MMM

Museo Marino Marini

Firenze

ECCLESIA

Celebrazione della Santa Messa

Cappella Rucellai
Tempietto del Santo Sepolcro
di Leon Battista Alberti

Maschietto Editore

MMM

Museo Marino Marini

Firenze

ECCLESIA

Celebrazione della Santa Messa

Cappella Rucellai
Tempietto del Santo Sepolcro
di Leon Battista Alberti

Maschietto Editore

Nel corso dei secoli, gli artisti, in sintonia con la Chiesa, hanno sempre cercato di rendere accessibile il mondo dell'invisibile, dell'ineffabile e del divino. Il Sacello di Leon Battista Alberti è un gioiello architettonico che coniuga perfettamente arte e spiritualità. La solenne astrazione dei suoi marmi, l'intensità delle sue proporzioni hanno il dono di trasmettere un profondo senso di trascendenza.
Lo spazio limitato, separato da quello ordinario, rimanda a una idea di straordinarietà, evoca venerazione perché assolutamente riservato; e anche il tempo diventa quasi un tempo fuori dell'ordine normale, sospeso. Riprendere la consuetudine di un rito per cui questo luogo era stato in origine costruito ci è sembrato la cosa più naturale, un atto quasi dovuto, dato che il senso della comunità, insito nell'etimologia della parola "ecclesia-chiesa", è parte integrante del concetto stesso di museo.
Un invito alla città tutta a partecipare anche a questa particolarissima peculiarità del Museo Marino Marini.

Patrizia Asproni
Presidente Museo Marino Marini di Firenze

Appena gli esercenti di via della Spada si rivolsero a me per riprendere le celebrazioni nella magnifica Cappella Rucellai, accolsi la proposta con grande entusiasmo. Subito ne parlai col superiore di Santa Trinita Don Gabriele Consalvi – dal quale dipende la gestione della cappella – e informai Sua Eminenza Reverendissima il Signor Cardinale Giuseppe Betori.
Una volta riscontrato in loro il mio solito fervore, volli incontrare il nuovo presidente del Museo Marino Marini, la dottoressa Patrizia Asproni, che ringrazio enormemente per aver accolto con gioia me e il nostro progetto. Sono certo che i rapporti appena nati fra la parrocchia di Santa Maria Novella e la direzione del Museo Marini, in cui la Cappella si trova inserita, da oggi diverranno ancora più costruttivi: attività liturgica e iniziative museali insieme possono determinare concreti e fecondi momenti di sintesi, proprio come quello che oggi ci riunisce. Questo nuovo connubio illuminerà nuovamente il Sepolcro fiorentino come le tante fiammelle dei ceri disposti su quello gerosolimitano. Credo fortemente che restituire la parola di Cristo a luoghi storicamente e artisticamente così importanti e affascinanti sia un elemento fondamentale per riportare alla vita un centro di spiritualità e devozione che nei secoli ha rappresentato un punto di riferimento religioso per molti cittadini fiorentini.

P. Antonio Idda OP
Parroco di Santa Maria Novella

Il Sacro e il Profumo

Il profumo è rito e cerimonia. Se all'interno di questo rito vi è anche una richiesta, il profumo diventa spirituale.
Sileno Cheloni
Maestro Profumiere Aquaflor, Firenze

L'origine del profumo si perde nella notte dei tempi. Sta di fatto che l'etimologia stessa della parola – dal latino *per fumum*, attraverso il fumo – riesce a evocare il mondo remoto delle pratiche religiose e spirituali, ben prima dell'avvento del Cristianesimo. La ricerca del contatto con il sacro passava attraverso il rituale dell'offerta di sostanze aromatiche, spesso rare e preziose, quali l'incenso, i grani di mirra, il benzoino, i legni di Oud, che venivano bruciati durante le cerimonie. L'uomo offriva e Dio si metteva in ascolto.

Il profumo emanato dalle essenze, che sia fatto di incensi, di oli essenziali o di raffinate diluizioni in alcool, ha ancora oggi un potere enorme su di noi. Attraverso l'olfatto – quasi per incanto – ci trasporta in una dimensione profonda, di raccoglimento e di meditazione. Con il suo potere di collegamento alla nostra memoria ancestrale, il profumo veicola ricordi ed emozioni, può farci viaggiare nel tempo, talvolta annullando anni in un istante, evoca sensazioni dimenticate, modula il nostro sentire nel presente.

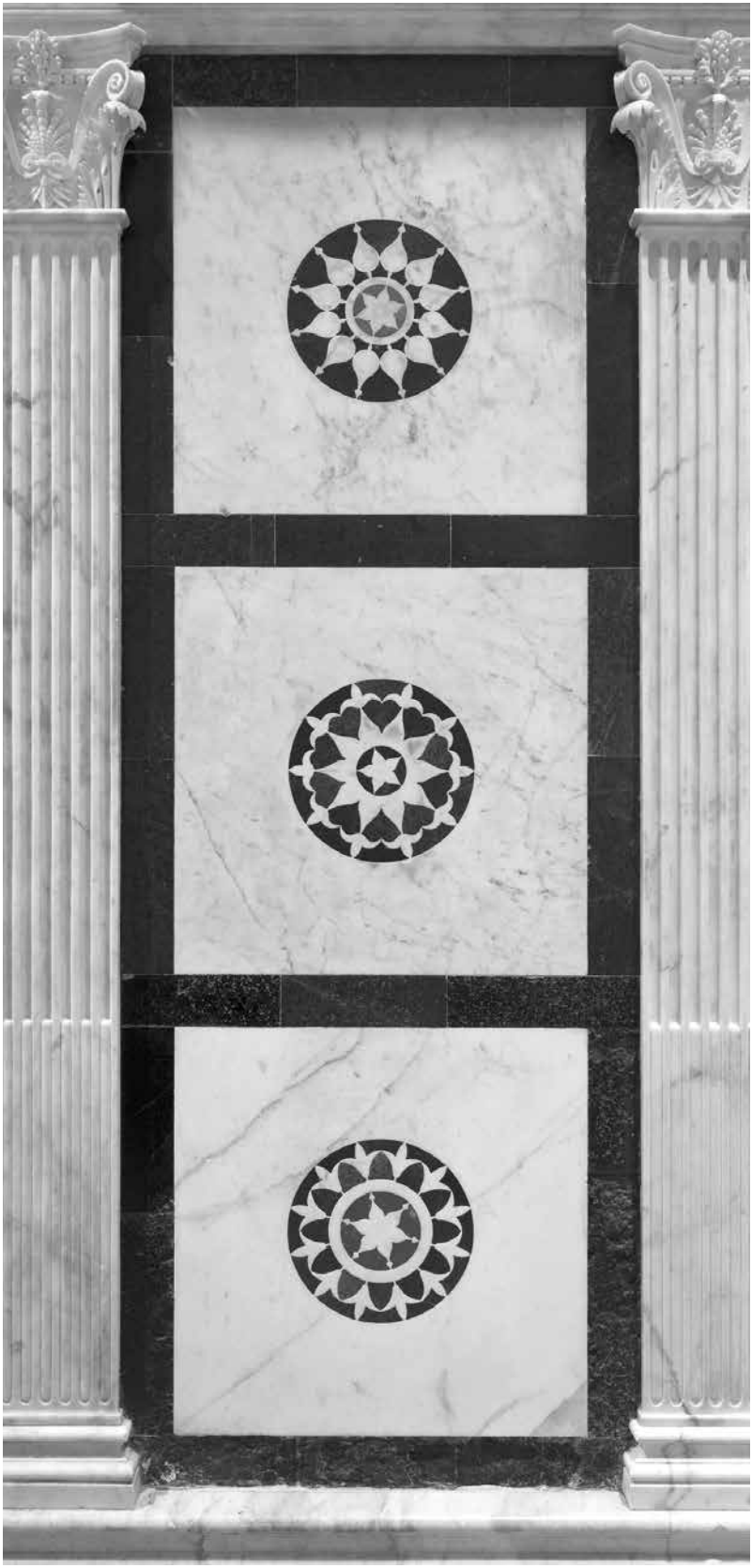
Oggi tuttavia, pur continuando a essere un canale privilegiato di accesso alla nostra sfera emotiva, il profumo è sempre più relegato nel mondo della moda, nel *fashion business*, collocato spesso in una dimensione

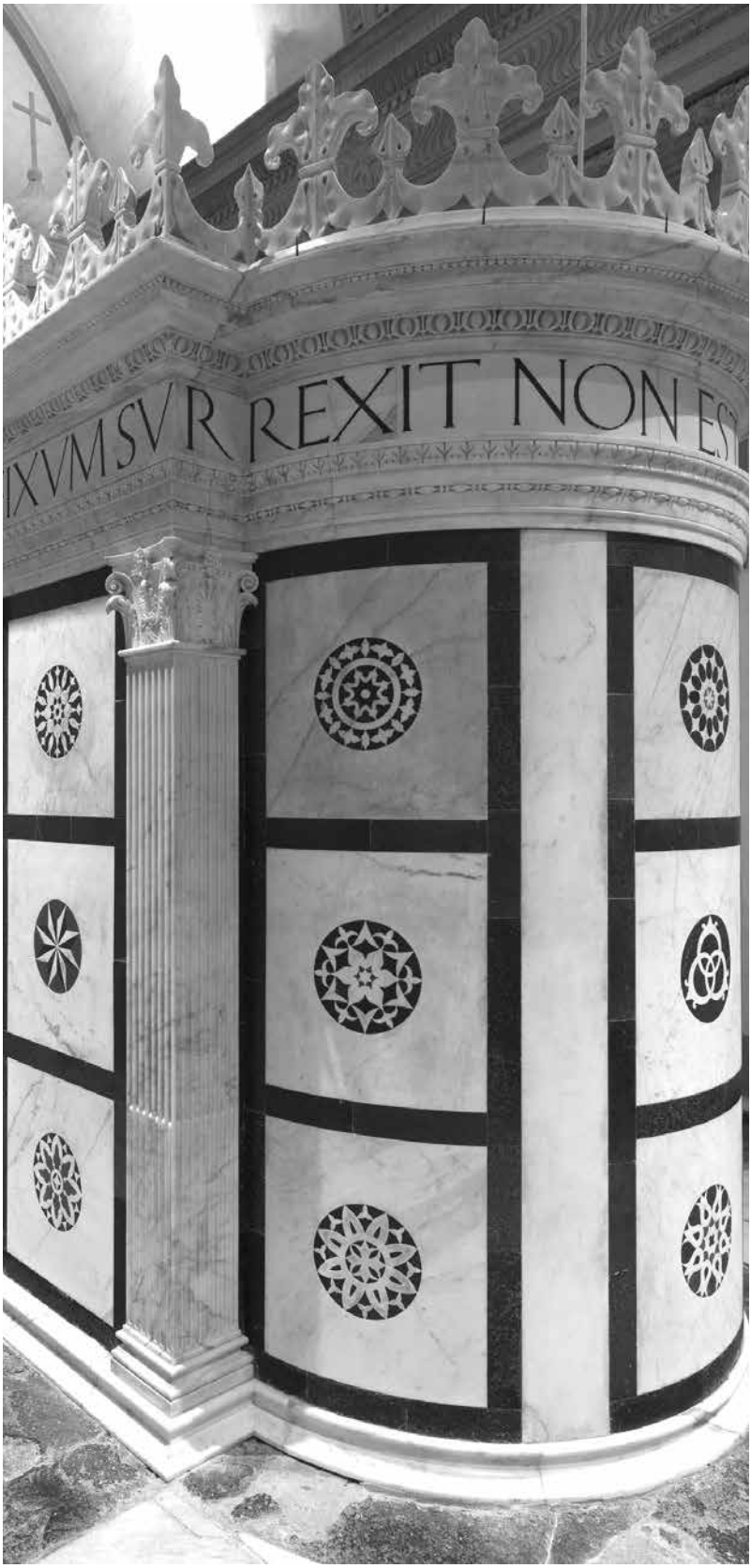
passiva di consumo, diametralmente opposta all'esperienza della spiritualità.

La missione del profumiere oggi – secondo Sileno Cheloni – è di accettare la sfida di ridare al profumo una sua dimensione originaria e riscoprirne il messaggio trascendente. La fragranza va ricollocata al centro di un rituale, in cui abbia un senso e un'efficacia propri. In un mondo frenetico e sempre più superficiale, 'indossare' un profumo può diventare un piccolo rito che sospende il tempo e che ci predispone ad entrare in contatto con il sacro che è in noi.

Le fragranze scelte per la Cappella Rucellai fanno parte di una collezione esclusiva di incensi e di legni pregiati, affinata durante i numerosi viaggi in Oriente del profumiere, nell'instancabile ricerca di alcune delle materie prime più rare e preziose. La prima è un Oud indiano, ottenuta con legni preziosi di *agarwood* associati a un'assoluta di rosa damascena, fiore spirituale per eccellenza. La seconda, dedicata alla liturgia della Santa Messa, è invece un Olibano, purissimo incenso di prima scelta proveniente dalle regioni impervie e montuose dell'Oman.

Aquaflor Firenze




IXVM SVR REXIT NON EST

La Musica e il Suono Concreto

Si dice che il teatro sia il tempio della musica. Ma il raccoglimento, la prossimità del suono, e l'acustica quasi geometrica offerti dalle cappelle di un tempo sono ineguagliabili. La cappella è senza dubbio 'lo scrigno' prezioso della musica.

La Cappella Rucellai, dalle dimensioni contenute e dall'acustica viva, è a nostro avviso uno dei posti ideali dove poter gioire di un'esperienza estetica, artistica e fisica uniche. La fisicità del suono percepita in questo ambiente offre all'ascoltatore un approccio al suono immediato, concreto, emotivo. Questo scrigno acustico ci fa partecipi del misterioso coinvolgimento che soltanto la musica dal vivo sa offrire: vibrazioni, accordi, riverberi, forme sonore.

Abbiamo quindi accettato con entusiasmo l'invito da parte del Museo Marino Marini a ridare un soffio di vita musicale alla Cappella Rucellai, offrendo la musica per il servizio liturgico del sabato, ma proponendo anche una serie di incontri futuri aperti al pubblico. È nostra intenzione proporre un repertorio vario, estremamente fruibile, compatto, dove l'organo e gli strumenti ad arco, nelle piccole formazioni cameristiche tradizionali, saranno al centro dei vari programmi.

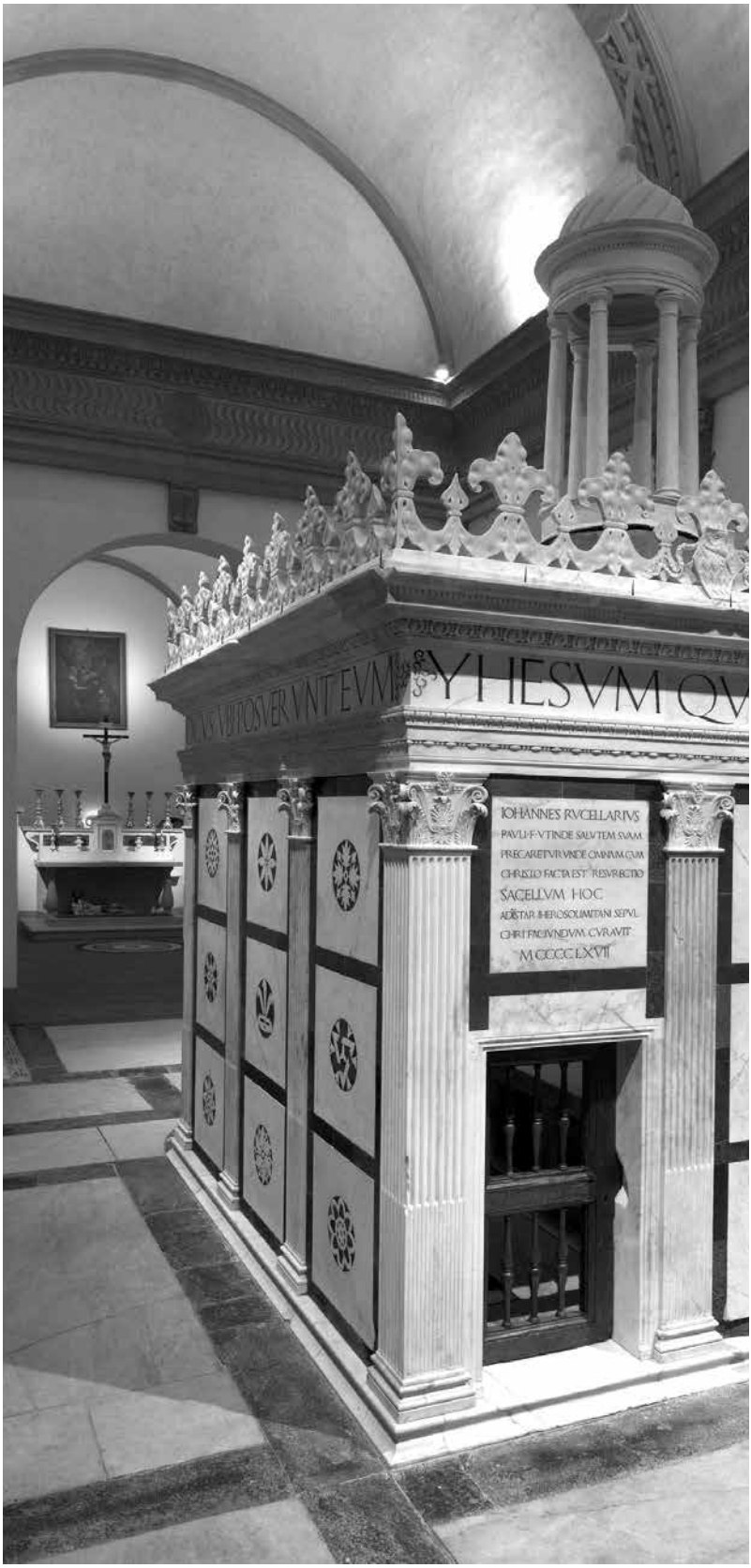
Per quest'occasione unica abbiamo avuto il privilegio di poter disporre in cappella di un pregiato organo tradizionale: uno strumento a due manuali, sette registri e quattrocento canne. Questo gioiello

dell'arte organaria è stato creato dalle mani sapienti del maestro Gian Luca Chiminelli. La timbrica intima e un po' *sombre* dei suoi registri principali, la dolcezza dei bordoni, ci riporta a un suono ormai dimenticato, che accarezza l'animo e invita al raccoglimento e alla meditazione.

Nella programmazione musicale si alterneranno musicisti affermati, docenti di conservatorio e giovani talenti provenienti da Paesi diversi, nello spirito che contraddistingue la missione dell'Associazione Florentia Consort: condividere con il pubblico la nostra passione per quest'arte.

L'ascoltatore avrà modo di riscoprire un rapporto unico, immediato e senza filtri con la realtà materica del suono, presente e analogico, con le sue vibrazioni, le sue forme dinamiche. E se si lascerà trasportare – è certo che avvenga – ne verrà gratificato e commosso.

Maestro Antonio Artese
Direttore Artistico
Associazione Non-Profit Florentia Consort


YHESVM QV
IOHANNES RVCELLARIVS
PAVLI·F·VT INDE SALVTEM SVAM
PRECARETVR VNDE OMNIVM CVM
CHRISTO FACTA EST RESVRRECTIO
SACELLVM HOC
ADSTAR· IHEROSOLIMITANI SEPVL
CHRI FACIVNDVM CVRAVIT
M·CCCC·LXVII

La Cappella Rucellai e il Tempietto del Santo Sepolcro di Leon Battista Alberti

Gabriele Morolli

La cappella

La cappella gentilizia posta nella chiesa di San Pancrazio e il Tempietto del Santo Sepolcro in essa contenuto potrebbero essere stati originariamente pensati come un complesso destinato a Santa Maria Novella, quindi concepito negli anni immediatamente successivi all'evento del Concilio Fiorentino (1439) e, una volta tramontata simile ambiziosa idea, realizzato più modestamente lungo il fianco della parrocchia di famiglia (attuale Museo Marino Marini) negli anni Cinquanta. Infatti, la data 1467 scolpita sulla lapide dedicatoria del Sacello marmoreo si riferisce, ovviamente, non all'inizio dei lavori, ma al definitivo completamento dell'impresa edificatoria.

Il vano della cappella, che avrebbe dovuto ospitare anche il sarcofago marmoreo di Giovanni, poi non eseguito, presenta una copertura testudinata (voltata a botte), proprio come Alberti raccomanda nel *De re aedificatoria* per le cappelle del *templum*: e questa è, in effetti, la prima volta a botte di dimensioni monumentali dell'architettura umanistica fiorentina, eccezion fatta per pochi altri esempi, anch'essi di ambito strettamente albertiano, quali quella della rosselliniana Cappella del Crocifisso in San Miniato, l'imbotte cassettonato del portale di Santa Maria Novella e la copertura dell'ambulacro del portico della Cappella dei Pazzi. Paraste corinzie

scandiscono le pareti interne della cappella, sostenendo una trabeazione con fregio strigliato: motivo antiquario (derivato dai sarcofagi classici e allusivo alla purificazione dell'anima del defunto) che, nonostante venga erroneamente riferito a Brunelleschi, non compare a Firenze prima del 1439 e sempre in contesti post-brunelleschiani se non spiccatamente non-brunelleschiani. Così lo si può trovare nel fregio della sopraelevazione del portico dell'Ospedale degli Innocenti, eseguita da Francesco della Luna; nei fregi dell'esterno del transetto e del corpo longitudinale di San Lorenzo, che datano dal 1445-1450 e che sono riferibili al cantiere cosimiano, ormai senza Filippo, gestito da Michelozzo prima e poi da Antonio Manetti Ciaccheri; sulla ancora più tarda facciata della Cappella dei Pazzi, di area appunto rosselliniano-albertiana; infine, nel fregio del coronamento del pilastro, nel sotto-chiesa di San Lorenzo (dove riposa il corpo di Cosimo de' Medici) ornato dalla bottega del Verrocchio (1465 circa).

Oltre alle finestre rettangolari con cimasa impreziosita da una ghirlanda di foglie analoghe a quelle presenti nella porta del Palazzo Rucellai, il segno più novativo appare il diaframma colonnare che metteva la cappella in comunicazione con la navata della chiesa (poi rimosso nel 1808, al momento della soppressione napoleonica della chiesa di San Pancrazio, e traslato sulla fronte della chiesa ormai sconsacrata, a segnare oggi l'ingresso del Museo Marino Marini). Questa tipologia appare derivata sia dalle esedre classiche del Pantheon, sia dalla scarsella medioevale del Sancta Sanctorum laterano, nonché dagli addentramene – colonnati e trabeati – dei quattro lati interni minori del Battistero fiorentino (allora ritenuto un antico Tempio di Marte). Ma va soprattutto collega-

ta a quanto Alberti dice nel *De re aedificatoria* a proposito delle aperture delle cappelle dei *templa*, per le quali si consiglia di introdurre, appunto, un diaframma costituito da due colonne sostenenti trabeazione.

Il Sacello

Il Tempietto del Santo Sepolcro, collegato alla mitica discendenza della casata da un cavaliere templare e che una egualmente leggendaria tradizione di famiglia vuole realizzato in base a disegni appositamente presi da un inviato in Terrasanta, risulta completamente fasciato da un'impeccabile incrostazione di marmi bianchi e verdi, trattamento che Alberti, nel *De re aedificatoria*, raccomanda per accentuare la *maiestas* delle pareti del *templum*. La piccola fabbrica appare a sua volta volumetricamente strutturata come un tempio in miniatura, presentando la sua unica navata (*cella*) voltata a botte (*testudo*) una lunghezza pari a due volte la larghezza della fronte, e un'altezza (corona di gigli compresa) in rapporto di tre a due con la fronte medesima. L'intelaiatura dell'ordine di lesene e ante cantonali che lo fascia (nell'absidiola, però, le due battute dell'ordine parietale sono sostituite da astrattive fasce verticali, sempre marmoree) è governata dal palmo romano, che misura esattamente, coi suoi ventidue centimetri, la larghezza del fusto delle lesene medesime (e delle due fasce absidali). Proporzionalmente rispetta il canone classicistico albertiano, con le lesene che presentano un'altezza di dieci di questi moduli da un palmo, i quali dimensionano poi la trabeazione (architrave, fregio e cornicione, alti un modulo ciascuno), per condizionare anche le misure delle specchiature bianche e verdi, dei compassi intarsiati a motivi araldici o geometri-

ci del rivestimento marmoreo, delle griglie geometriche del tracciamento delle elegantissime lettere maiuscole del fregio, nonché l'altezza della ghirlanda del coronamento. Trattandosi poi di una replica simbolica dell'edicola gerosolimitana del Santo Sepolcro, non meraviglia se nell'ornato del Tempietto si concentrano fitte allusioni salomoniche, a cominciare dai capitelli a spiga di datteri delle lesene e dal doppio sigillo delle otto melagrane nell'abside e della più scontata stella a sei punte di una delle specchiature del fianco settentrionale. Altrettanto allusiva al tempio gerosolimitano è poi la ghirlanda, formata da trenta gigli festonanti, posta a coronare l'aggetto del cornicione, coniugando il riferimento biblico (la forma appunto liliale dei capitelli con foglie di palma del portico del Tempio di Salomone) al motivo classico delle antefisse delle coperture templari greco-romane filtrate attraverso l'architettura medioevale veneto-bizantina ben nota ad Alberti. Coronamento prezioso, un valore aggiuntivo del quale, in genere trascurato, era rappresentato dalla possibilità (ancora oggi testimoniata dalla presenza dei chiodi per sostenere candele) di sottolineare, in particolari ricorrenze, il suo andamento orizzontale con una sequenza di luci, proprio secondo l'indicazione contenuta nel libro VII del *De re aedificatoria* di far vibrare con luci artificiali la linea sommitale delle trabeazioni.

Nel fregio corrono i circa sessanta elegantissimi caratteri dell'iscrizione relativa alla Resurrezione di Cristo, *litterae antiquae* ove, accanto all'indubitabile matrice delle lettere capitali romane, sono state riconosciute da un lato derivazioni dalla scrittura epigrafica del locale classicismo romanico, dall'altro influssi della scrittura antiquaria veneta, a chiudere il cerchio dei dilatati orizzonti dell'Antico albertiano,

esteso nello spazio da Oriente a Occidente e nel tempo dalla classicità romana ai classicismi ora costantinopolitani ora romanzi.
Si noti, infine, come dei trenta commessi marmorei circolari quattro (uno per lato) presentino, in luogo dei più diffusi motivi astratti geometrico-vegetali, rari emblemi geroglifici, e come il numero di tali circolari compassi salirebbe a trentatré, gli anni di Cristo, comprendendo i tre sulla facciatina, non eseguiti per lasciare spazio alla porticciola di accesso e alla sovrastante epigrafe dedicatoria. Il rigoroso impianto modulare del Tempietto riverbera poi anche sulla testura del pavimento marmoreo della cappella, scompartito da liste verdi e riquadri bianchi, in modo da aiutare sia la comprensione dell'armonia compositiva intrinseca del sacello (la sua pianta in proporzione), sia la lettura del rapporto esistente fra la sua volumetria e la distribuzione spaziale della cappella.

Tratto da: Gabriele Morolli, *Leon Battista Alberti a Firenze e in Toscana*, Maschietto Editore, Firenze 2006

Il Museo Marino Marini di Firenze

Il Museo Marino Marini si trova nel centro storico di Firenze all'interno della ex chiesa di San Pancrazio realizzata da Leon Battista Alberti come l'attiguo palazzo Rucellai e la Basilica di Santa Maria Novella. L'apertura di questo spazio museale, che coniuga felicemente l'antico con il moderno, risale al 1988, grazie a una laboriosa opera di restauro progettata dagli architetti Bruno Sacchi e Lorenzo Papi. La città ha così inaugurato il suo primo museo di arte moderna e contemporanea.

Nell'ambiente del museo sono stati concepiti e creati percorsi finalizzati alla lettura delle opere di Marino Marini (1901-1980), con particolare attenzione all'esasperata tridimensionalità dell'artista pistoiese famoso in tutto il mondo per i suoi "cavalli e cavalieri".

Eccezionale, e forse irripetibile in altri contesti, la possibilità di girare intorno alla scultura, di rimirarla in prospettive sempre variate da accostamenti non usuali, con proiezioni a diversi livelli, oltre che con diverse angolazioni.

Alla collezione permanente delle 183 opere del maestro Marino Marini – tra sculture, dipinti, disegni e incisioni – si alternano esposizioni dedicate ad artisti e tematiche dal Novecento alla contemporaneità.

Il Museo Marino Marini

Bruno Sacchi

Quando torno in questi ambienti sono preso da un profondo sentimento di commozione perché il progetto di questo museo è nato da un atto d'amore ed è stato come la realizzazione di un sogno a lungo vagheggiato. […]

C'è tutta la grande eredità dell'arte novecentesca, la scomposizione delle prospettive, la scomposizione dei piani e delle figure, la scomposizione del movimento. Il grande soggetto poetico del cavallo e del cavaliere si tramuta senza fine ed esprime molto più dell'attimo fuggente: c'era l'immenso dramma della vita e della morte, della tragedia del secolo. Le grandi e piccole Pomone erano l'ancoraggio a un passato ancor più antico di Firenze, alle civiltà etrusche, la grande figura della Madre Terra e della fecondità.
Tutte quelle opere erano testimonianza di una ricerca sulla condizione umana e sulle grandi figure da cui questa condizione umana è denominata: la fecondità, la maternità, il rapporto uomo/natura. Da una parte c'erano la crisi, la caduta e la tragedia, dall'altra le celebrazioni dell'amore e della femminilità.
Voglio leggervi una breve e commovente testimonianza di Marino tratta da una conversazione del 1972 tra Mario De Micheli e Marino Marini.
Diceva Marino: "Si nasce bambini e si vive di una poesia infantile, una poesia che poi, attraverso la vita, si sviluppa con tutte le tragedie e le inquietudini della vita stessa.
Io, nato, sereno, in un clima tranquillo, nel segno

di una educazione sicura e, da un certo punto di vista estetico, perfetto, sono entrato nel mondo delle agitazioni del XX secolo e attraverso queste agitazioni ho cambiato la forma, l'espressione delle mie sculture. Non ho avuto bisogno di cambiare soggetto. Lo stesso soggetto può dare il senso e il carattere dell'agitazione. E così: il mio soggetto nasce felice, sereno, e poi comincia a mostrare i segni della distruzione. Oggi sono senz'altro uno scultore espressionista. Ma oggi è il mondo che è tutto espressionista, un mondo inquieto, aperto a un'inquietudine che si diffonde come a ondate, da un epicentro sconvolto. E noi, in questo mondo, ci viviamo. Una cosa bella come può essere una scultura di Canova la tramutiamo in una forma paurosa e drammatica".

La storia di San Pancrazio e la poetica di Marino cominciano a integrarsi, a dare suggerimenti per iniziare e creare spazi e idee per il progetto.

Cominciano a emergere, forse arbitrarie, talune analogie. San Pancrazio era stato edificio di culto nel quale le figure della caduta e della redenzione, dell'amore, della fecondità e della maternità erano state vissute e trasfigurate in un contesto religioso. La successione delle strutture, degli stili e degli elementi architettonici erano il segno di un'evoluzione che sembra aver raggiunto il massimo di consapevolezza nella geometrica luminosità dell'Alberti.

Ma le geometrie e le forme quattrocentesche restavano come inviluppate nel passato medioevale e nei futuri epigoni del Barocco, e infine ferite e snaturate dagli interventi ottocenteschi che erano un segno di profanazione e di coraggio, espressione della civiltà industriale del ferro.

Sicché l'edificio nella sua dislocazione ascendente

a più piani, rifiutava la centralità di un'unica prospettiva.
Anche le opere di Marino andavano viste, vissute e scoperte nella loro pienezza. Se nella sistemazione cronologica si riflettevano i vari momenti di un artista, ognuna di esse nei suoi molteplici punti di vista si presentava come un universo da scoprire. Queste opere non sono nello spazio ma creano gli spazi e le prospettive.
A questo punto la forma da dare all'allestimento museale emerse quasi spontaneamente.
La successione temporale suggerita dalla filologia dell'edificio, colta nella vita di un artista come Marino, e la successione spaziale testimoniata dai vari livelli dell'edificio e dal carattere delle sculture, hanno un'unica traduzione e livello architettonico ed è quella del percorso che risponde a esigenze funzionali, i collegamenti fra i vari piani, ma che permette la molteplicità dei punti di vista e non esclude i raggruppamenti tipologici.
Tuttavia tale percorso andava costruito secondo una logica precisa, esigeva particolari soluzioni tecniche e di restauro. Doveva essere guidato dalla variabilità dello spazio. Così un percorso si ricollega concretamente con l'esterno, le scale, le piazze, la città.
Era quindi necessario aprire l'edificio alla città, farlo investire dalla luce del sole, sostituire ove possibile le mura con grandi vetrate sistemate all'ingresso e nel grande lunotto ottocentesco. Anche l'abside ormai inesistente fu ricostruita modernamente e trasformata in grande vetrata che nell'intenzione, oltre a continuare il percorso, avrebbe dovuto diventare una grande cascata d'acqua per richiamare il tema del fiume e per creare effetti luministici quasi surreali che a loro volta creavano la variabilità dello spazio. Ho detto che il

percorso esigeva particolari accorgimenti nel restauro: per esempio l'apertura di tagli in prossimità delle pareti per rendere leggibile l'edificio senza soluzioni di continuità; la sistemazione di pareti che permettessero la sosta e la visione da più punti di vista.
La rottura del grande ballatoio ottocentesco per superare un certo senso di oppressione al piano sottostante; la scelta dei materiali che fossero in sintonia con la tradizione artigianale toscana e le malizie rinascimentali.
A questo punto devo entrare nel merito di alcune scelte, di alcune soluzioni e di alcuni interventi che, presi nel loro insieme, danno un carattere al progetto.
Se infatti il percorso e la luce costituiscono l'anima di questo museo, c'è un terzo elemento che lo ispira e lo pervade ed è quello della casa. Sì, avrei voluto fare un museo che avesse le caratteristiche di una casa e per certi aspetti di un teatro, di un circo, di un'orchestra. Questi archetipi – la casa, il teatro, la piazza, l'orchestra – si affastellano sempre nella mente degli architetti. Sono archetipi ancestrali che fanno parte dell'inconscio e dell'immaginario collettivo, ma che difficilmente possono convivere in una soluzione architettonica.
Forse soltanto il percorso e l'inesauribile creatività della luce riescono talvolta a conciliare le loro contraddittorie parvenze. Lo stesso Marino si affidò alla suggestione dell'archetipo e della metafora quando, poco prima di morire, durante il sopralluogo al cantiere di San Pancrazio, indicò il luogo ove sistemare la grande scultura dell'Aja. Dopodiché, con sguardo gioioso e profetico, disse: "Questa scultura è e deve essere il direttore d'orchestra." Era come dire che tutti gli altri pezzi dovevano seguire il ritmo di una vera e propria sinfonia." […]

L'architettura non è solo piante, sezioni, prospetti, strutture e spazi geometrici: è anche improvvisazione, immaginazione, sogno, poesia, felicità.
Ora possiamo uscire nel sole del mezzogiorno, passare da via Tornabuoni, arrivare sui lungarni caldi di pietra e vedere i ponti sull'Arno pieni di turisti spogliati.
Anche questo è un percorso, anche questa è architettura. Savioli, pallido e affamato, soleva ripeterci: "un muro bianco e unfico ed è già architettura" e le poche ragazze di allora in facoltà svenivano dall'emozione.
Ricordo sempre un aneddoto che Michelucci mi ripeteva nelle poche volte che cercavo di carpirgli qualcosa. Non so se sia vero, ma lui affermava di aver conosciuto Fattori quando insegnava. Una volta, durante una lezione, un'allieva chiese al pittore: "Maestro, di che colore devo fare il cielo?" E lui, serafico, rispose: "È fuori, vallo a vedere".
Amici, è qui, andatelo a vedere, il museo parla anche per me. Anzi a voi che avete occhi innocenti e siete osservatori neutrali, saprà dire molto di più di quanto non abbia saputo dirvi io. E vorrei concludere con una riflessione di Marino che è stata anche la vera ragione per cui sono qui. "Apri la strada ai giovani. Dagli una lunga via, dagli un sole che gli offenda gli occhi. La chiusura degli occhi gli darà immaginazione".

Tratto da: Bruno Sacchi, *Il Museo Marino Marini*, Museo Marino Marini, Firenze, 2012

Ecclesia è pubblicato da Maschietto Editore,
in collaborazione con il Museo Marino Marini
di Firenze, in occasione della riapertura
della Cappella Rucellai per la celebrazione
della Santa Messa.

Sabato 25 febbraio 2017
Museo Marino Marini, Firenze

Testi
Patrizia Asproni
Padre Antonio Idda
Aquaflor Firenze, di Sileno Cheloni
Antonio Artese
Gabriele Morolli
Bruno Sacchi

Fotografie
Dario Lasagni
Elisa Ascani (p. 13)

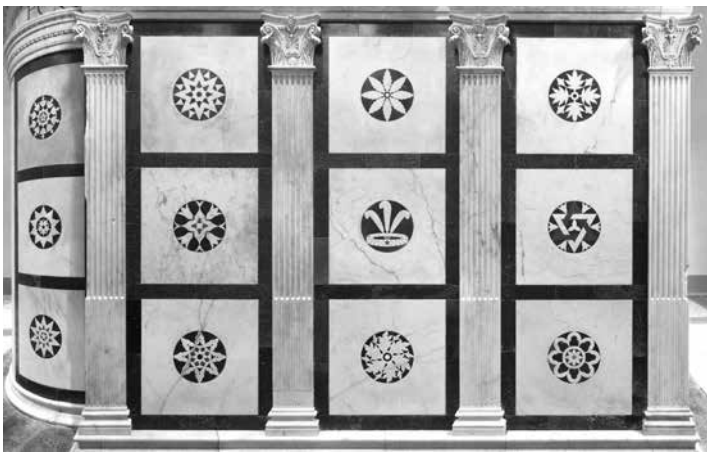
Ufficio stampa
Davis&Franceschini

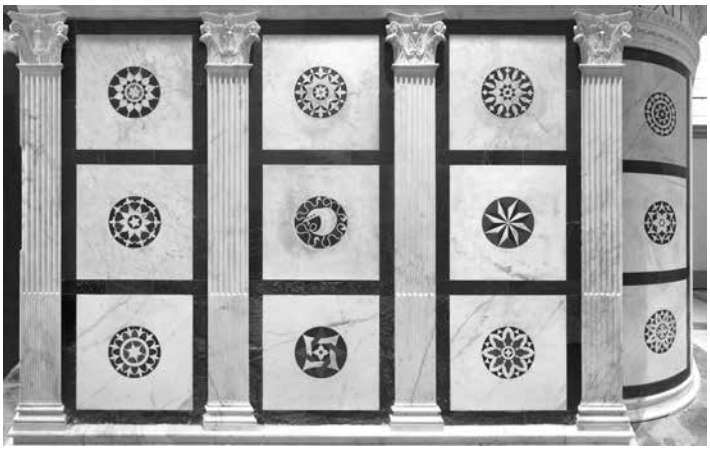
Si ringraziano gli eredi Sacchi per la gentile
concessione del testo di Bruno Sacchi.
Un ringraziamento particolare e grato a
Roberto Mancini.
Per il Museo Marino Marini si ringraziano
Elisa Ascani e Gabriella Sorelli.

© Copyright 2017
Artout Maschietto Editore
Museo Marino Marini di Firenze
Tutti i diritti riservati / All right reserved

Maschietto Editore
Via del Rosso Fiorentino, 2/D
50142 Firenze
www.maschiettoeditore.com

ISBN 978-88-6394-105-0





Finito di stampare nel mese di febbraio 2017
su carta Fedrigoni Arcoprint 120 gr
proveniente da foreste gestite responsabilmente
presso la tipografia ABC, Firenze
per conto di Maschietto Editore, Firenze

Maschietto Editore