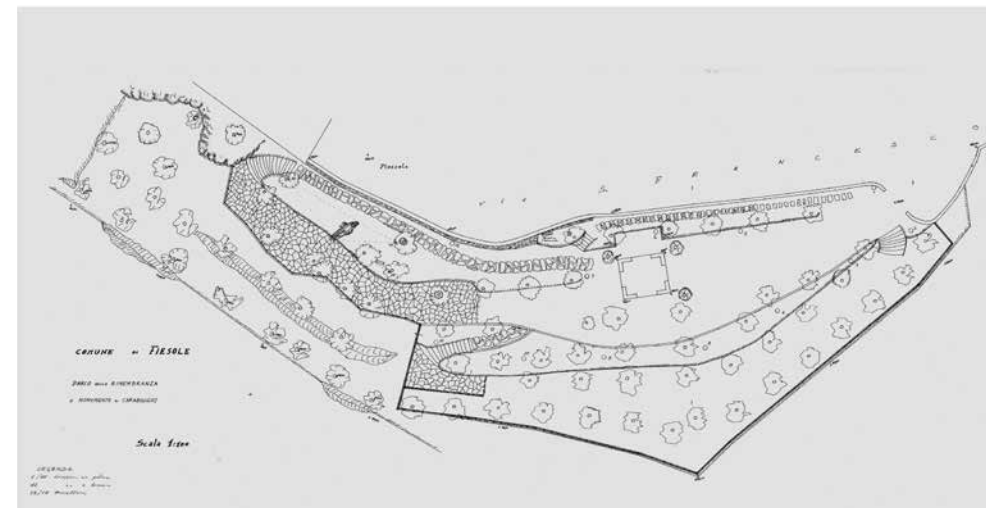


Fig. 7. Planimetria del Parco della Rimembranza di Fiesole con l'ampliamento, 1964. Fiesole, Archivio Comunale, Archivio disegni

inclusione della comunità, ci offre una chiave di lettura per quest'opera all'avanguardia. Il progetto, infatti, aveva una portata urbana e collettiva trascendente, che realizzava una sua più ampia visione per la collettività. Puntava inoltre sul dialogo arte-natura, in cui forma e collocazione dell'opera erano state precisate in base all'intervento paesaggistico e panoramico. Lorenzo Papi, in un'intervista a Michelucci del 1964, definiva efficacemente l'approccio dell'architetto al suo intervento come un «sistemare senza progettare».<sup>26</sup>

Due planimetrie inedite dell'Archivio Comunale di Fiesole (figg. 6, 7) svelano quanto rimaneva del parco, dopo l'occupazione tedesca nell'estate del 1944<sup>27</sup> e la conversione in parco pubblico nel 1950-1952, ed evidenziano le sottigliezze dell'intervento di Michelucci. Creato nel 1924, il giardino era uno dei molti Parchi della Rimembranza istituiti a partire dal 1923 in memoria di soldati caduti o dispersi nella Prima guerra mondiale.<sup>28</sup> Il lotto allora acquisito aveva dato luogo a un giardino formale recintato a forma di triangolo isoscele rovesciato, con la punta rivolta a sud, la base addossata al muraglione di contenimento della strada per San Francesco a nord e l'accesso nel vertice orientale. Lo spazio interno a due livelli era scandito da siepi di bosso squadrate e filari di lecci con la chioma sagomata a sfera, ciascuno abbinato a una vittima militare fiesolana da una targa fissata su un palo tutore.<sup>29</sup> Il piano di quota principale (fig. 5) dal 1928 ospitava in posizione baricentrica il monumento quadrifronte a base rettangolare in pietra serena, progettato dall'architetto Ezio Cerpi, ove quattro scalinate conducono al cuore della composizione: un'ara votiva con insegne fasciste, circondata da quattro setti angolari decorati con graffiti, oggi molto

deteriorati, su disegno del pittore Umberto Bargellini.<sup>30</sup> Tra le figure ora scomparse spiccava, sul lato nord del monumento, un singolare ritratto del Duce nudo in posa erculea con una clava a fasci tra le gambe.

L'operazione di defascistizzazione avviata dalla Giunta a partire dal 1950 vide la cancellazione del titolo di Parco della Rimembranza, la rimozione delle targhe identificative dei caduti e l'aggiunta delle panchine, sancendo così la trasformazione del sito in parco pubblico. Contestualmente, il sindaco Luigi Casini aveva proposto di installare un chiosco bar al posto del *Monumento ai Caduti*,<sup>31</sup> percepito come una inopportuna e sorpassata espressione dell'ideologia fascista. Il dissenso delle associazioni dei familiari dei caduti della Prima guerra mondiale lo aveva fatto desistere dal proposito.

La riconcettualizzazione del parco fu portata a compimento da Michelucci. Con una visione radicalmente diversa da quella del primitivo spazio, la sistemazione paesaggistica del 1964 contribuì a far virare un luogo ombreggiato, introverso e immutabile, dedicato alla memoria dei defunti, in un «“paesaggio” solatio»,<sup>32</sup> che attraverso la luce, l'apertura e la continuità creava una dinamica proiezione verso la vita. Senza intervenire sulle piante ad alto fusto, Michelucci trasformò il vecchio lotto in un giardino informale. Eliminò gli elementi di chiusura rimasti e mutò quelli rigidi in più fluidi percorsi pavimentati in quota, rampe e risalite trasversali, e rinfilanchi in pietra a secco ad andamento curvilineo che si insinuano tra i filari di lecci, dissimulandone gli allineamenti. Diceva l'architetto, nell'intervista del 1964: «abbiamo aperto il muro che chiudeva il triste parco della rimembranza, perché bisogna aprire, per fare entrare la vita, la gente, il sole, gli innamorati».<sup>33</sup>

<sup>26</sup> Lorenzo Papi, *Incontro con Michelucci. Il Monumento al Carabiniere*, «La Nazione», 11 ottobre 1964.

<sup>27</sup> Marta Bonsanti, *Guerra, Resistenza e ricostruzione a Fiesole (estate 1944-primavera 1946)*, «La Nuova Città», 6, 2017, pp. 6-11: 6.

<sup>28</sup> Dario Lupi, circolare ministeriale n. 73 del 1923. Angelo Bertoni, *Parchi e viali della rimembranza in Toscana*, «Storia dell'Urbanistica/Toscana», 6, 1999, pp. 98-137.

<sup>29</sup> Circolare 73/1923, ill. a p. 28. Ines Romitti, *Gli alberi del ricordo: Lecci e cipressi sul colle di San Francesco*, in *I combattenti e le guerre del Novecento*, a cura di Maura Borgioli, Firenze, Polistampa, 2018, pp. 29-47: 32.

<sup>30</sup> Roberto Mancini, *Memorie di guerra e propaganda politica a Fiesole. Note sull'ara dei caduti del 1928 e sui propositi di smantellamento del 1952*, in *I combattenti e le guerre del Novecento* cit., pp. 12-28: 23-25.

<sup>31</sup> Ivi, p. 26.

<sup>32</sup> Papi, *Incontro con Michelucci* cit.

<sup>33</sup> Ibidem.

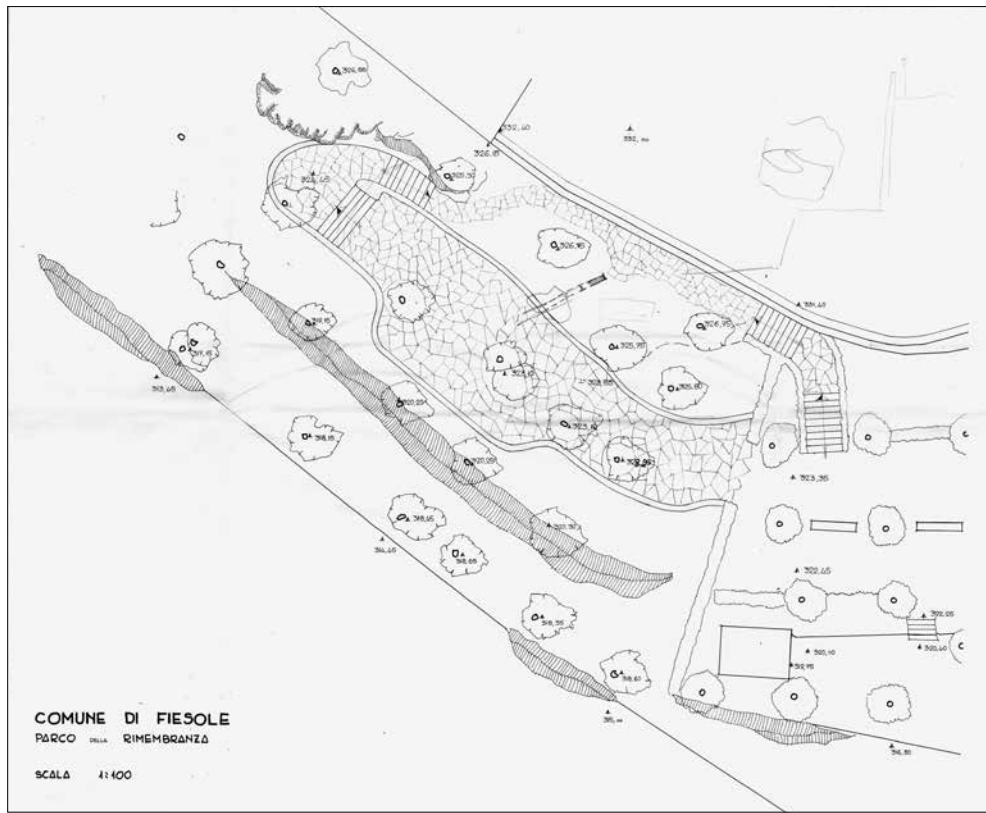


Fig. 8. Planimetria del progetto di ampliamento del Parco della Rimembranza di Fiesole, luglio 1964. Firenze, Soprintendenza archeologia, belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Firenze e le province di Pistoia e Prato, Archivio Disegni, Pos. A/varie Fiesole

Il vincolo della destinazione a uliveto nel terreno annesso per l'ampliamento ispirò a Michelucci la soluzione di intrecciare il suo progetto con l'antica destinazione agricola del nuovo lotto. Nel livello superiore, dove decise di 'piantare' la scultura di Guasti, fece cerchiare la balza con gli ulivi con un muretto a secco. Nel livello inferiore accolse sei ulivi secolari, creando asole nella soletta in cemento armato della nuova terrazza (fig. 2).<sup>34</sup> Il bordo della terrazza pavimentata, realizzata dopo aver scelto l'opera di Guasti, è una linea spezzata, palesemente artificiale, che da un lato contrasta intenzionalmente con la dolcezza del paesaggio e dall'altro dialoga efficacemente con le forme aspre del *Monumento*. L'apparizione improvvisa della scultura di Guasti, defilata e mescolata tra gli ulivi, suscita in chi entra nell'ampliamento curiosità e sorpresa. Il progetto presentato alla Soprintendenza appariva significativamente più moderato.<sup>35</sup> L'elaborato grafico inedito (fig. 8), allegato il 16 luglio 1964 alla richiesta di autorizzazione al progetto, accenna solo di sfuggita all'intervento sul vecchio lotto, lasciandolo fuori campo e indicando una mera apertura di un varco nella siepe, per accedere all'ampliamento. La sinuosità del bordo della nuova zona



Fig. 9. Marcello Guasti, *Il Monumento ai Tre Carabinieri a Fiesole*. Dettaglio della superficie bronzea fotografato dall'artista, 1964

pavimentata suggerisce un terrapieno contenuto da un altro muro artigianale in pietra, come quello superiore, piuttosto che una struttura in cemento armato altamente impattante. Tuttavia, quando il 28 luglio la Soprintendenza esprime il parere positivo, i lavori di sbancamento e di fondazione sia dei setti di sostegno della terrazza sia del monumento dovevano già essere abbondantemente compiuti. Come apprendiamo infatti da una relazione dell'11 agosto, la ditta esecutrice affermava di poter ultimare «il getto del solaio formante la piazzetta delle cerimonie nonché il getto del basamento e la posa in opera delle piastre di appoggio del monumento stesso» entro due giorni.<sup>36</sup>

Ricordava lo stesso Guasti che i tempi di realizzazione erano stati terribilmente stretti: «Si incominciò a maggio e a settembre si doveva inaugurare».<sup>37</sup> Fu lo scultore Gidon Graetz, stabilitosi da alcuni anni a Fiesole, ad azzardare di prendere l'appalto di una fusione così impegnativa, mettendo a disposizione la piccola fonderia che aveva creato nel giardino del suo Castello di Vincigliata. Dopo aver ricevuto da Michelucci indicazioni sulla forma definitiva ma soprattutto sulla dimensione e la collocazione, Guasti realizzò un modello in legno in scala 1:1 dal

<sup>34</sup> La compenetrazione tra paesaggio, natura e scultura era più esplicita prima della gelata del 1984-1985, che portò alla scomparsa dei sei ulivi.

<sup>35</sup> Firenze, Soprintendenza archeologia, belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Firenze e le province di Pistoia e Prato, Archivio Disegni, Pos. A/varie, Fiesole. Un ringraziamento a Camilla Torracchi per la segnalazione.

<sup>36</sup> Cfr. nota 2.

<sup>37</sup> Ferrara, *Marcello Guasti* cit.

quale ricavare i negativi per gli stampi. Lo scultore ricordava di essere stato assistito da un fonditore molto esperto, con il quale pianificò la scomposizione della scultura in un gran numero di componenti per la fusione.<sup>38</sup> Inoltre raccontava come, lavorando alla finitura della superficie, avesse voluto applicare del polistirolo al modello con una colla che lo corrose. Trasse creativamente ispirazione dall'inconveniente e applicò l'improvvisato trattamento all'intera scultura (fig. 9). L'espedito gli consentì di semplificare il passaggio dell'applicazione e modellazione di uno strato di gesso. Impresse le scabrosità così ottenute nelle cere degli stampi. Dopo la fusione, scultore e fonditore ricomposero alcune parti in bronzo a Vincigliata e conclusero l'assemblaggio, tramite saldature autogene, direttamente sul sito utilizzando un ponteggio (fig. 10).<sup>39</sup> Poco prima dell'inaugurazione, Guasti riuscì a dare alla scultura una patinatura finale che spegnesse la lucentezza del bronzo.

L'intervento nel parco fu concepito da Michelucci come la prima pietra, rimasta frammento, di un programma polifunzionale più ampio – mai realizzato – che a suo avviso avrebbe contribuito a rivitalizzare più in generale la città di Fiesole. L'idea era di restaurare la basilica di Sant'Alessandro, attigua al Parco della Rimembranza «[...] che il sindaco vedrebbe perfetta come sede di tutte le manifestazioni d'arte, di società e di cultura che è riuscito a creare quassù».<sup>40</sup> In questo senso il progetto manifesta, come in altri luoghi della memoria da lui concepiti sia in quel periodo sia in seguito, la singolare concezione di un «memoriale» come spazio collettivo dedicato alla vita che continua piuttosto che alla fissità della morte.<sup>41</sup> Già nel sacrario a Pisa, realizzato per ricordare i tredici avieri italiani trucidati a Kindu, nell'ex Congo Belga, Michelucci aveva concepito un progetto più articolato che sviluppava l'idea dell'antica *agorà*.<sup>42</sup> Alcuni schizzi superstiti testimoniano il suo affidamento della riflessione dei vivi sull'episodio a una serie di grandi massi irregolari su palafitta, un precedente importante per la scelta di arte non figurativa fatta per onorare i tre carabinieri. Parlando del progetto di Fiesole, Michelucci affermò: «Io credo che oggi non ci sia più bisogno di monumenti ma di umiltà e libertà».<sup>43</sup>

Egli realizzò questa visione costruendo un rapporto integrato tra il *Monumento* e la sua ambientazione, rinunciando alla tradizionale collocazione urbana per la statua di un eroe locale. Lara-Vinca Masini indicava la sistemazione della scultura commemorativa come modello esemplare di allestimento di un'opera d'arte contemporanea per uno spazio pubblico.<sup>44</sup> La modernità della proposta di Michelucci per Fiesole risulta evidente dal contrasto con il citato concorso internazionale



del 1952 per il *Prigioniero Politico Ignoto*, dove le sculture non erano pensate per un sito specifico. L'idea di Michelucci di ampliare il parco e di incorporare sia il paesaggio agricolo sia lo scenario panoramico costituisce l'anticipazione, ma in forma permanente, del concetto di 'installazione'. La combinazione di parco pubblico e panorama ancora oggi attira il passante casuale, che, sollecitato dall'inconsueta esperienza, scopre fortuitamente il *Monumento* e la storia dei tre carabinieri, perpetuandone così il ricordo.

In una versione ridotta del *Monumento* (fig. 11), realizzata a posteriori, Guasti stesso certamente intendeva sottolineare il legame con il sito naturale, attraverso la scelta di utilizzare come base per il modellino non un generico piedistallo sul quale centrare il monumento, ma una pietra calcarea, da lui stesso scolpita a simulare i due livelli della sistemazione paesaggistica, con il bronzetto posizionato in bilico sul bordo, in analogia col sito, a comunicare l'effetto di «slancio verso l'infinito». Spiegava egli stesso nel 1964: «Michelucci mi ha preparato uno spazio dove vi è soltanto la natura senza tempo nella sua calma arcaica e dove io ho ritrovato le infinite direttrici e traiettorie fisiche e fantastiche che si dipartono in un raggiare senza dimensioni».<sup>45</sup>

Fig. 10. Marcello Guasti, *Il Monumento ai Tre Carabinieri a Fiesole in fase di montaggio in situ*, 1964. Bagno a Ripoli, collezione Guasti

<sup>38</sup> Nelle interviste rilasciate all'epoca, Guasti menzionava 30 pezzi, mentre dal 1995 in poi ne ricordava 45.

<sup>39</sup> Ferrara, *Marcello Guasti* cit.; intervista con gli autori cit; «Slancio verso l'infinito» cit.

<sup>40</sup> Papi, *Incontro con Michelucci* cit.

<sup>41</sup> Nadia Musumeci, *I "monumenti" di Michelucci*, in *La genesi del monumento: "Slancio verso l'infinito"*, guida alla prima parte della mostra *Marcello Guasti, Giovanni Michelucci e il Monumento ai Tre Carabinieri*, a cura di Jonathan K. Nelson, Firenze, Consiglio regionale della Toscana, 2019, pp. 15-19.

<sup>42</sup> Fondazione Michelucci, *La testimonianza dell'architettura*, in *1961-2001. Quarantennale dell'eccidio di Kindu: La 46ª Aerobrigata nell'ex Congo Belga*, a cura di Paolo Farina, Pisa, Bandecchi & Vivaldi, 2001, pp. 48-61.

<sup>43</sup> Papi, *Incontro con Michelucci* cit.

<sup>44</sup> Masini, *Un monumento al posto giusto* cit.

<sup>45</sup> Intervista a Guasti in Papi, *Incontro con Michelucci* cit.



Fig. 11. Marcello Guasti, *Versione ridotta del Monumento ai Tre Carabinieri*, post 1964, bronzo e calcare. Figline Valdarno, collezione Giovanni Pratesi

Il *Monumento ai Tre Carabinieri* costituisce il culmine della breve fase del percorso artistico di Guasti, in cui lo scultore esplorò il potenziale espressivo dell'arte informale, ispirata in parte all'espressionismo astratto americano, ma caratterizzata da una più spiccata attenzione verso la matericità. Guasti spiegava come, dopo le due serie figurative dedicate ai *Renaioli* e ai *Gatti*, il lavoro informale tra il 1959 e il 1964 «per me è stato un pretesto per uscire da questo rigore formale, e mi sono gettato più a operare direttamente sulla materia con meno schemi».46 Come osservava Lara-Vinca Masini, queste opere hanno in comune «un vivo contrasto tra un nucleo bloccato, un volume-

me-massa, e una forma che nasce, libera e aerea, da quello».47 L'energia della *Scultura n. 4-60* (fig. 12), per esempio, deriva dalla ricerca di un equilibrio tra le forme verticali, compatte e solide, radicate nella base come un tronco d'albero, e gli elementi orizzontali che si diramano energicamente verso l'esterno. Il processo creativo per Guasti iniziava con la graficizzazione dell'idea in un gran numero di piccoli schizzi, tracciati su un taccuino o su un qualsiasi pezzettino di carta. Ne selezionava poi alcuni per creare un disegno più grande e compiuto e ne sviluppava altri per realizzare stampe o sculture o entrambe. Gli stessi temi del citato bronzo del 1960 appaiono nella *Xilografia n. 8* (1961; fig. 15 a p. 23), dove gli elementi orizzontali e verticali, realizzati attraverso potenti ombreggiature grigie con linee vivacissime, emergono drammaticamente dallo sfondo marrone scuro. Come affermava Guasti stesso, a proposito delle sue opere grafiche del periodo informale, «non volevo che si manifestasse con la prospettiva tradizionale [...]; lo spazio si sviluppa in maniera più organica, più legata alla natura diretta come l'albero, come la pietra, come un tronco d'albero che cresce».48 In molte delle opere sia bidimensionali sia tridimensionali di quel periodo compaiono forme curvilinee. In alcune, come la *Scultura n. 1-64* (fig. 13), un elemento concavo è solidamente ancorato a terra, come un'arca dalla quale si diramano dei raggi. La *Scultura n. 4-61* (fig. 14), invece, sta in equilibrio su un punto mentre si protende verso l'esterno e si allunga verso l'alto come una ballerina sulle punte. Come ha osservato

46 Ferrara, *Marcello Guasti* cit.

47 Masini, *Un'opera vitale* cit.

48 Ferrara, *Marcello Guasti* cit.



Fig. 12. Marcello Guasti, *Scultura n. 4-60*, 1960, piombo e antimONIO. Figline Valdarno, collezione Giovanni Pratesi

Giuseppe Marchiori nella prima monografia su Guasti, le opere di quel periodo racchiudono «gli elementi vitali che hanno determinato la struttura e il ritmo dell'opera più impegnata di Guasti: il monumento a Fiesole».49 A Fiesole, invece, Guasti dovette operare su scala monumentale e contestualizzare l'opera in un sito specifico. Come faceva ormai da anni, anche in quegli elementi in oggetto Guasti si ispirò alla natura e li trasformò in una fiamma che, a suo dire «si doveva espandere, che doveva scappare verso la valle di Firenze».50 Nel documentario girato nel 2018, l'artista ha riassunto le tematiche artistiche centrali comuni al *Monumento* e a tutte le sue opere informali: «In molti diranno: “ma cos'è quel coso?” [...] molti l'hanno capito, insomma hanno capito la forza che c'è dentro a questa scultura, la [sua] dinamicità».51

Il *Monumento* di Fiesole fu un significativo precursore delle opere astratte di grande formato realizzate in risposta a uno specifico spazio fisico, spesso definite sculture *site-specific*, che iniziarono a comparire

49 Giuseppe Marchiori, *Guasti*, Firenze, Centro Proposte, 1965, p. 6.

50 Ferrara, *Marcello Guasti* cit.

51 «Slancio verso l'infinito» cit.

Fig. 13. Marcello Guasti,  
*Scultura n. 1-64*, 1964,  
piombo e antimonio.  
Figline Valdarno, collezione  
Giovanni Pratesi



Fig. 14. Marcello Guasti,  
*Scultura n. 4-61*, 1961,  
bronzo. Figline Valdarno,  
collezione Giovanni Pratesi

negli spazi pubblici dell'Europa e del Nord America alla fine degli anni Sessanta.<sup>52</sup> Ciò non sorprende, visto il coinvolgimento di Michelucci, particolarmente sensibile al dialogo con il sito in vari interventi sul paesaggio coevi e successivi. Secondo la definizione dello scultore statunitense Richard Serra, maestro in questo tipo di realizzazioni, «la scala, la dimensione e la collocazione delle opere *site-specific* dipendono dalla topografia del luogo, che si tratti di spazi urbani, paesaggistici o architettonici circoscritti. L'opera entra a far parte del sito e ne ri-struttura l'organizzazione sia concettualmente sia al livello di percezione».<sup>53</sup> Le opere *site-specific* non abitano nella casa del collezionista, nel museo o nelle gallerie d'arte. Esse richiedono l'interazione con l'osservatore, il quale può comprendere e apprezzare l'opera solo di persona e spostandosi nello spazio. Solo *in situ* si riesce infatti a percepire il dinamismo eroico del *Monumento* di Fiesole, il quale sorge dalla cima del colle e

si proietta drammaticamente verso la valle. L'artista stesso osservava il legame tra l'iconografia e lo spazio: «questa tenaglia che si spalancava e si fondeva con questa fiamma, non era tanto la fiamma dei carabinieri, quanto l'avevo concepita come una lotta tra il positivo e il negativo, tra il bene e il male».<sup>54</sup> Tale contrasto di elementi, profondamente legato alla sua collocazione ed espresso da un'energia primordiale, conferisce al *Monumento ai Tre Carabinieri* il potere di commemorare la morte degli eroi caduti ma anche di guardare avanti, celebrando il trionfo del bene. La scultura, nel proiettarsi verso l'alto, eleva le specifiche figure che onora al rango di elementi di un conflitto universale. Nel fondere una battaglia a livello di esseri umani, svoltasi un giorno del 1944 in una cittadina toscana, con la lotta tra materia e spazio Guasti ha creato un capolavoro che riunisce in sé le caratteristiche sia dei monumenti celebrativi sia di quelli commemorativi.

<sup>52</sup> Miwon Kwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, «October», LXXX, 1997, pp. 85-110.

<sup>53</sup> Richard Serra, «Tilted Arc» Destroyed, «Art in America», LXXVII, 1989, 5, pp. 34-47.

<sup>54</sup> Ferrara, Marcello Guasti cit.



# GUASTI E GLI ARTISTI SUOI CONTEMPORANEI IN DIALOGO CON L'ANTICO (1945-1965)

*Direzione artistica e copertina*  
Paola Gallerani

*Progetto grafico e impaginazione*  
Chiara Bosio

*Redazione*  
Michela Corso

*Segreteria di redazione*  
Serena Solla

*Ufficio stampa*  
Luana Solla

*Fotolito*  
Giorgio Canesin, Cernusco sul Naviglio

*Stampa*  
Ancora Arti Grafiche, Milano

isbn: 978-88-3367-047-8  
© 2019 Officina Libreria

Officina Libreria  
via Carlo Romussi 4  
20125 Milano, Italia  
[www.officinalibreria.net](http://www.officinalibreria.net)

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

Nota: Le opere sono elencate in ordine cronologico. Per le sezioni originali, con le introduzioni e l'elenco delle opere d'arte, dei documenti e delle fotografie, si veda la guida La genesi del Monumento: "Slancio verso l'infinito" disponibile sul sito web della mostra.

Stampato in Italia  
ex Officina Libreria Jellinek et Gallerani

*a cura di*  
Mirella Branca e Jonathan K. Nelson

*scelta delle citazioni*  
Mirella Branca

Museo Civico Archeologico, Fiesole  
(11 maggio – 30 settembre 2019)

## SEZIONE 1 L'UOMO, TRA ARCAISMI E REALTÀ

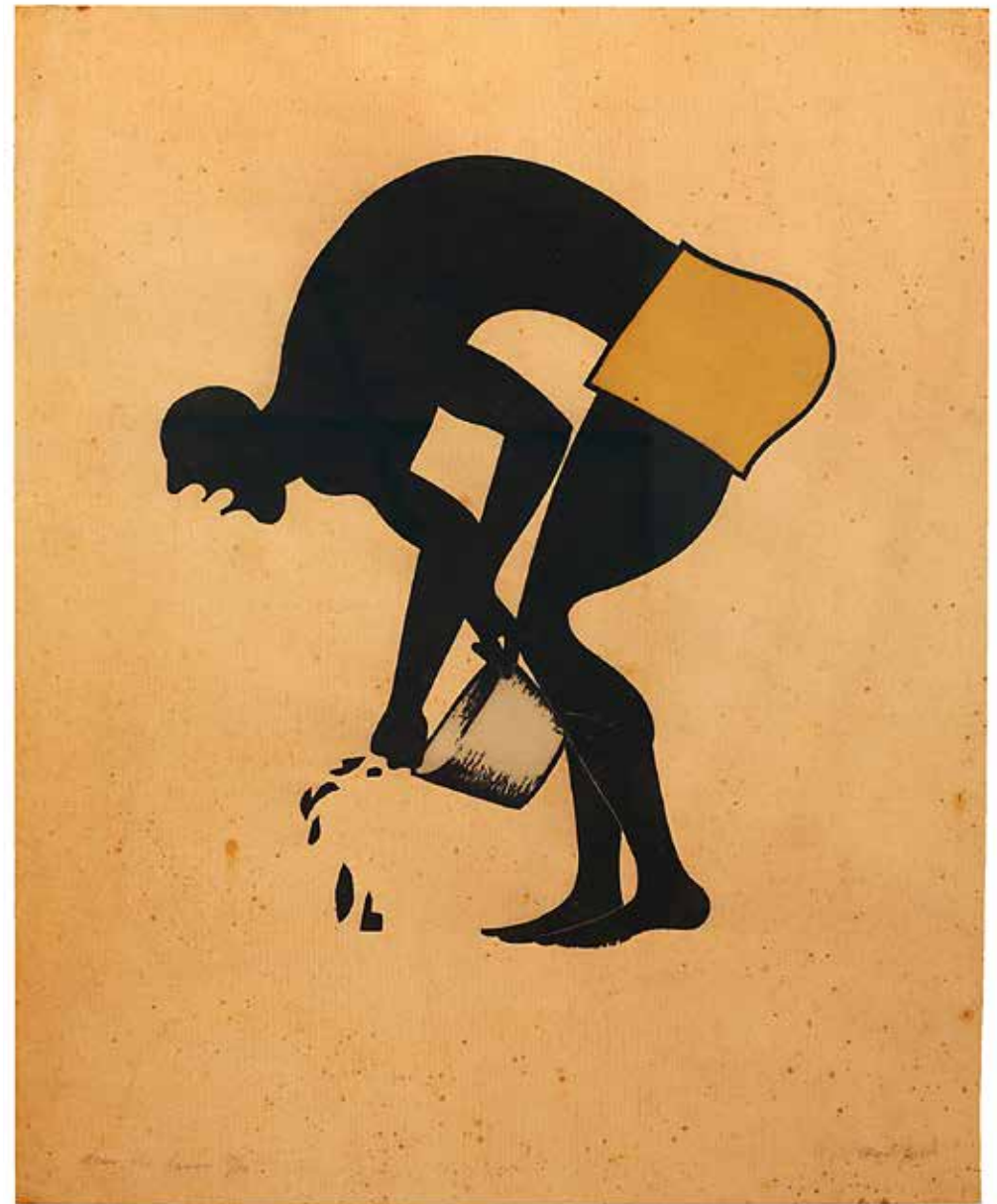
*Non è da ricondurre soltanto alla “volontà di fare arcaico”, a stilema o a gusto della materia il bisogno con cui molti scultori d'oggi hanno guardato e guardano agli Egiziani o agli Etruschi. Piuttosto, crediamo, sia il loro modo di avvertire il peso dell'uomo, questo perseverare in se stessi.*

da Alfonso Gatto, presentazione della mostra *Sculture di Marcello Guasti*,  
Firenze, La Strozziina, 1959

1. Marcello Guasti,  
*Renaiole al lavoro*,  
1956-1957, bronzo.  
Figline Valdarno,  
collezione Giovanni Pratesi



2. Marcello Guasti,  
*Uomo che si asciuga*,  
1954-1955, xilografia.  
Bagno a Ripoli,  
collezione Guasti



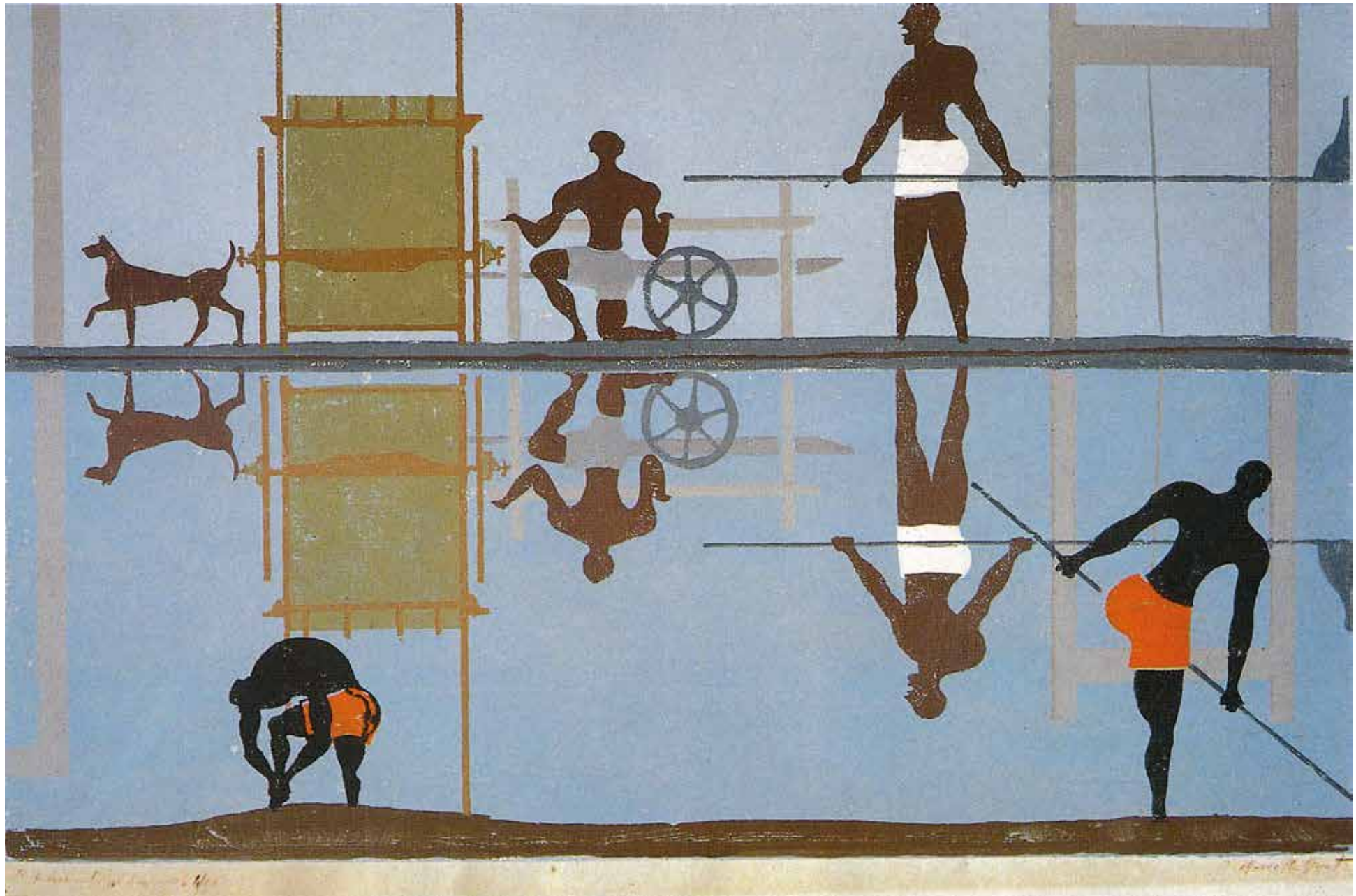
3. Marcello Guasti,  
*Uomo che lavora*,  
1954-1955, xilografia.  
Bagno a Ripoli,  
collezione Guasti

*Si osservino i 'renaioli' di Marcello Guasti, nelle bellissime xilografie a colori... si veda come ogni particolare reagisce in un rapporto calibratissimo con gli altri particolari e con l'insieme... come in una composizione di Mondrian. Ne scaturisce una immobile, silenziosa, lucida tensione dinamica... fino alla magia metafisica di Renaioli al lavoro, nella scansione ritmica, musicale delle linee e delle superfici di colore piatto, oppure si pensi alla ieratica evocazione di Renaioli che si vestono, come in un affresco murale di un arcaismo fuori del tempo, nella scandita frontalità delle immagini-simbolo*

da Lara-Vinca Masini, presentazione della mostra *Marcello Guasti riesame delle premesse oggettive 1942-1959*, Firenze, Galleria La Piramide, 1973



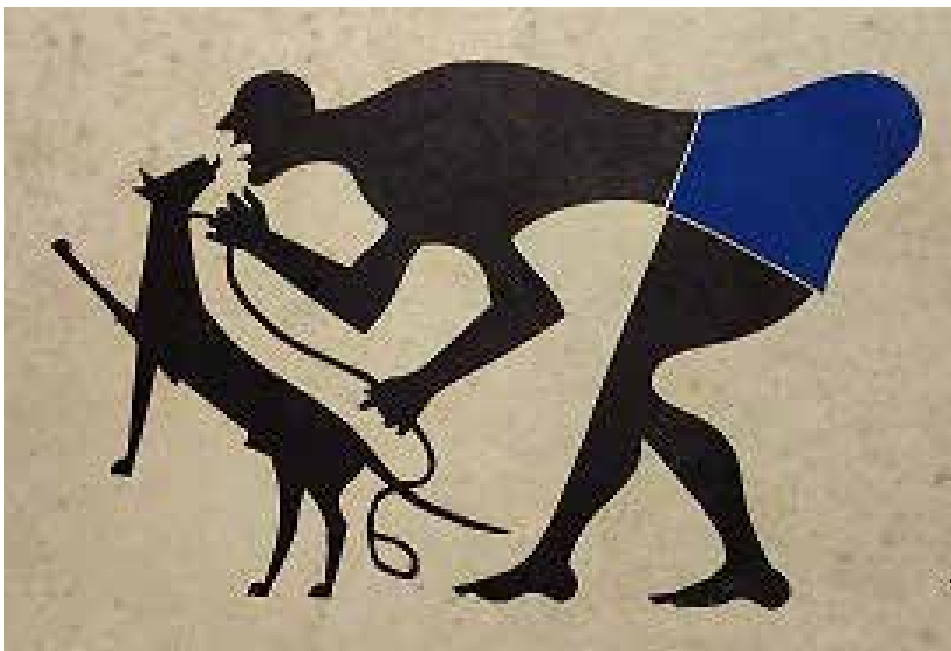
4. Marcello Guasti,  
*Uomo che lavora*, 1954-  
1955, xilografia. Fiesole,  
Palazzo comunale,  
dono dell'artista



5. Marcello Guasti,  
*Renaïoli al lavoro*,  
1953-1954, xilografia.  
Bagno a Ripoli,  
collezione Guasti



6. Marcello Guasti,  
*Renaïoli che si vestono*,  
1954-1955, xilografia.  
Bagno a Ripoli,  
collezione Guasti



7. Marcello Guasti,  
*Uomo che gioca col cane*,  
1954-1955, xilografia.  
Fiesole, Palazzo comunale,  
dono dell'artista



8. Marcello Guasti,  
*Uomo che gioca col cane*,  
1954-1955, xilografia.  
Fiesole, Palazzo comunale,  
dono dell'artista



9. Nello Bini, *Vogatore*,  
bronzo, metà anni  
Cinquanta. Bagno a Ripoli,  
Fondazione Nello Bini

## SEZIONE 2 IL MONDO ANIMALE, TRA NATURA E MITO

*L'osservazione della realtà ti porterà a una conoscenza più profonda delle cose, alla scoperta non solo della sua struttura esteriore, delle sue forme visibili, ma anche di quella struttura più segreta ed intima natura che avrà il potere di sollecitare i tuoi sentimenti e la tua fantasia.*

da Gualtiero Nativi, Nello Bini, Marcello Guasti,  
*Dalla natura all'arte*, Firenze, 1970

10. Marcello Guasti,  
*Gatta gravida*, 1959,  
bronzo. Firenze,  
collezione Nicola Schiavone  
e Katrin Ulrich





11. Marino Marini, *Piccolo cavallo*,  
1945, bronzo, Pistoia,  
Fondazione Marino Marini



12. Nello Bini,  
*Mucca accucciata*,  
metà anni Cinquanta ca.,  
terracotta con smalto,  
foggiatura a modellazione  
plastica. Bagno a Ripoli,  
Fondazione Nello Bini



13. Nello Bini, *Toro*,  
metà anni Cinquanta ca.,  
bronzo. Bagno a Ripoli,  
Fondazione Nello Bini



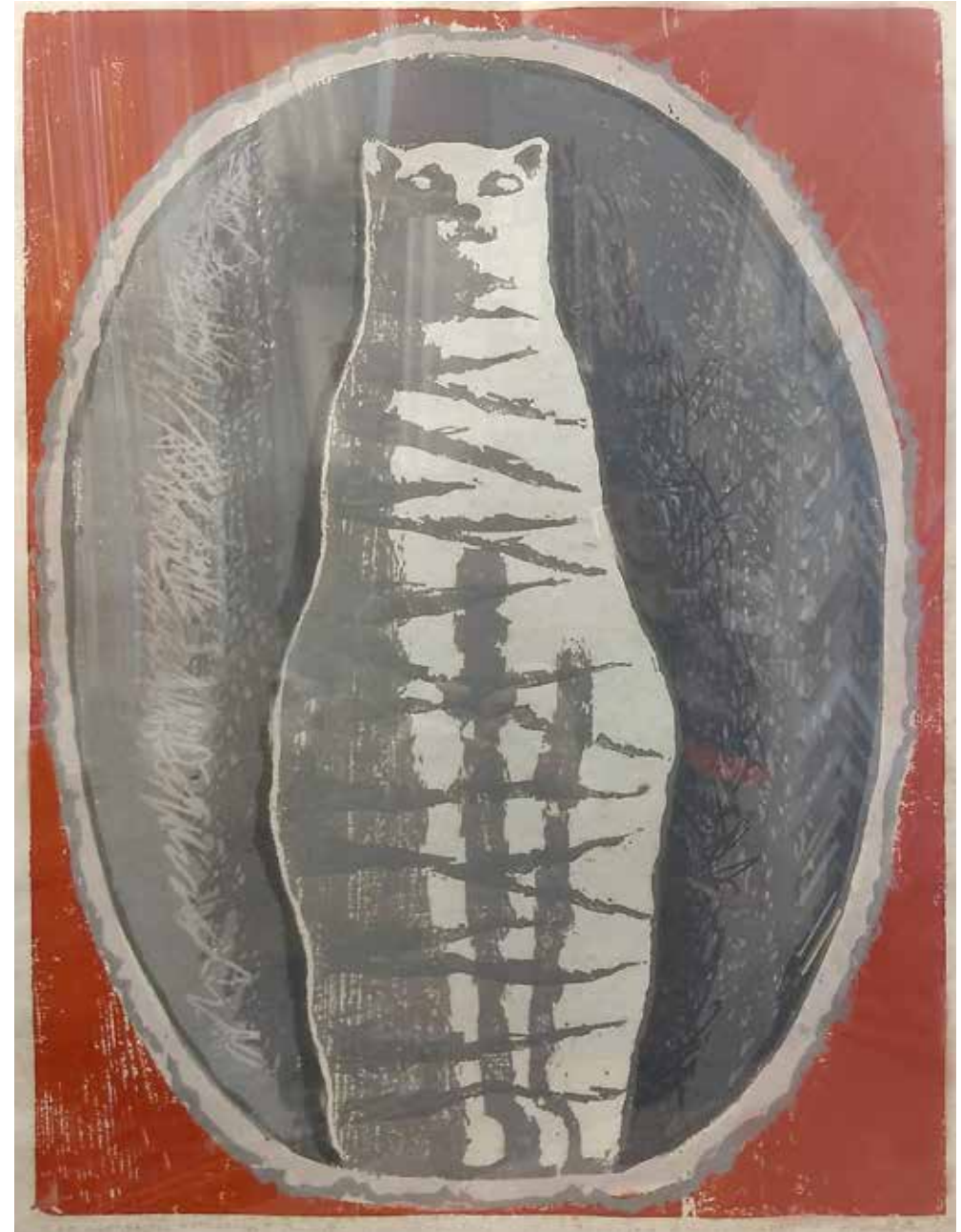
14. Marcello Guasti,  
*Uccello*, 1955 circa,  
xilografia. Bagno a Ripoli,  
collezione Guasti



15. Marcello Guasti,  
*Gatto*, 1956, terracotta.  
Firenze, collezione  
Lara-Vinca Masini,  
destinato al Museo Pecci  
di Prato

*Queste forme dei Gatti di Guasti sono più reali del reale (apparente); sono entità non romantiche, non baudelairiane, perché non affidiamo a loro nulla dei nostri umori mediocri, non potremmo. Sono splendide e sole.*

da Piero Santi, *Marcello Guasti, I Gatti. 1950a-1960*  
*Sculture-Pitture-Disegni-Xilografie a colori. Firenze 1980*



16. Marcello Guasti,  
*Gatta*, 1955-1956,  
xilografia. Bagno a Ripoli,  
collezione Guasti



17. Marcello Guasti,  
*La gattina del Petrarca*,  
1959, xilografia.  
Bagno a Ripoli,  
collezione Guasti



### SEZIONE 3 BELLEZZA SEGRETA DELLA CITTÀ

*La decantazione simbolico-mistica del lavoro dell'uomo si ritrova nei pochissimi oli di Guasti: i colorati barconi d'Arno, le caldaie del catrame, i barroccini, questi strumenti elementari, mitizzati e assurti a simbolo di un mondo che va scomparendo, quando la loro evocazione significava ancora evocazione della vita dell'uomo, della sua fatica quotidiana, quando ancora esisteva, ma stava già scomparendo, la dimensione del lavoro umano.*

da Lara-Vinca Masini, presentazione della mostra *Marcello Guasti riesame delle premesse oggettive 1942-1959*, Firenze, Galleria La Piramide, 1973

18. Marcello Guasti,  
*Traghetto alla Nave  
di Rovezzano*, 1947,  
xilografia. Firenze,  
collezione privata



19. Marcello Guasti,  
*Barcone d'Arno*, 1957-  
1958, xilografia. Bagno a  
Ripoli, collezione Guasti

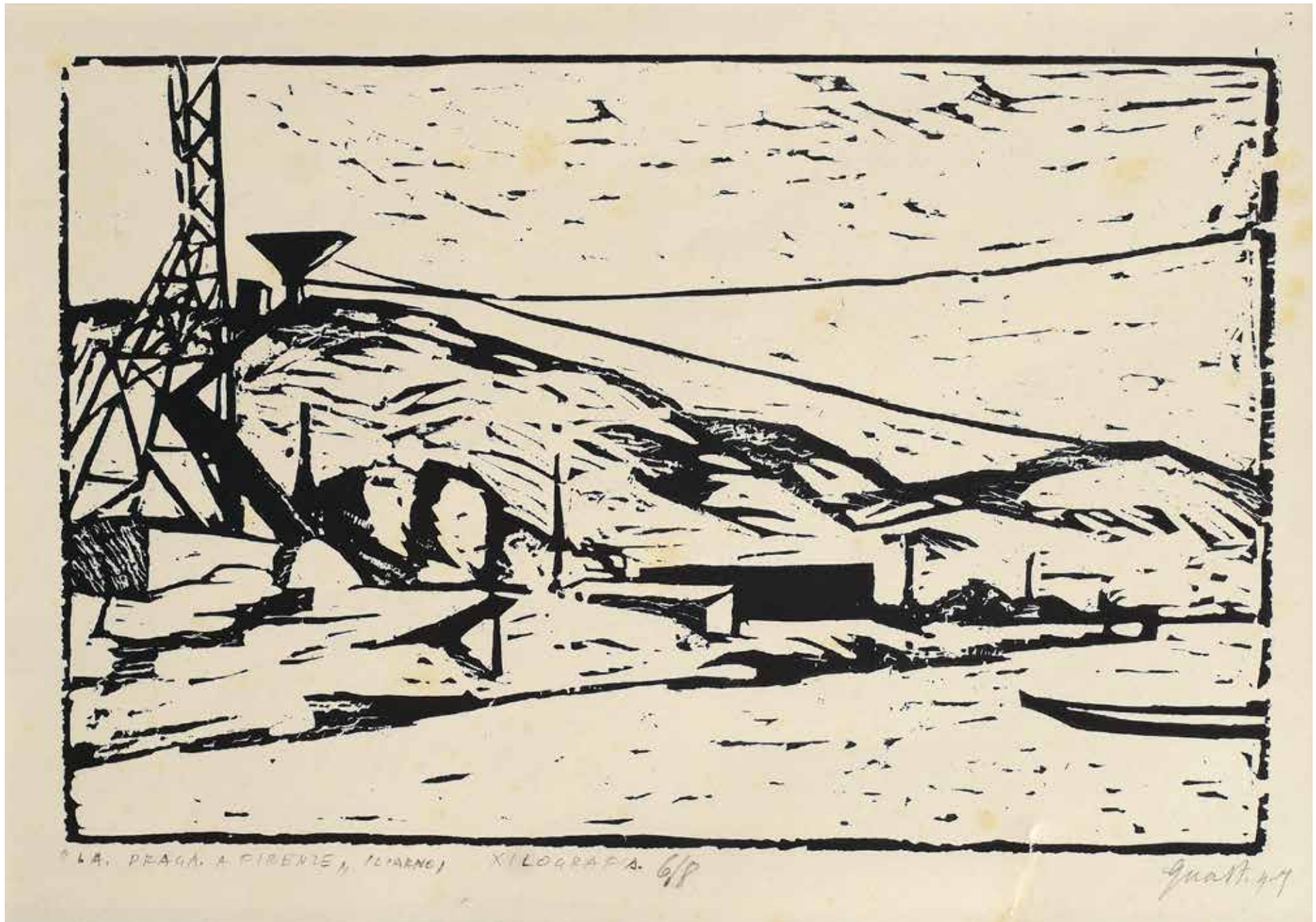


20. Marcello Guasti,  
*Bidone*, 1958,  
pastello oleoso su cartone  
telato. Firenze,  
collezione Simone Begani

21. Marcello Guasti,  
*Renaiole al lavoro*, 1950,  
matita su carta.  
Firenze, collezione privata



22. Marcello Guasti,  
*La caldaia del catrame*,  
1956, inchiostro, Fiesole,  
collezione Andrea Bacci  
e Susanna Monzecchi



23. Marcello Guasti,  
*La draga a Firenze*,  
1947, xilografia. Firenze,  
collezione privata



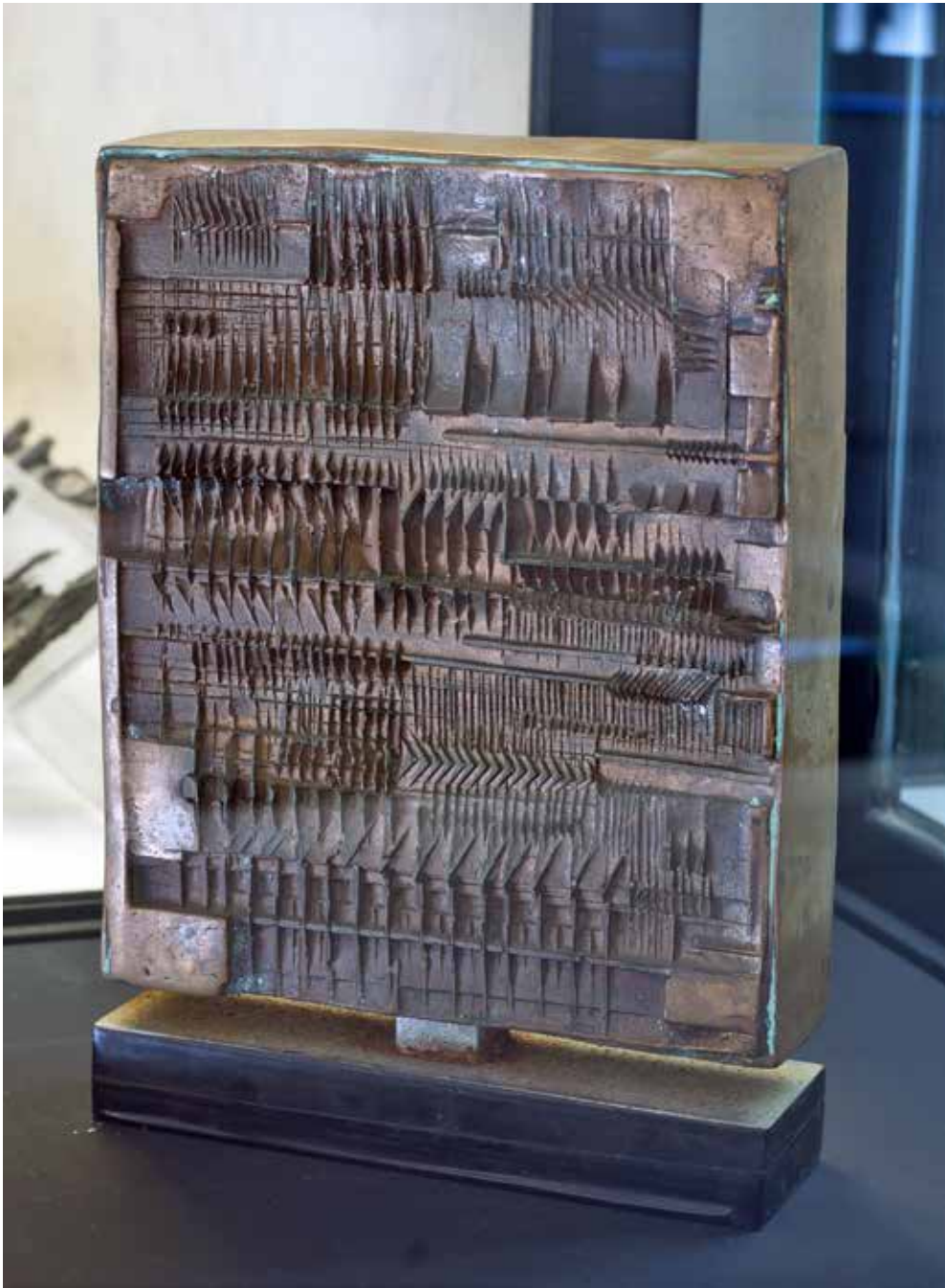
## SEZIONE 4 ESPRESSIVITÀ DEL SEGNO

*Quando l'uomo col volgere dei millenni si renderà cosciente dell'importanza che potrà assumere un suo segno, una traccia, un suo gesto, allora un grande miracolo si compirà: l'uomo rimarrà nel tempo, e così la sua storia, i suoi sogni, e gioie e paure.*

da Gualtiero Nativi, Nello Bini, Marcello Guasti,  
*Dalla natura all'arte*, Firenze, 1970



Veduta parziale  
con opere di Guasti  
(25-26), Tolu (27),  
Gambone (28)



24. Arnaldo Pomodoro,  
*Bozzetto*, 1964, bronzo.  
Firenze,  
collezione Regione Toscana



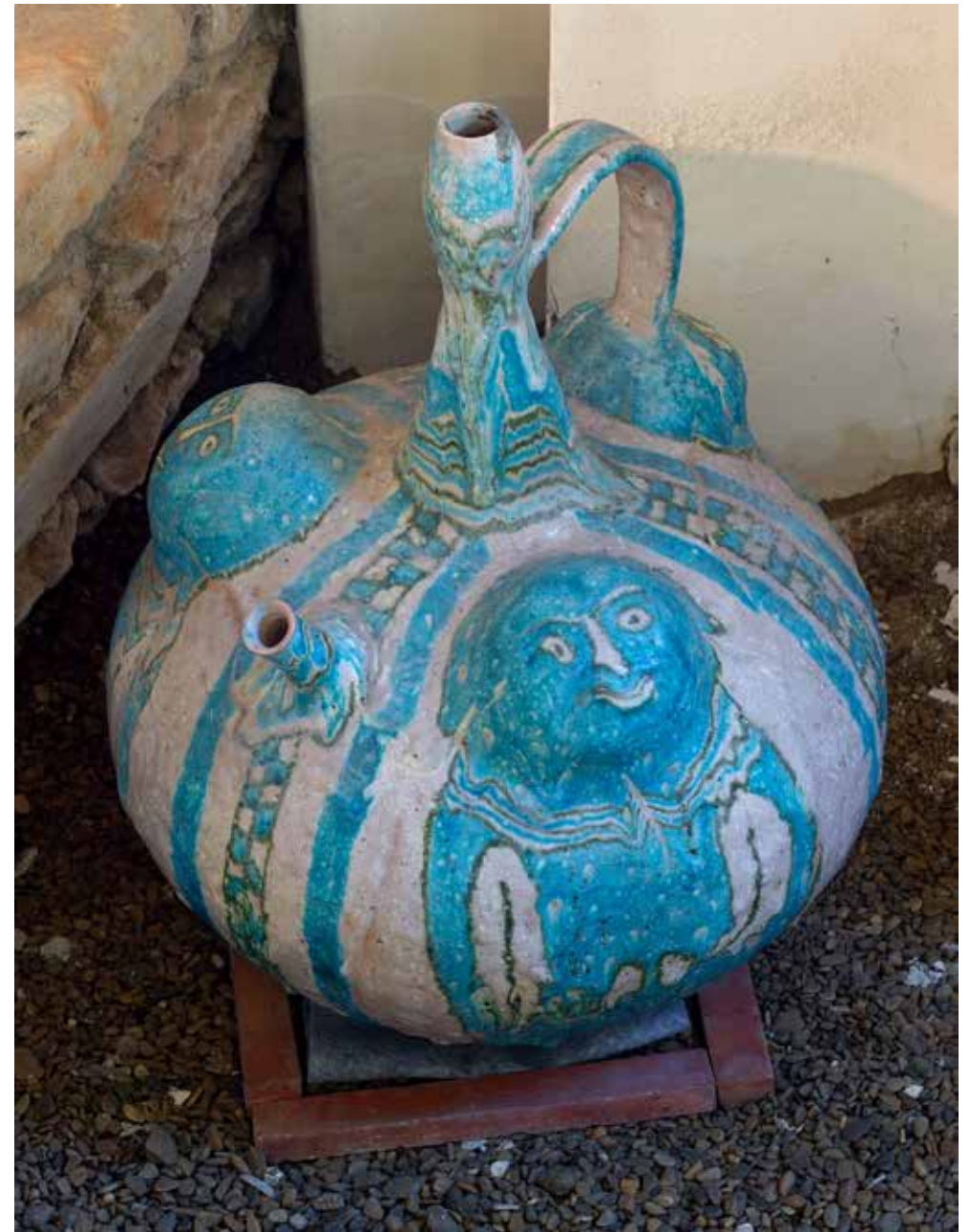
25. Marcello Guasti,  
*Scultura n. 7-63*, 1963,  
piombo. Figline Valdarno,  
collezione Giovanni Pratesi



26. Marcello Guasti,  
*Xilografia n. 15*, 1964-1965.  
Bagno a Ripoli, collezione  
Guasti



27. Vittorio Tolu,  
*Lingua di Atlantide*, 1962,  
tempera e gesso  
su tavola. Firenze,  
collezione dell'artista



28. Guido Gambone,  
*Fiasca in ceramica*,  
1961 circa. Firenze,  
collezione Regione Toscana

## SEZIONE 5 GEOMETRIE E MATERIA

*C'era un grande amore per la figuratività e allo stesso tempo si capiva come l'astrattismo portasse una ventata di rinnovamento in un certo formalismo tradizionale della figura. Disegnavo continuamente. Lavoravo non tanto con l'informale quanto con la materia organica. L'accostamento di materiali era per ragioni di colore*

da Antonio Ferrara, *Marcello Guasti. Dialoghi con l'artista.*  
Primavera 1995, intervista dattiloscritta



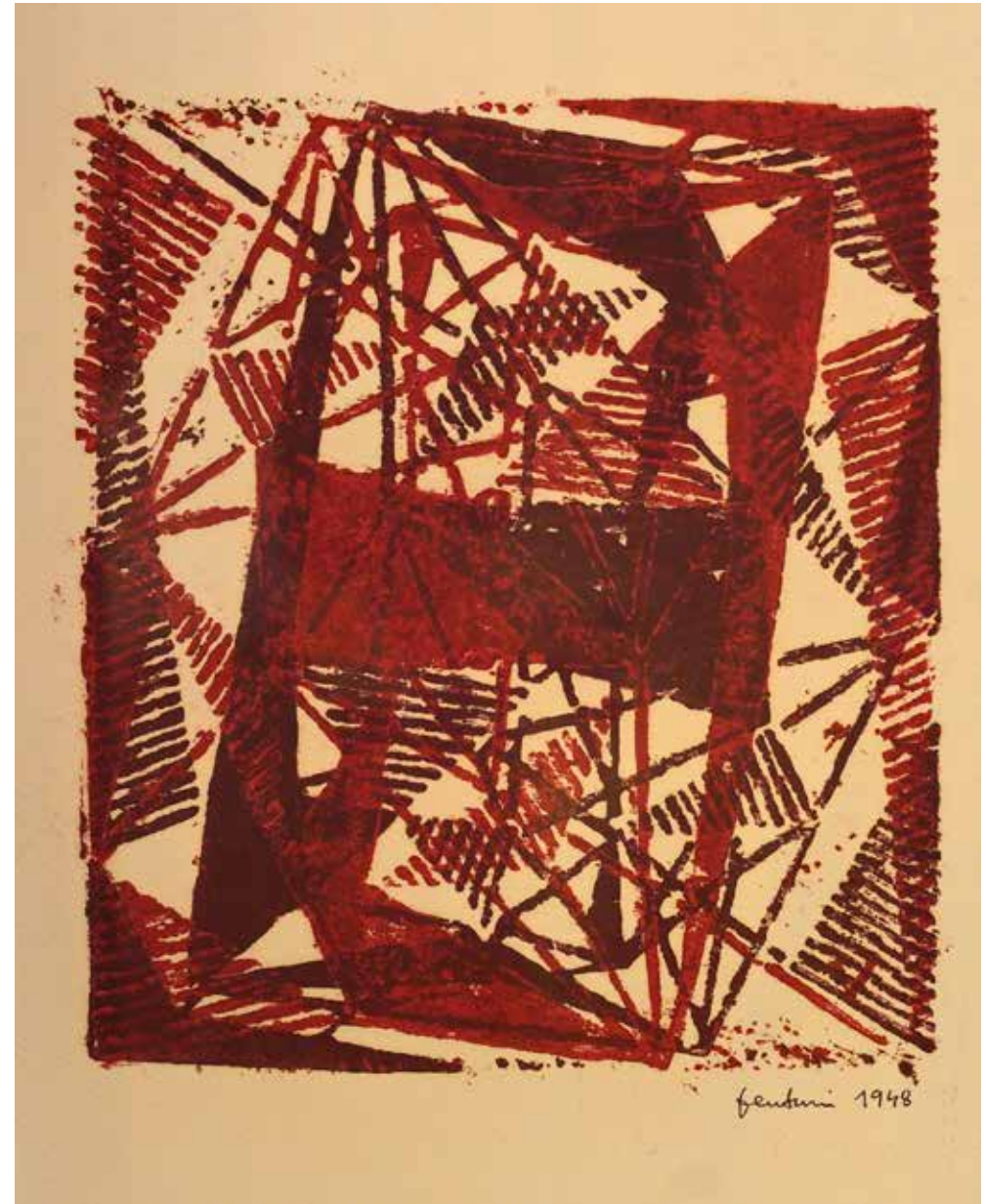
Veduta parziale  
con il pannello di Bini (29)  
tra i frammenti pittorici  
murali antichi e veduta  
parziale  
con le opere di Berti (29)  
e Nativi(30)

29. Vinicio Berti,  
*Breccia nel tempo*, 1958,  
olio su tela. Fiesole,  
collezione del Comune

30. Gualtiero Nativi, lastre  
a smalto su metallo,  
1955 circa. Firenze,  
collezione Simone Begani



31. Gualtiero Nativi,  
*Simbolo*, 1948, olio su tela.  
Firenze,  
collezione Ermanno  
e Fiorenza Migliorini



32. Venturino Venturi,  
*Monotipo*, 1948. Loro  
Ciuffenna (AR), Archivio  
Venturino Venturi



33. Marcello Guasti,  
*Renaiole*, 1951-1952,  
xilografia. Bagno a Ripoli,  
collezione Guasti



34. Marcello Guasti,  
*Scultura n. 2-63*, 1963,  
piombo, antimonio e ferro.  
Figline Valdarno, collezione  
Giovanni Pratesi



35. Gualtiero Nativi,  
*Senza titolo*, 1961,  
litografia. Firenze,  
collezione Ermanno  
e Fiorenza Migliorini



36. Alberto Moretti,  
*Senza titolo*, 1952,  
litografia. Firenze,  
collezione Ermanno  
e Fiorenza Migliorini





37. Mario Fallani,  
*Spazio ritrovato*, 1960,  
olio su tela. Firenze,  
collezione Marco Fallani



38. Nello Bini,  
*Pannello informale*, 1962,  
materiale refrattario.  
Bagno a Ripoli,  
Fondazione Nello Bini

# LA GENESI DEL MONUMENTO: "SLANCIO VERSO L'INFINITO"

*a cura di*  
Jonathan K. Nelson

Sala Costantini, Fiesole  
(17 febbraio – 30 settembre 2019)

Opere di Marcello Guasti



39. *Scultura 6-59*, 1959,  
piombo e antimonio.  
Firenze, collezione  
Graziella Guidotti



40. *Scultura n. 1-59/60*,  
1960, legno di castagno  
bruciato. Figline Valdarno,  
collezione Giovanni Pratesi



41. *Scultura n. 1-60*, 1960,  
bronzo. Figline Valdarno,  
collezione Giovanni Pratesi



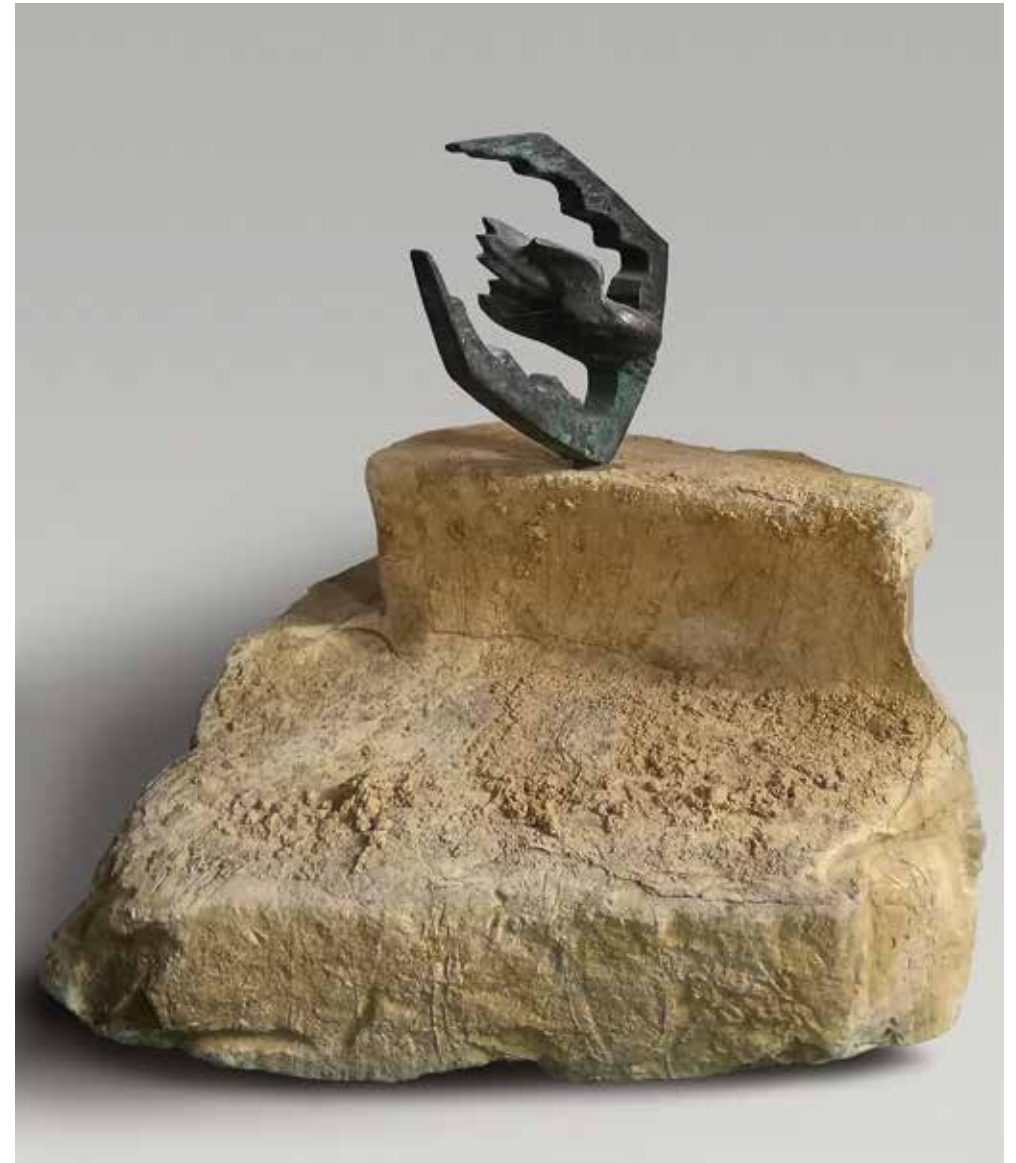
42. *Scultura n. 4-60*,  
1960, piombo e antimonio.  
Figline Valdarno,  
collezione Giovanni Pratesi



43. *Scultura n. 4-61*, 1961,  
bronzo. Figline Valdarno,  
collezione Giovanni Pratesi



44. *Scultura n. 1-64*,  
1964, piombo e antimonio.  
Figline Valdarno, collezione  
Giovanni Pratesi



45. *Versone ridotta  
del Monumento  
ai Tre Carabinieri*,  
post 1964, bronzo  
e calcarea.  
Figline Valdarno, collezione  
Giovanni Pratesi



46. *Xilografia n. 2*, 1960.  
Bagno a Ripoli,  
collezione Guasti





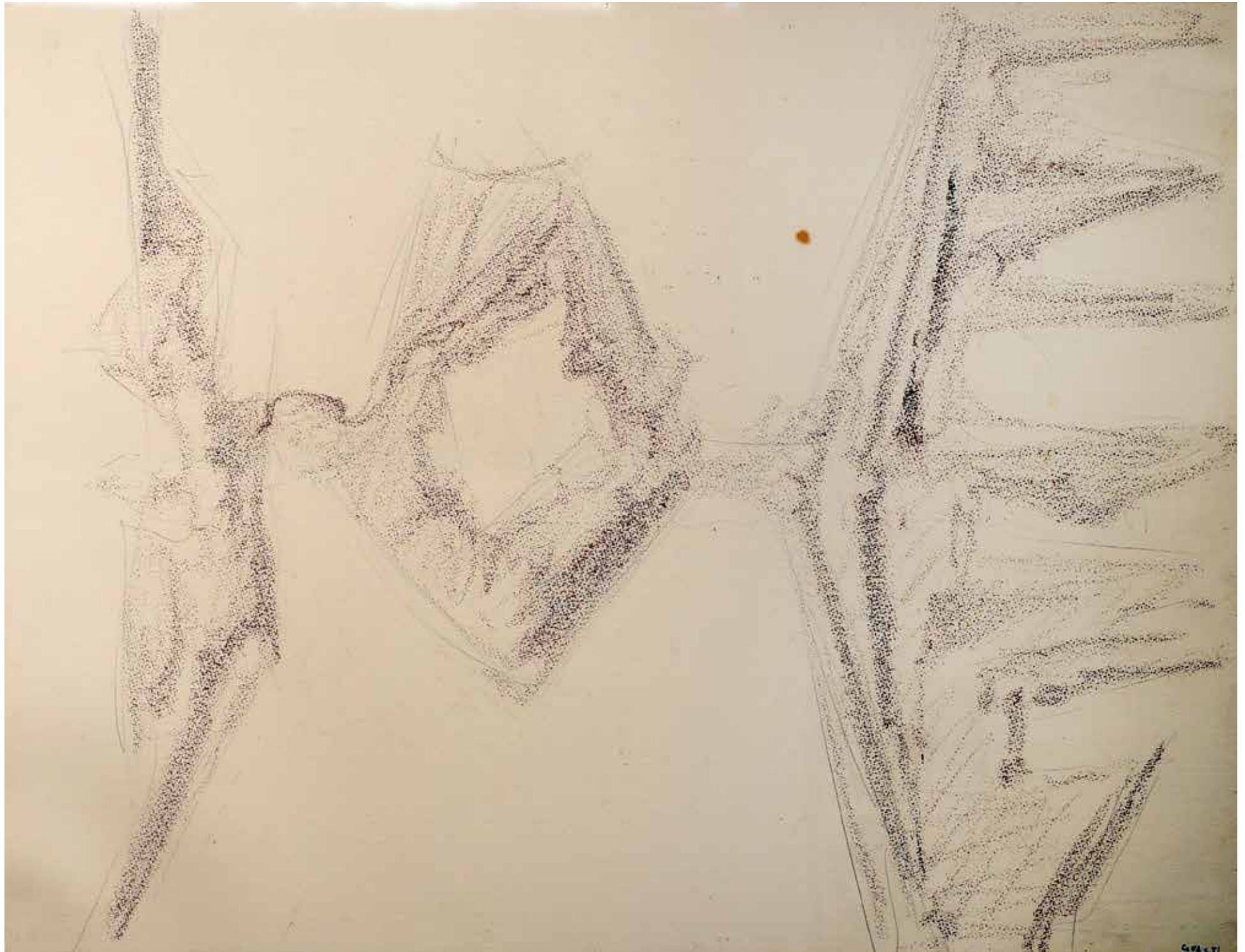
47. *Xilografia n. 3*, 1960.  
Bagno a Ripoli,  
collezione Guasti



48. *Xilografia n. 5*,  
1960-1961. Bagno a Ripoli,  
collezione Guasti

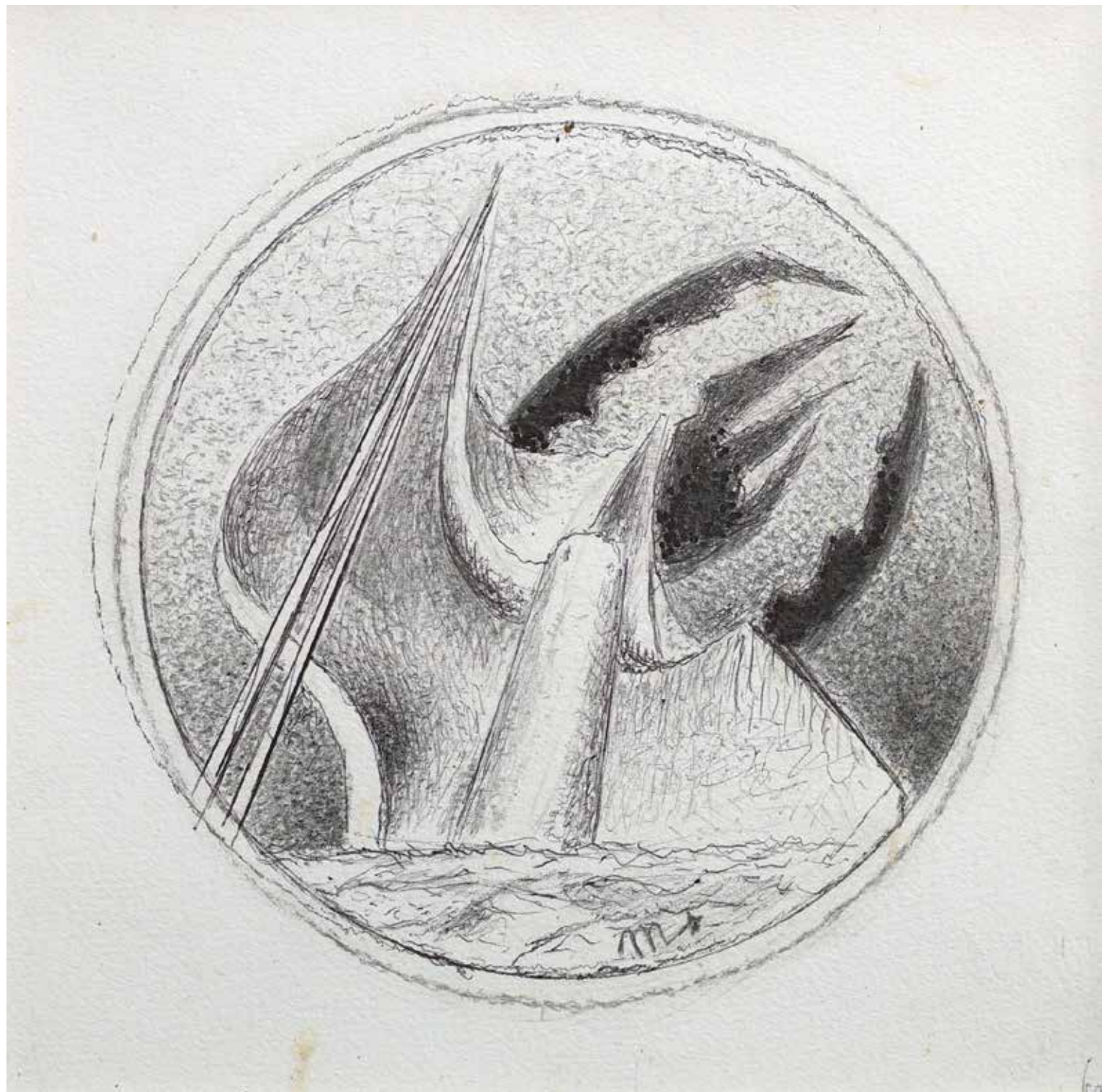


49. *Xilografia n. 8*,  
1960-1961. Bagno a Ripoli,  
collezione Guast



50. *Studio per scultura*,  
1961, disegno a pastello  
marrone. Bagno a Ripoli,  
collezione Guasti

51. *Il Monumento  
ai Tre Carabinieri  
e la Chiesa  
"dell'Autostrada"*, 2018,  
disegno a matita. Fiesole,  
collezione privata



# MARCELLO GUASTI (1924-2019)

*Scheda biografica a cura di Mirella Branca*

Marcello Guasti nasce a Firenze il 17 novembre 1924. Spinto dalla passione per il disegno, compie gli studi all'Istituto d'arte di Porta Romana, dal corso inferiore, nel 1937-38, ai corsi superiori, dal 1941, e fino al conseguimento del diploma nel 1945, nella sezione di Arti Grafiche. Pietro Parigi lo avvia alle tecniche dell'acquaforte e della xilografia, nell'illustrazione di libri. La sua personalità di artista si va precisando nel dialogo con le civiltà antiche, da quella egizia, a quelle greca ed etrusca, alimentato da uno sguardo attento alla realtà. Esplora la vita intorno all'Arno, il suo Nilo, realizzando su un taccuino schizzi che saranno il punto di partenza delle xilografie degli anni Cinquanta. È questo per lui un periodo felice. Nel 1956 sposa Elda Migni e nel 1959 nasce la figlia Silvia. Tiene le prime mostre personali, tra le quali quella del 1956 alla galleria romana La Medusa, presentata dallo scrittore Piero Santi, che ne seguirà l'attività, fino all'edizione dei libricini per l'Upupa del 1980, dedicati all'opera di Guasti sui temi del lavoro, degli strumenti e dei gatti. Il passaggio dell'artista alla scultura, cui si dedicherà tutta la vita, è sancito nel 1959 dalla mostra a La Strozzi, presentata dal poeta Alfonso Gatto. Il suo percorso critico è accompagnato da Lara-Vinca Masini, cui deve il contatto con gli ambienti artistici fiorentini più aggiornati e che ha scritto su di lui pagine particolarmente acute, dalla personale all'Indiano nel 1962 e fino al riesame delle premesse di Guasti alla galleria La Piramide, nel 1973.

All'inizio degli anni Sessanta, Guasti, stimolato dalla cultura artistica d'avanguardia, abbandona la figuratività per accostarsi al linguaggio informale, mantenendo una forte relazione con la materia che si evolverà in sperimentazioni nei nuovi materiali industriali, in un successivo passaggio alle forme geometriche primarie. A questo periodo risale il testo didattico *Dalla natura all'arte*, curato a partire dal 1970 con Nello Bini e Gualtiero Nativi. L'opera rispecchia la visione della realtà dei tre artisti, maturata per Guasti nella sua attività di maestro d'arte, prima alla Scuola del libro a Firenze, poi, dalla metà degli anni Sessanta, all'Istituto di Porta Romana, fino al 1982, quando avvia l'insegnamento privato al Conventino. Nel 2000 trasferisce lo studio nella casa di Terzano a Bagno a Ripoli, dove abitava già dagli anni Ottanta, con Artemisia Viscoli, conosciuta all'Istituto d'arte e che collabora con lui nell'aspetto progettuale di opere a carattere pubblico. È autore di diversi monumenti in Italia e all'estero, come quello di Fiesole del 1964. A Firenze realizza nel 1970 il *Monumento in memoria dei partigiani caduti a Pian d'Albero* in piazza Elia Della Costa, e nel 1995 la Scultura-fontana *Terra, aria, acqua-fuoco*, del 1995, all'ingresso del raccordo autostradale Firenze-Certosa. Muore a Bagno a Ripoli l'11 gennaio 2019.

