

FONDAZIONE GIOVANNI PRATESI

FOTOGRAFIE

EX ORATORIO DELL'OSPEDALE SERRISTORI
PIAZZA MARSILIO FICINO, FIGLINE VALDARNO

"L'esercizio estetico di Giovanni Pratesi

Giovanni Pratesi, ancora una volta ci sorprende: usa il telefono come un'arma impropria per catturare delle immagini di denso significato poetico.

L'occhio esperto del grande antiquario ha sviluppato, così, la propria ricerca estetica carica di riferimenti pittorici che ricordano Chardin, Giorgio Morandi e Piero Vignozzi.

Massimo Listri"



Autoritratto del Maestro G.P.

Non è dato sapere se in un qualche momento il Maestro G.P. ha avuto l'intenzione di scrivere un'autobiografia. Se lo avesse fatto, non ne sarebbe mai riuscita una rappresentazione di sé più rivelatrice di questa raccolta di immagini. G.P. non vi compare mai di persona, eppure, nella sua discontinuità narrativa, essa compone un perfetto autoritratto. Anzi no. In un riflesso di metallo dorato, G.P. fluttua, con il suo obiettivo in mano, niente di molto professionale, un semplice iPhone 8, o al massimo X: un'epifania distorta quanto un ritratto o un autoritratto dilavato di Francis Bacon. Parlare di sé stessi è un parlare difficile, doloroso, e comunque sempre sfocato, anche quando la parola – o l'immagine, in questo caso – riesce di un nitore tersissimo e assoluto. Quanto più le cose sono evidenti, tanto più esse appaiono oscure e percepite in enigma.

Non per caso, dunque, si potrà cominciare osservando che alcune fotografie di G.P. rimandano, nella loro iconicità, alle pale della Crusca. Talvolta coincidono perfino le iconografie: filoncini di pane intramezzati; biscotti e brigidini domestici; paccheri che si tramutano, in vetta a un'esile colonna, nell'arabesco di un capitello; bianchissimi fagioli sgranati (o son sassi?), più Ginori della loro alzata [*Della Crusca*]. Sulle cose, mai più di una o due, cala una luce di evidenza, che le muta da ritratto di sé a ritratto di un pensiero, come accade nell'impresa cruscante¹. «L'impresa consta di anima, & di corpo; & [...] l'anima sono le parole; il corpo quella cotal cosa, che si prende come pittura o disegno²: qui, però, vi sono le "pitture", ma non le parole, per cui la "cosa" resta un pensiero ermetico. In un secchio di smalto color "ora blu", di cui si ode lo sbattere metallico, sfrusciano le guaine secche del granoturco. Ma perché il granoturco stia nel secchio, non si sa.

«Eppure il granoturco
che ha scelto di esser giallo
non si domanda niente,
non ricorda;
chissà se poi continua
a presentarsi giallo
per essere fedele a chi lo guarda»³

La naturalezza delle cose non rende più chiaro, né definitivo, il senso della loro esistenza.

Ne deriva che non di rado G.P. provi «a cavar istupore dalle cose ordinarie»⁴, ricorrendo a una strategia combinatoria degna del repertorio metafisico, o persino surrealista [*Surrealismo*]. Così la mela di Magritte esce dalla sua "camera d'ascolto" e si issa su un piedistallo di cristallo; oppure, sempre coronata d'agrifoglio, si fa soma del serpente tentatore; o ancora, si mette al centro di un dramma di luci da Hitchcock. Sempre al cinema

¹ Su questo argomento resta sempre fondamentale R.P. Ciardi-L. Tongiorgi Tomasi, *Le pale della Crusca. Cultura e simbologia*, Firenze 1983.

² S. Ammirato, *Il Rota, ovvero dell'Imprese*, Napoli 1562, pp. 13-14.

³ G. Gaber, *Il granoturco*, 1974-75 (www.giorgiogaber.it/discografia-album/il-granoturco-testo).

⁴ S. Ammirato, *Il Rota*, cit., p. 11.

si sarebbe potuto vedere la sequenza, tra Esopo e La Fontaine, della rana incatenata al topo, a spasso tra i cactus di un Antico mediterraneo, o di un *set* californiano: in un film di Buñuel o di Walt Disney, indifferentemente, essendo entrambi ispirati dalle gommose invenzioni di Dalì. Al quale anche G.P. rende omaggio, sbattendo la *Venere spaziale* del prestigiatore spagnolo in un diorama di colori *pop*. Ma da uomo di gusto e di cultura, egli compensa questa sua consapevole e divertita propensione al *kitsch* sottraendo una valva e un bucranio all'intervallo tra due triglifi di un palazzo di metà Cinquecento.

Il piccolo bronzo multiplo di Dalì, trafitto dal brivido ripugnante delle formiche sulla pelle, vomita dal collo il feticcio dell'orologio molle, e dalla dissezione dell'addome rivela l'uovo-embrione, evocando così vita e morte. Questo tema, prediletto dal consistente filone delle *Vanitates*, a momenti sembra diventare, in G.P., un'ossessione [*Vanitates*]. Alla caducità della bellezza egli assegna simboli canonici, contrapposti però a forme razionali: una farfalla sfiora l'orlo di un vaso cilindro bianco, fiori di bignonia ormai combusti pendono senza vita da un vaso cubo giallo. Come dire che ragione e fantasia possono fare argine alla fragilità. D'altra parte, inesorabili sembrano la fretta e la voracità degli orologi che, da fermi, spaccano il minuto tra piccoli teschi, piedi di calici senza calici né fusti, frammenti di antichità subacquee e residui di natura terrestre in un paesaggio lunare. A G.P. non resta che assecondare lo sconforto di Füssli e inchinarsi, da artista, di fronte alle rovine del passato, dove un piede e dieci lettere superstiti premono vanamente per consegnarci una memoria irrecuperabile.

È ben noto che, per molte altre vie, G.P. si è fatto carico di una delle più belle pagine di Giorgio Vasari. Quella del 1550 nella quale, scrivendo al duca Cosimo I, l'aretino prendeva l'impegno di «avvivar la memoria» degli artisti di ogni età e delle loro opere⁵. Anche da fotografo, G.P. non poteva non confermare questa consegna [*Custodi del tempo*]: eccolo allora catturare il fascino della legatura in pergamena d'una filza d'archivio, i cui lacci gialli dischiudono al sole d'oggi le fatiche e le occasioni di antichi uomini; oppure la sprezzatura del panno rustico che protegge posate *vermeil*, pinze da zucchero, cucchiari forati, in disuso, ma non in oblio.

Nella stessa credenza che secreta le stoviglie, dietro un'anta bassa che, maledizione!, cigola sempre, stanno le tovaglie. Un grande lino, spesso e grezzo, con l'ombra densa nelle pieghe, si getta sul tavolone. Ecco pronto il teatro per una storia della natura morta italiana [*L'occhio tuo ne divora*].

Il Maestro G.P. conosce a memoria i precedenti dei quesiti caravaggeschi. Per cui il suo punto di partenza è quel bacile di frutta dalla pala di Sant'Andrea di Bergamo del Morretto da Brescia, «che il Caravaggio giovine quasi potrebbe sottosegnare»⁶. Diventa allora un gioco di società scoprire quando G.P., nel disporre mele, fichi, uva o pere, fa prevalere Giovan Ambrogio Figino o Fede Galizia piuttosto che Chardin, il Maestro dell'alzata Lorenzelli o Panfilo Nuvolone piuttosto che Cézanne. Tuttavia, proprio cantando un celebre piatto di pesche «naturalissime» di Figino, Gregorio Comanini avvertiva che la finzione non si risolve solo nel virtuosistico inganno ottico di Zeusi ai suoi volatili, ma vale anche come sollecitazione dei sensi⁷. G.P. è un cultore della tavola, dove per lui etica è la condivisione di cibi sapidi ma frugali. Alle fotografie dei suoi frutti metteremo dunque in esercizio due versi di quell'elogio figiniano:

⁵ G. Vasari, *Le Vite de più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze 1550, p. 4.

⁶ R. Longhi, *Quesiti caravaggeschi: i precedenti*, (1929), in Id., *Da Cimabue a Morandi*, a cura di G. Contini, Milano 1973, pp. 760-761.

⁷ Cfr. G. Berra, *Contributo per la datazione della 'Natura morta di pesche' di Ambrogio Figino*, «Paragone», 469, 1989, pp. 3-13.

«e molli, e dolci, e morbidetti ogn' hora
l'occhio tuo ne divora»⁸

Il piano di posa di G.P. accoglie a turno frutta e ortaggi, tutti scelti nel rispetto di un'idea di mensa toscana certamente modellata sulle dispense secentesche di Jacopo da Empoli, detto "l'Empilo" da Jacopo Ligozzi per schernirne l'avidità di gola⁹. Dall'enumerazione paratattica di quelle campionature avarie e orticole, G.P. estrae, di volta in volta, un singolo componente, mantenendo tuttavia, dell'impianto generale di quei dipinti, le variate simmetrie, gli equilibri costruiti, le stratificazioni artificiose [*Alla maniera dell'Empilo*]. Poi ognuno di quei "vocaboli" viene esposto a luci talora zenitali, per esaltarne l'evidenza, e talora oblique, per rafforzarne – se si può dire – l'espressione. Così, ad esempio, la verza prorompe dal buio scoprendo i propri ricami, mentre il cavolfiore si erge innervato come un campanile di Borromini. Alla fine però, come nell'Empoli, la forma tassonomica, essendo ridotta a una sintassi semplice e diretta, non preclude la folata di fragranza che si sprigiona dal pinzimonio pronto, dai ciuffi di odori, dalle cipolle lunghe o tonde di Certaldo, dai baccelli che attendono il loro formaggio.

Inutile addurre abusati esempi letterari che celebrano la forza evocativa dei profumi. Ricorderemo soltanto un altro verso del poemetto di Comanini già citato:

«spira odor ciò che vedi»

che coglie la sensazione suscitata da un'immagine di natura morta. In questo riesce anche G.P. [*Spira odor ciò che vedi*]: carichi d'olive – e perciò spogliati del loro valore simbolico –, i rametti d'olivo appesi al muro di pietra spalancano all'olfatto un autunno abbrustolito, il quale irrompe in un'antica cucina già satura di cipolle in resta che sfogliano i loro veli.

Di contro, G.P. fotografo, assai opportunamente, si tiene lontano dai fiori. Salvo ad ammetterli qualora evocassero altro da sé. Come i fiori di zucca, quando diventano il penacchio zafferano di un vaso che spaccia i suoi fianchi come una ballerina da cabaret. O come una rosa, quando, in una meravigliosa sequenza, rende omaggio a un pittore amico di G.P.

Sorprendente è la varietà di attenzioni di G.P.. Si è visto sin qui quanto egli debba al Cinquecento, al Seicento e a un Novecento figurativo. Ma egli guida, o piuttosto comanda, non si fa trovare dove lo si aspetta, ama uscire dalla sagoma che lo ritaglia. Ecco quindi che affiora una linea eccentrica [*Formali e informali geometrie*].

Con acuta consapevolezza, la prima riflessione è su Cézanne: una pera, due mele, tre parallelepipedi, quattro colori su fondali neutri. Sembra che G.P. abbia voluto provare visivamente la straordinaria esegesi di Rainer Maria Rilke: «i suoi frutti [di Chardin] non pensano più al pasto, sono sparsi su tavoli di cucina, e non si curano d'esser mangiati con eleganza. In Cézanne, essi perdono ogni carattere di commestibile, tanto hanno acquisito una realtà di cosa, tanto la loro testarda presenza li rende indistruttibili»¹⁰. Ribadito il ruolo fondativo della frutta del maestro di Aix, G.P. si avvicina al campo dell'astrazione. Con un assemblaggio di ruvidi parallelepipedi e cilindri di marmo, egli costruisce, con ritmi quasi morandiani, geometrie tridimensionali di pura non figurazione. Eppure quelle forme minimali, alla lunga, si tramutano in piccole architetture e tracciano i profili di una metropoli in miniatura; diventano, infine, scabri monumenti che, per esser mantenuti su

⁸ G. Comanini, *Sopra la pittura d'alcuni Persicchi naturalissimi*, in G. Borgogni, *Le Muse Toscane di diversi nobilissimi ingegni*, Bergamo 1594, p. 32r.

⁹ Su questo caposaldo della natura morta fiorentina cfr. I. Della Monica, *Di alcune dispense fiorentine, in Jacopo da Empoli 1551-1640. Pittore d'eleganza e devozione*, catalogo della mostra (Empoli), Cinisello Balsamo 2004, pp. 249-269.

¹⁰ Lettera alla moglie Clara, da Parigi, 8 ottobre 1907, in R.M. Rilke, *Letture sur Cézanne*, trad. di Ph. Jaccottet, Paris 1991, p. 38 (la traduzione in italiano è mia).

tonalità bigie, fulgginose, sembrano provenire dalle periferie industriali di Mario Sironi. A queste ibridazioni novecentiste, G.P. aggiunge alcuni tentativi in assoluta libertà. Sfruttando le deformazioni di superfici specchianti, egli annulla totalmente il piano di profondità – già molto ridotto negli scatti di nature morte –, destruttura gli oggetti, che così perdono la loro riconoscibilità, e infine crea un'area bidimensionale sulla quale si dispongono dei blocchi cromatici. A questa curiosità sperimentale, che frutta risultati non dissimili, in pittura, dalle tassellature di Nicolas de Staël, G.P. vorrà dare un convincimento consolidato.

Come tutti i grandi viaggiatori (e lui lo è), G.P. predilige lo stare a casa, dove luoghi lontani conosciuti e luoghi sconosciuti si fondono in paesaggi immaginari, dove epoche e culture si scozzano come un mazzo di tarocchi [*Esotismo da casa*]. Solo così possono nascere una Grecia o una Roma californiane, dove il solito frammento di lapide a dieci lettere perde la sua malinconia e riscopre una vita solare a fianco d'un cactus di porcellana e d'una sagoma di palma, vinti a un concorso a premi per compensare la freddezza finnica del sacchetto di Tapio Wirkkala. Al di qua degli oceani, un fico d'India stampato su un telo basta a una Venerina di marmo per ritrovarsi nella sua Milo; mentre, sulla sponda opposta del Mediterraneo, una gonna rosso flamenco attende la sua *bailaora* andalusa per roteare come la nappa d'una chiave di credenza. Resta fisso sul suo trespolo, invece, il pappagallo verdone, cui daremo nome Tantalò, per la sua eterna impossibilità a beccare la pannocchia, alla quale volgerà lo sguardo per sempre.

È difficile chiudere un'autobiografia, distaccarsi da sé e consegnarsi al pubblico. Meglio giocarsela con ironia, quella che a G.P., come si è capito, non manca mai [*Ironie*]: un ammiccamento tra erudito e licenzioso sulla morte di Cleopatra; una battutaccia da taverna (come da taverna è il vetro verde d'Empoli) su cipolloni e verghe. D'altra parte, i doppi sensi più o meno triviali appartengono a un'alta cultura letteraria toscana, la poesia giocosa, della quale il Bronzino era stato un autore capitale. E proprio di quel Bronzino burlesco e del suo celebre *Nano Morgante double face* G.P. sembra far parodia, ritraendo un cesto, stile Simone del Tintore, rinzeppato di banane, prima da un lato, poi dall'altro, tanto da mostrarne «il dinnanzi, e [...] il di dietro»¹¹.

«Honni soit qui mal y pense». Non essendo mai stato insignito dell'albionica giarrettiera, G.P., sorridendo, si camuffa in un autoritratto risorgimentale degno di Odoardo Borrani, e confessa così, in tricolore, il suo amor di patria.

La conversazione intorno alla tavola, così come il pranzo, si è conclusa. L'aria è azzurra, come in un dipinto di Furini. Dalla finestra la luce fende la tovaglia e il tovagliolo discosto. Il Maestro G.P. si è alzato, probabilmente per rispondere a uno scatto della sua immaginazione. Noi restiamo qui a sfogliare le sue fotografie, e d'improvviso si svela l'evidenza. Questi racconti per immagini trovano la loro miglior forma quando la vasta cultura visiva del loro autore si dissimula dietro operazioni estremamente semplici, ottenendo il massimo dal minimo. Perché, in definitiva, G.P. risponde a precetti di retorica classica. *L'inventio*, il reperimento dell'idea, delle cose che hanno qualcosa da dire, della trama, è il primo motore dello scatto di G.P.. Alla *dispositio*, all'organizzazione e alla relazione spaziale delle cose, G.P. si dedica studiando, con “le seste negli occhi”, le simmetrie o, spesso, le asimmetrie. Nella *elocutio*, cioè nel conseguimento di chiarezza ed eleganza, è dirimente la scelta della luce, per la quale G.P. ha una sensibilità acutissima (quanto gli giova aver frequentato la scultura!), tanto da ricercarla limpida e intensa per ottenere effetti da pietra dura, o crepuscolare e insufficiente quando la cosa deve sgranarsi come in un'apparizione. Infine la *actio*, ovvero la modulazione dei toni, il calore della voce, la pro-

¹¹ G. Vasari, *Delle Vite de' più eccellenti Pittori Scultori et Architettori [...] Secondo, et ultimo Volume della Terza Parte*, Firenze 1568, p. 865.

prietà dei gesti, che in fotografia, come in pittura, sono pertinenze del colore. E il colore G.P. lo seleziona, lo regola, lo miscela con sapienza, senza mai sbagliare gli accostamenti, né le intensità.

Come tutti i grandi retori, G.P. si guarda bene dall'esibire queste sue capacità, e si nasconde dietro un volersi dilettante, un amante del gioco. «Ars est celare artem» è un paradigma consueto, ma ancora molto efficace.

Claudio Pizzorusso



[Luce dicembrina]

P.S. – A un conoscitore della pittura fiorentina del Seicento è inutile ricordare chi sia il Maestro G.P.; a chi non lo fosse, diremo che quella sigla identitaria, vergata in rosso su una cesta di paglia e seminascosta da un rigoglioso sedano, ha traghettato la memoria di un pittore di nature morte¹², con il quale il Maestro G.P., fotografo di nature morte, condivide qualche umore.

¹² Se ne veda l'attenta ricostruzione ad opera di Elena Fumagalli in *Villa Medicea di Poggio a Caiano. Museo della Natura Morta. Catalogo dei dipinti*, a cura di S. Casciù, Firenze-Livorno 2009, pp. 282-283.

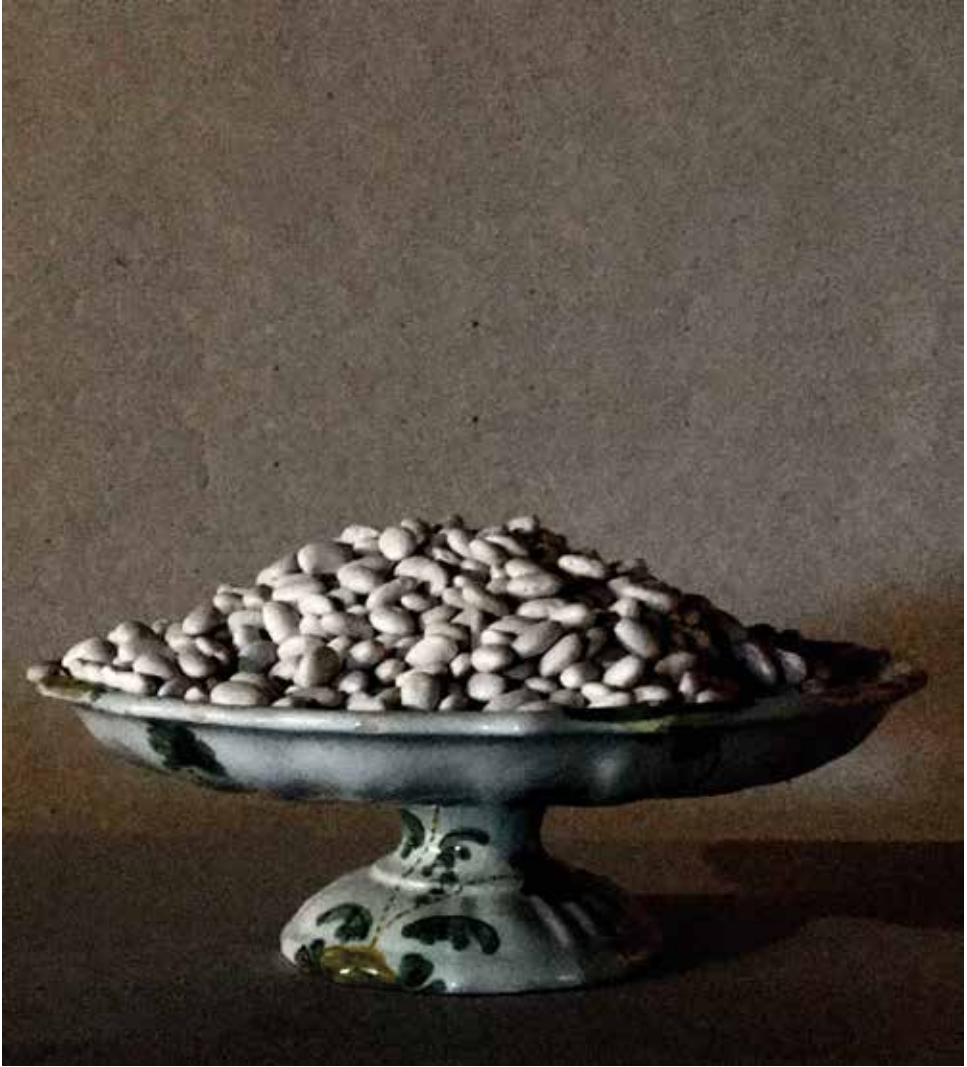
Della Crusca



[Fagioli sdraiati]

«Quale e quanta virtù nel viver parco
risieda, o buoni amici (e non è mio
questo discorso, ma d'Ofello uom saggio,
benché rozzo villan senza dottrina)
non tra i gran piatti, e le sfarzose mense,
ove abbagliato da soverchio lume
istupidisce il guardo...»

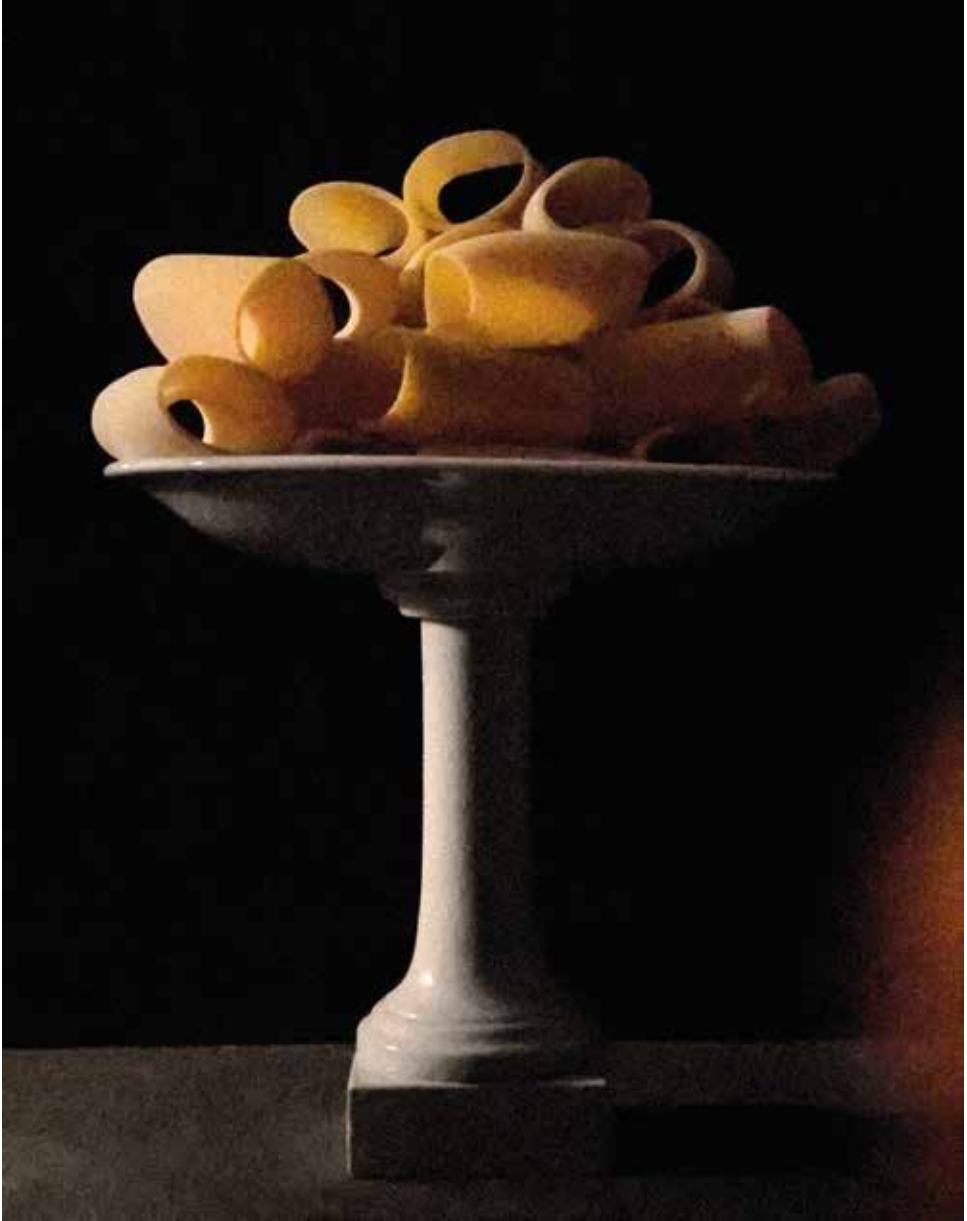
(Orazio, *Satire*, II, 2)



[Fagioli in posa]



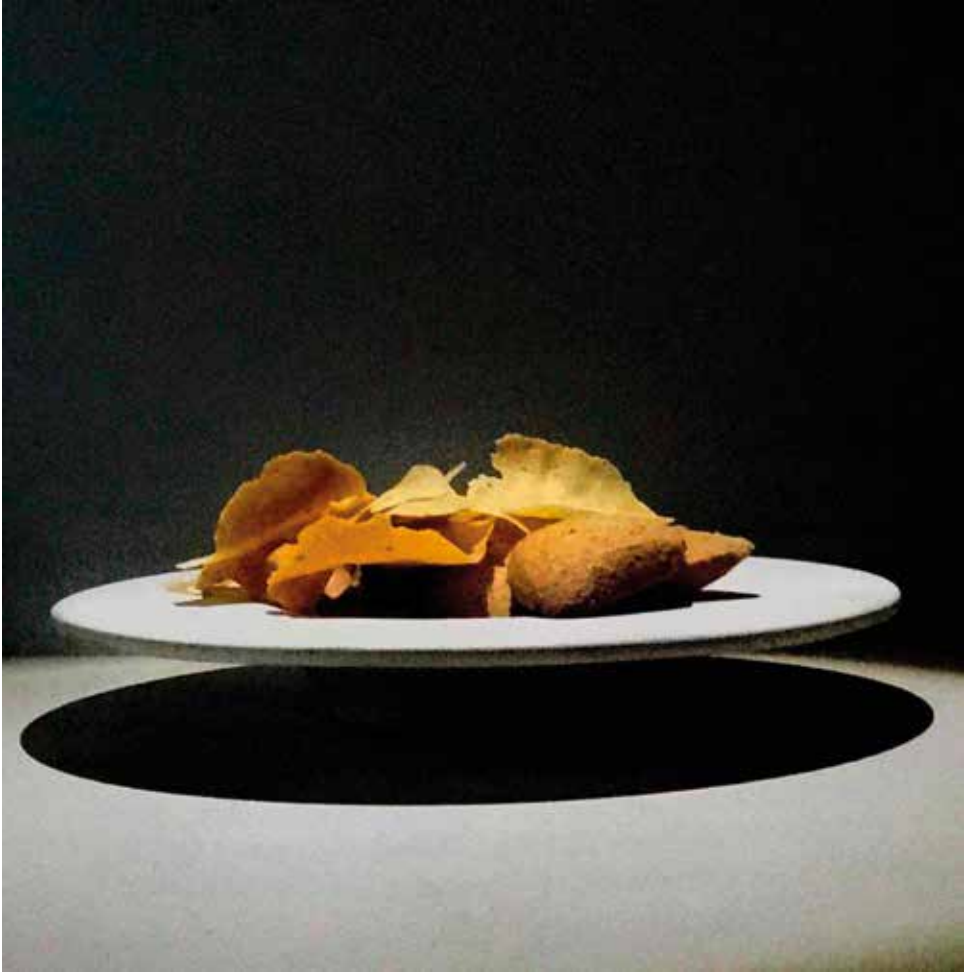
[Granturco]



[Paccheri]



[Pane]



[Natura morta con biscotti e brigidini]

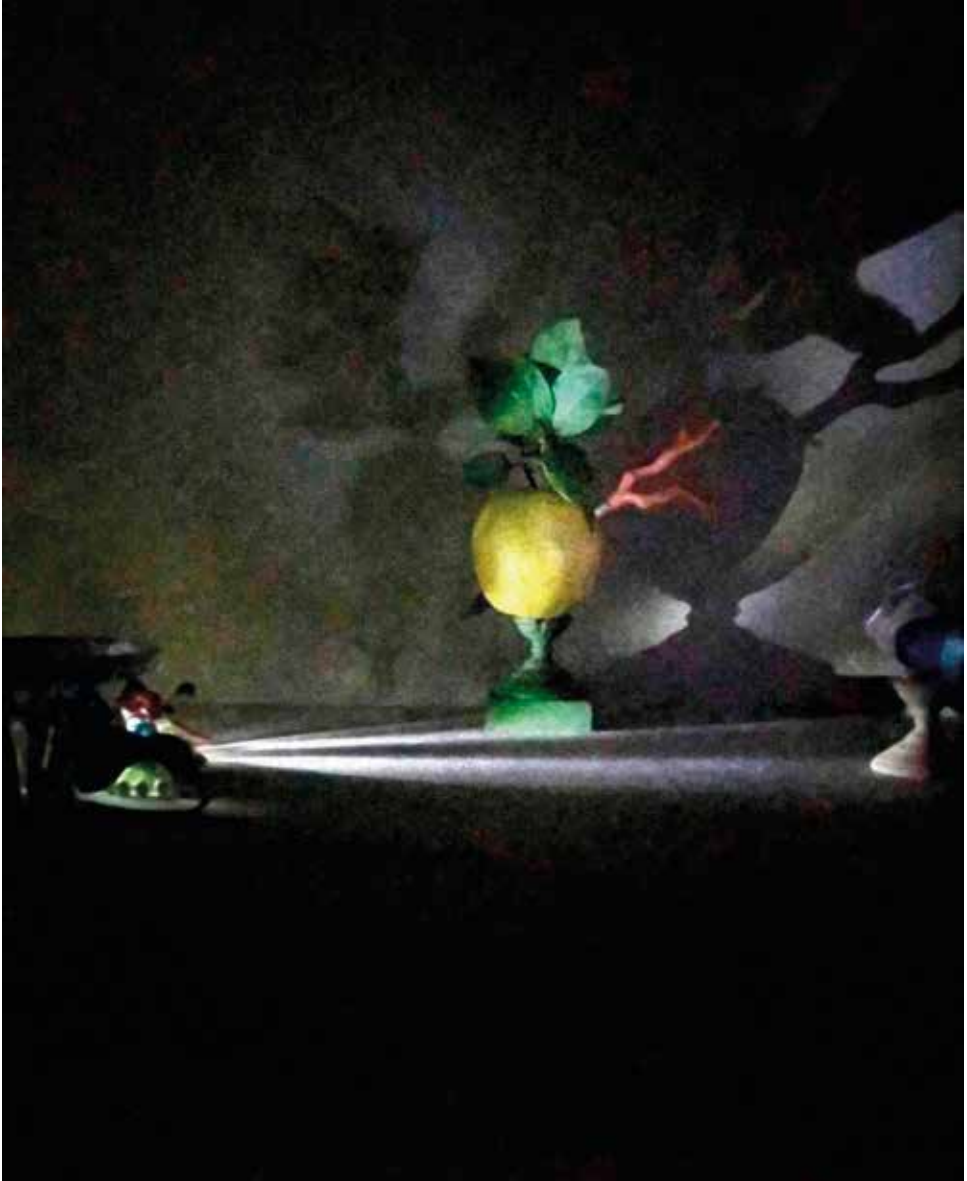
Surrealismo _____



[Mela verde]



[Gli ozi di Eva]



[Mela infedele]

«La materia compare, allora, vera ma altra da sé:
affiora la bellezza della sua sostanza
al di là della sua sostanza»

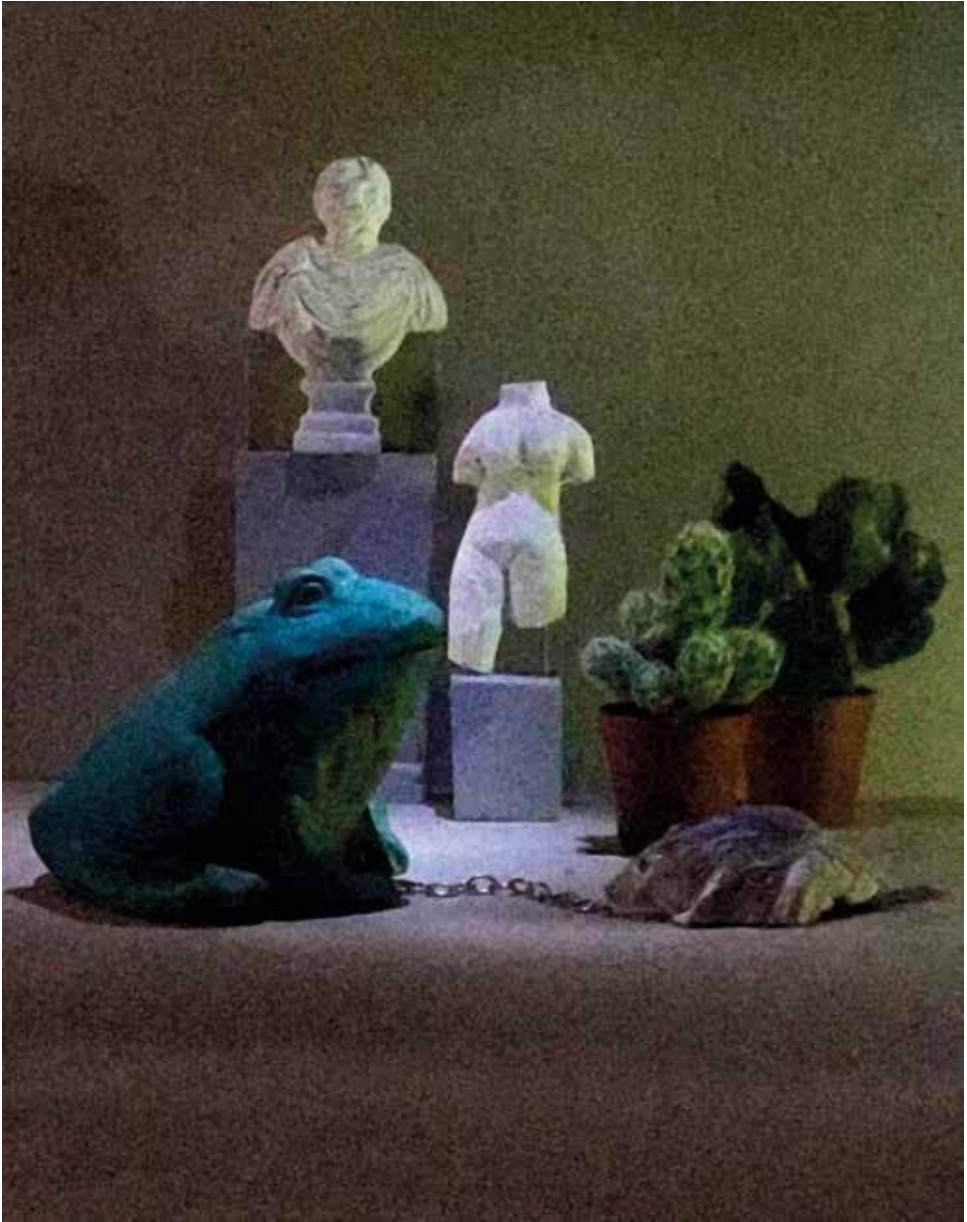
(Francesco Arcangeli, *Opere di Alberto Burri*, 1957)



[Calzerotti di lana di pecora]



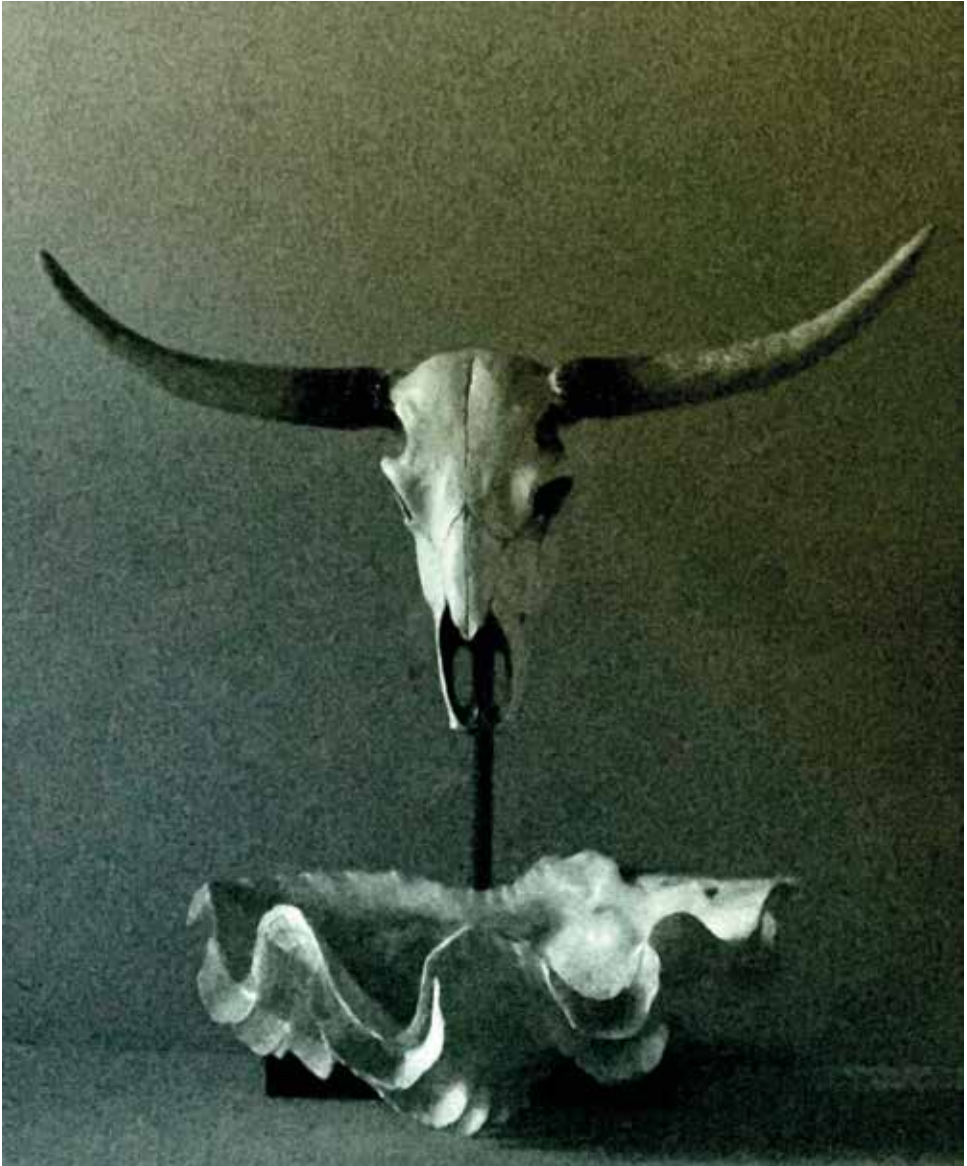
[Miei occhiali]



[Di notte nel parco archeologico]



[Dalí]



[Bucranio e Tridacna]

Vanitates _____



[Il riposo della farfalla]



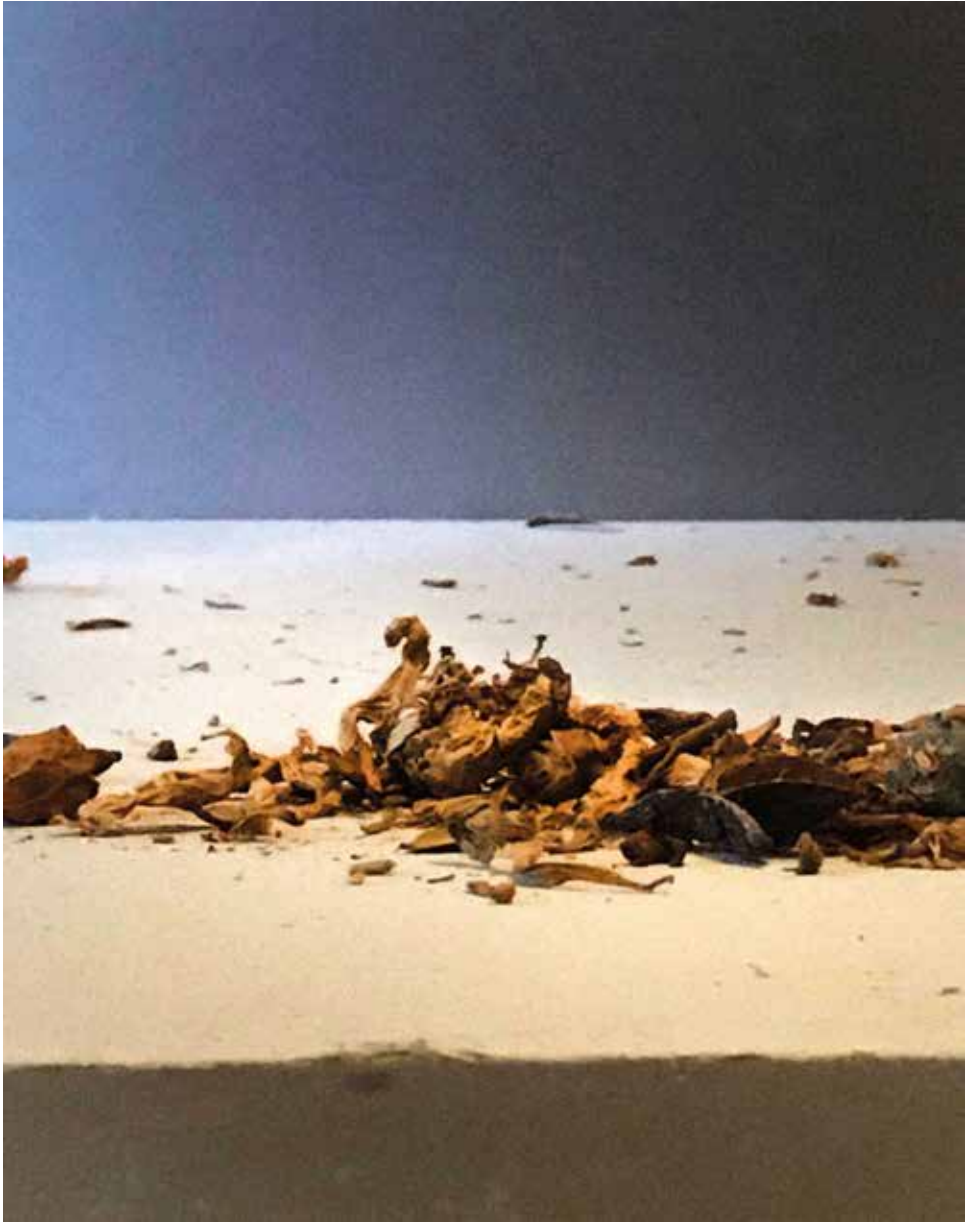
[Bignonia]



[Ordine organizzato]



[Roskopf]



[Bassa marea]

Lasciatemi così
come una
cosa
posata
in un
angolo
e dimenticata
Qui
non si sente
altro
che il caldo buono
Sto
con le quattro
capriole
di fumo
del focolare

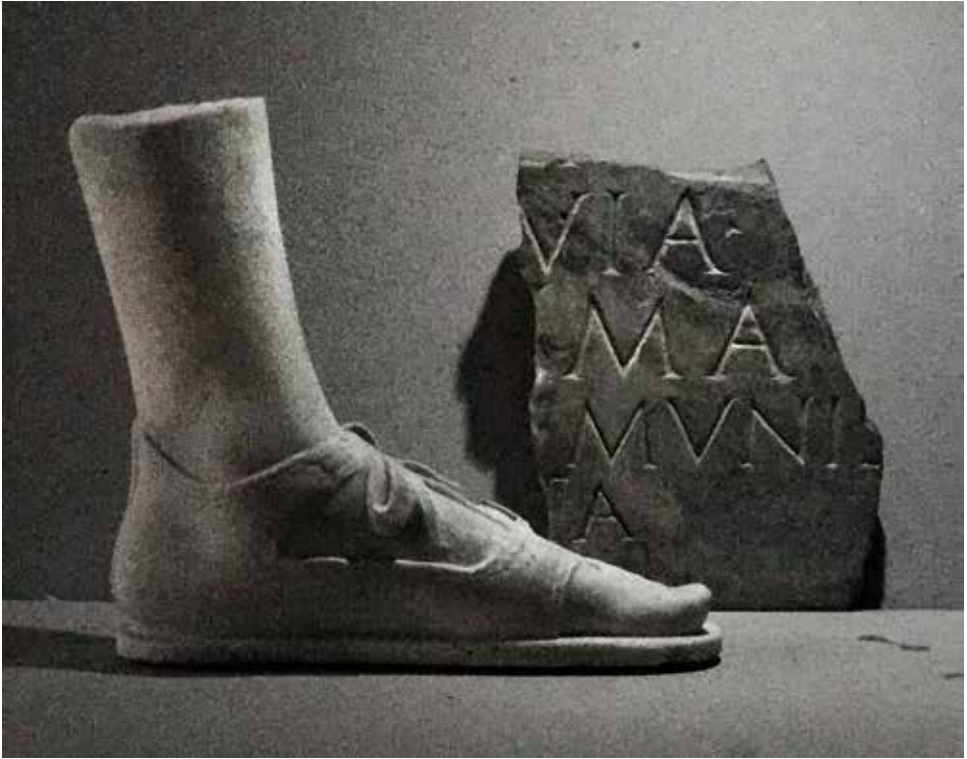
(Giuseppe Ungaretti, *Natale*, 1916)



[Lo scopino]



[Il tennista caduto e fratturato]

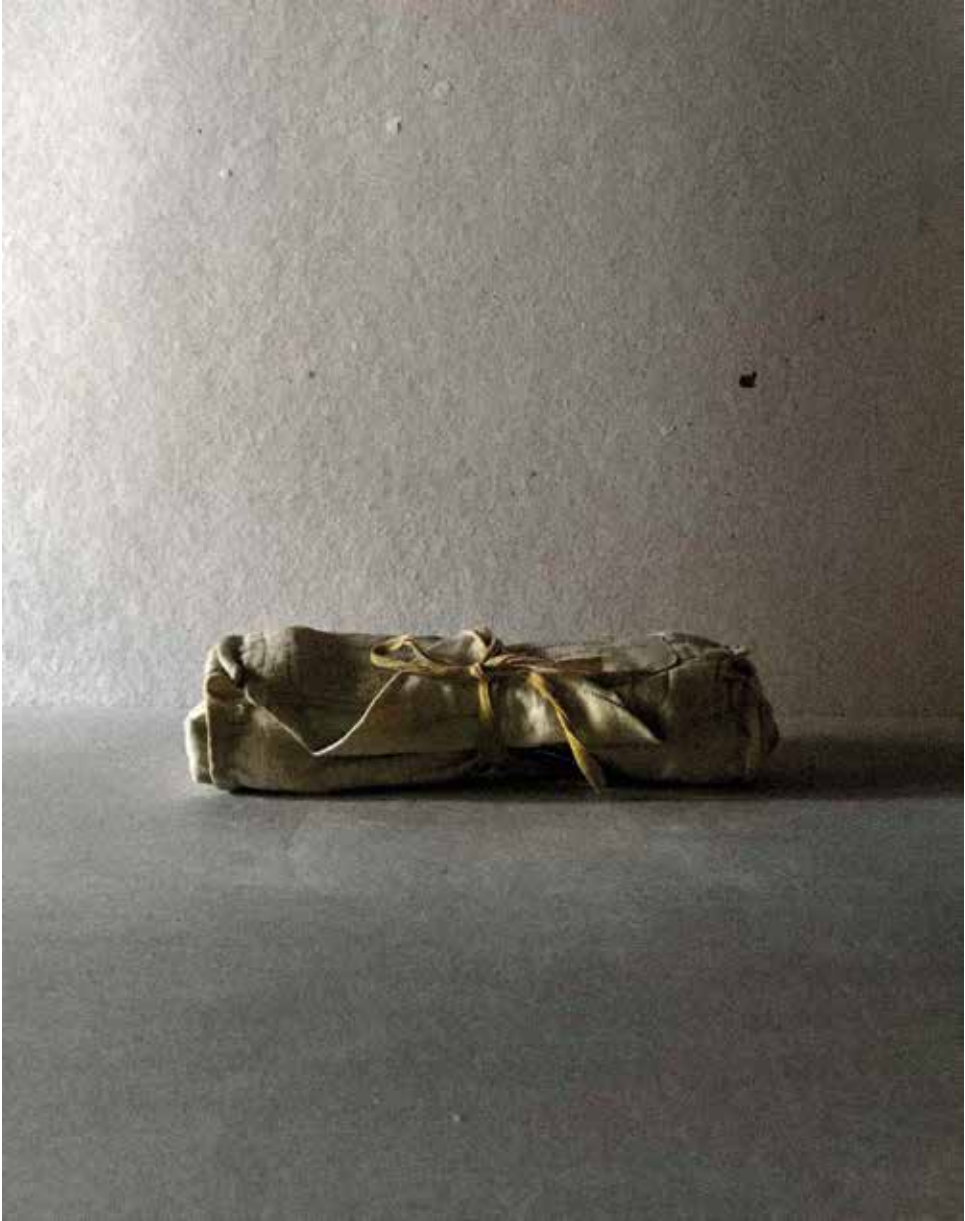


[Calzare e iscrizione]

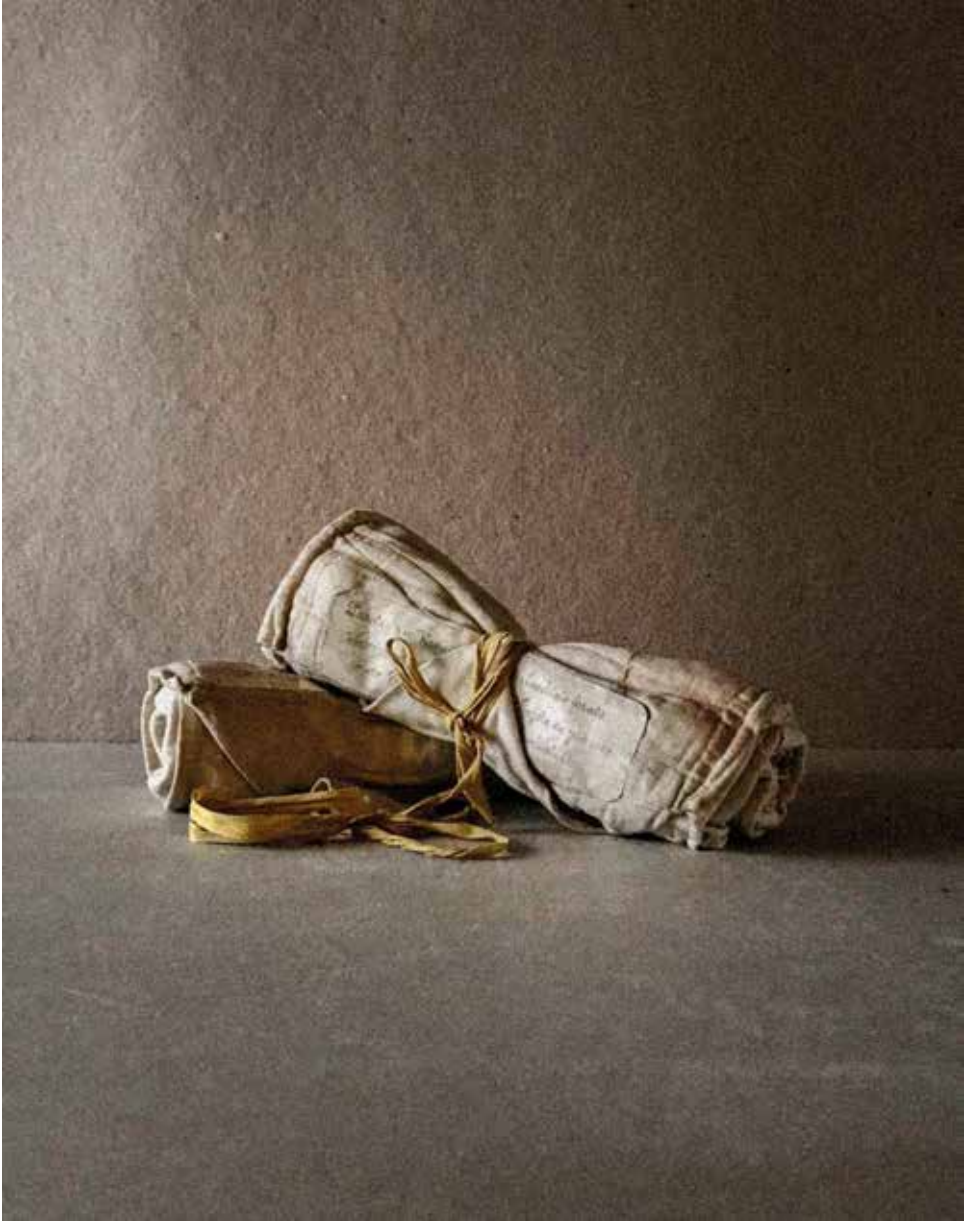
Custodi del tempo _____



[Omaggio a John Fredrick Peto]



[Fagotto]



[Fagotto numero due]



[Lenzuola di lino]



[Pacchetto di lenzuola]

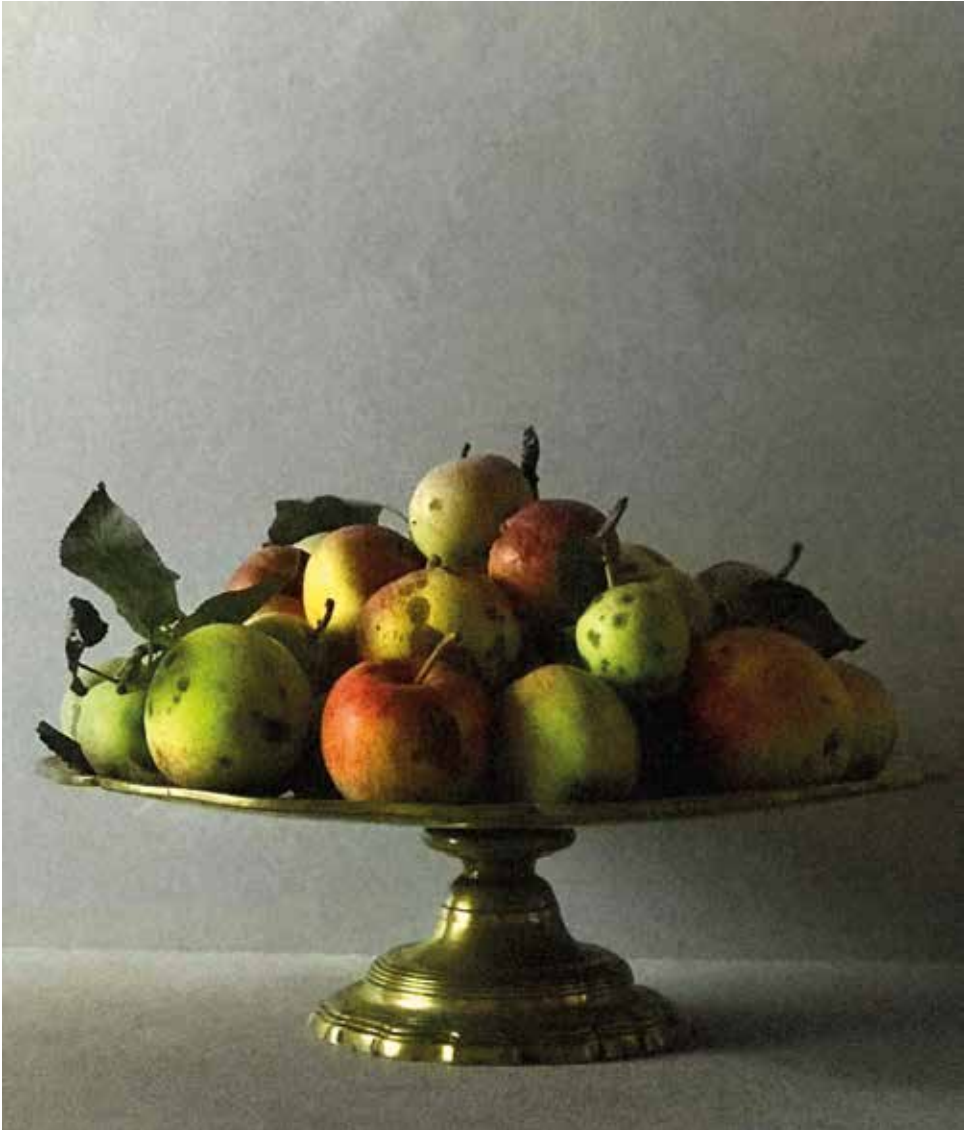
«Cigola la carrucola del pozzo,
l'acqua sale alla luce e vi si fonde.
Trema un ricordo nel ricolmo secchio,
nel puro cerchio un'immagine ride»

(Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, 1925)

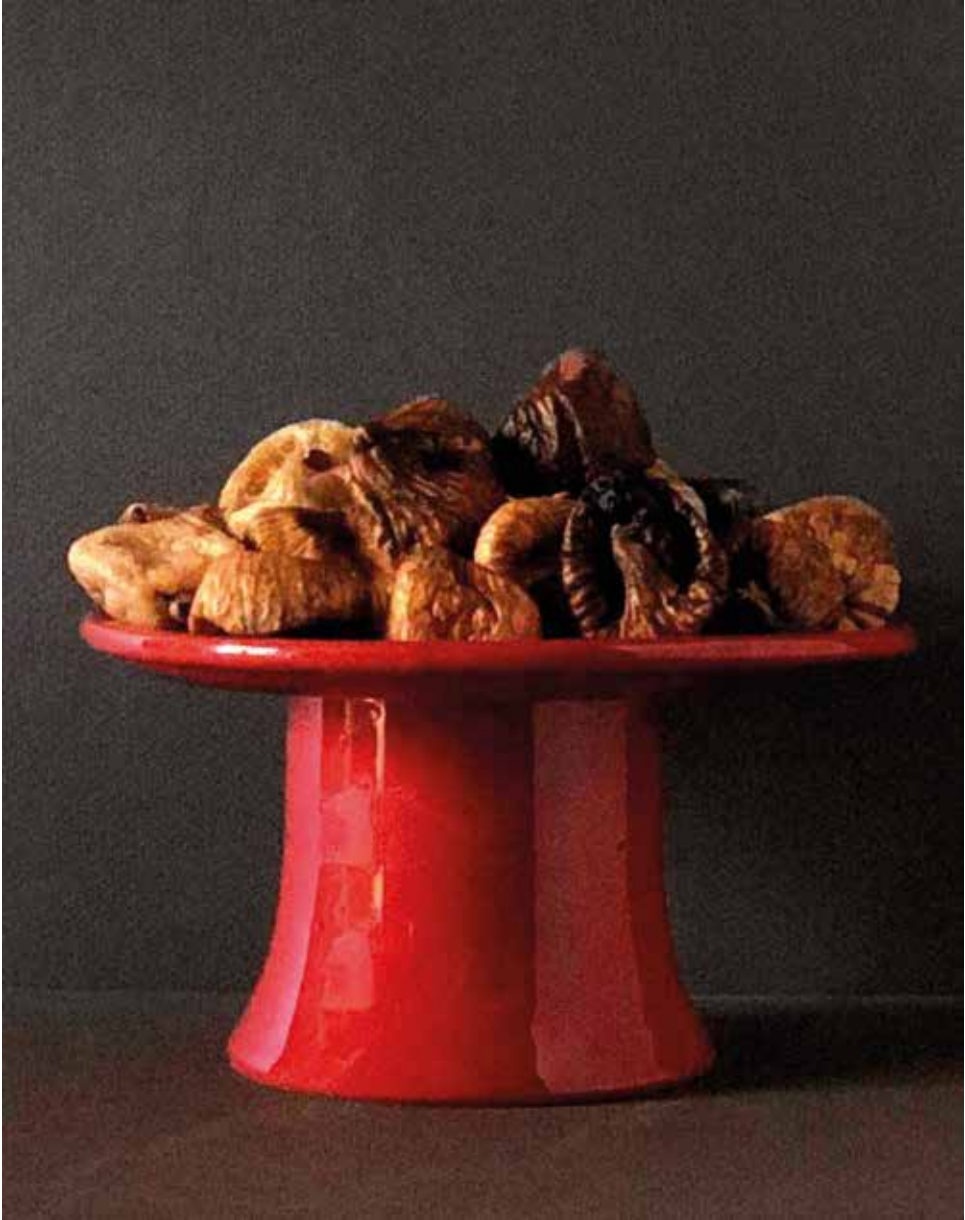


[Vaso blu]

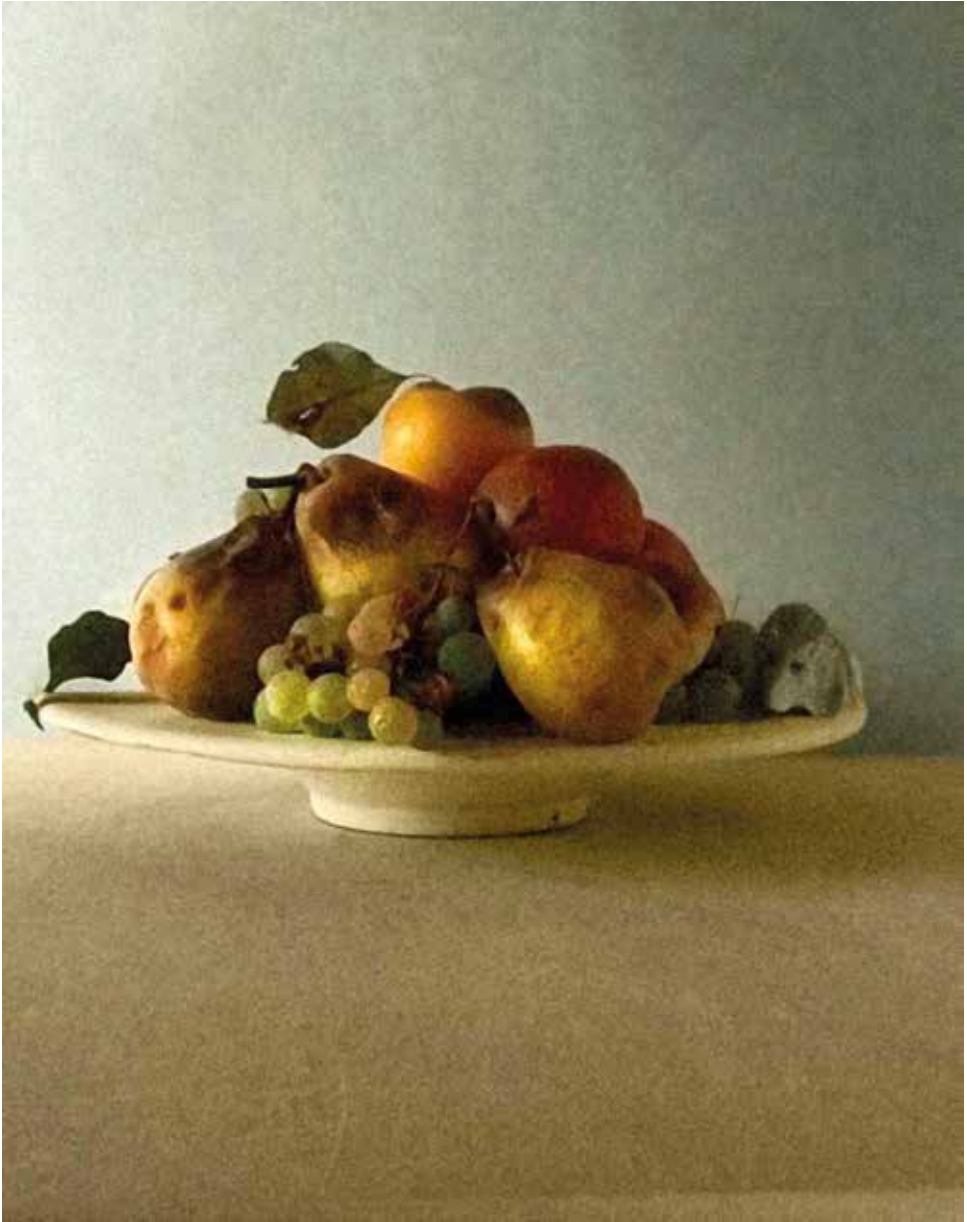
L'occhio tuo ne divora _____



[Meline bacologique]



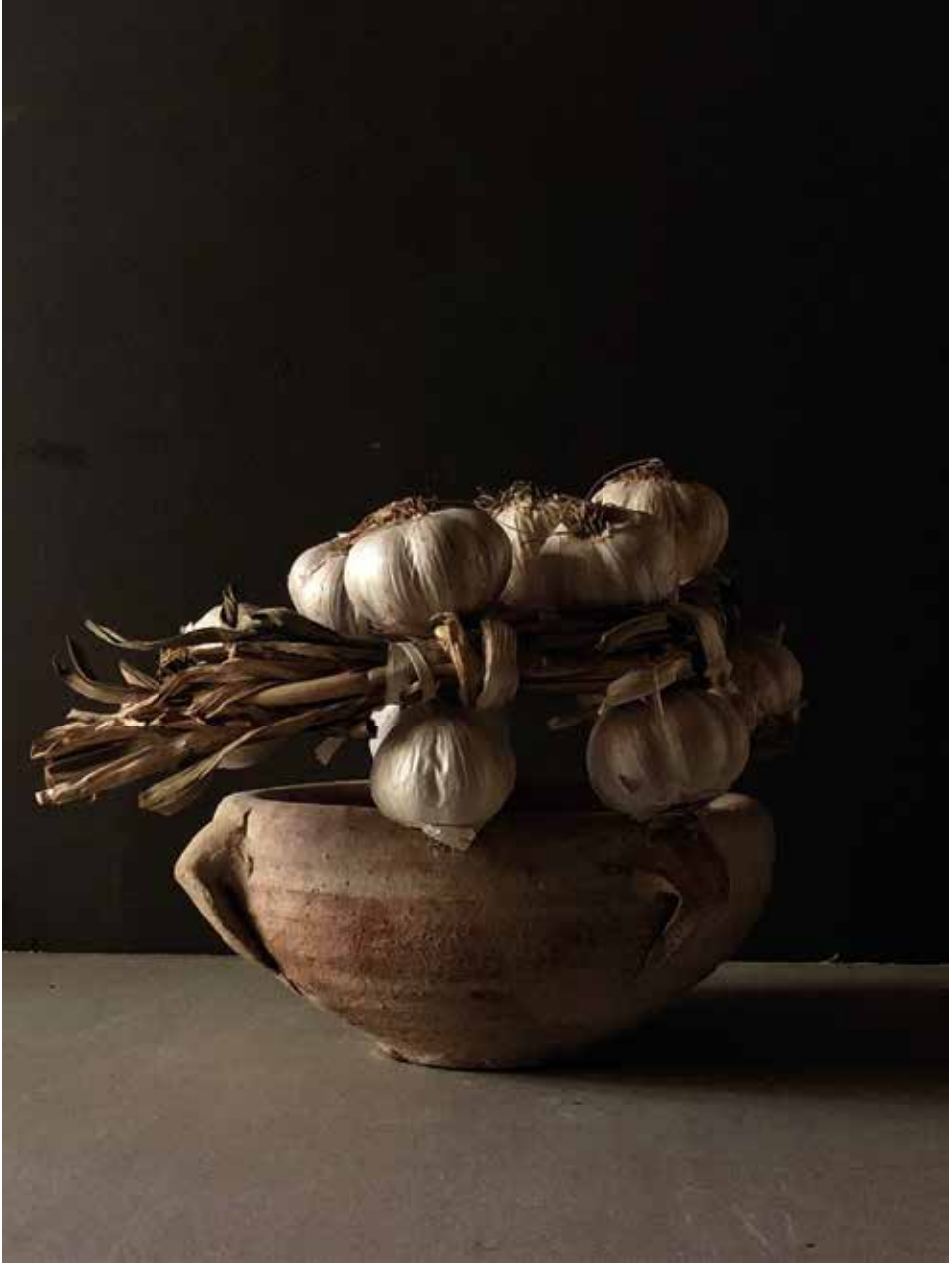
[Fichi secchi]



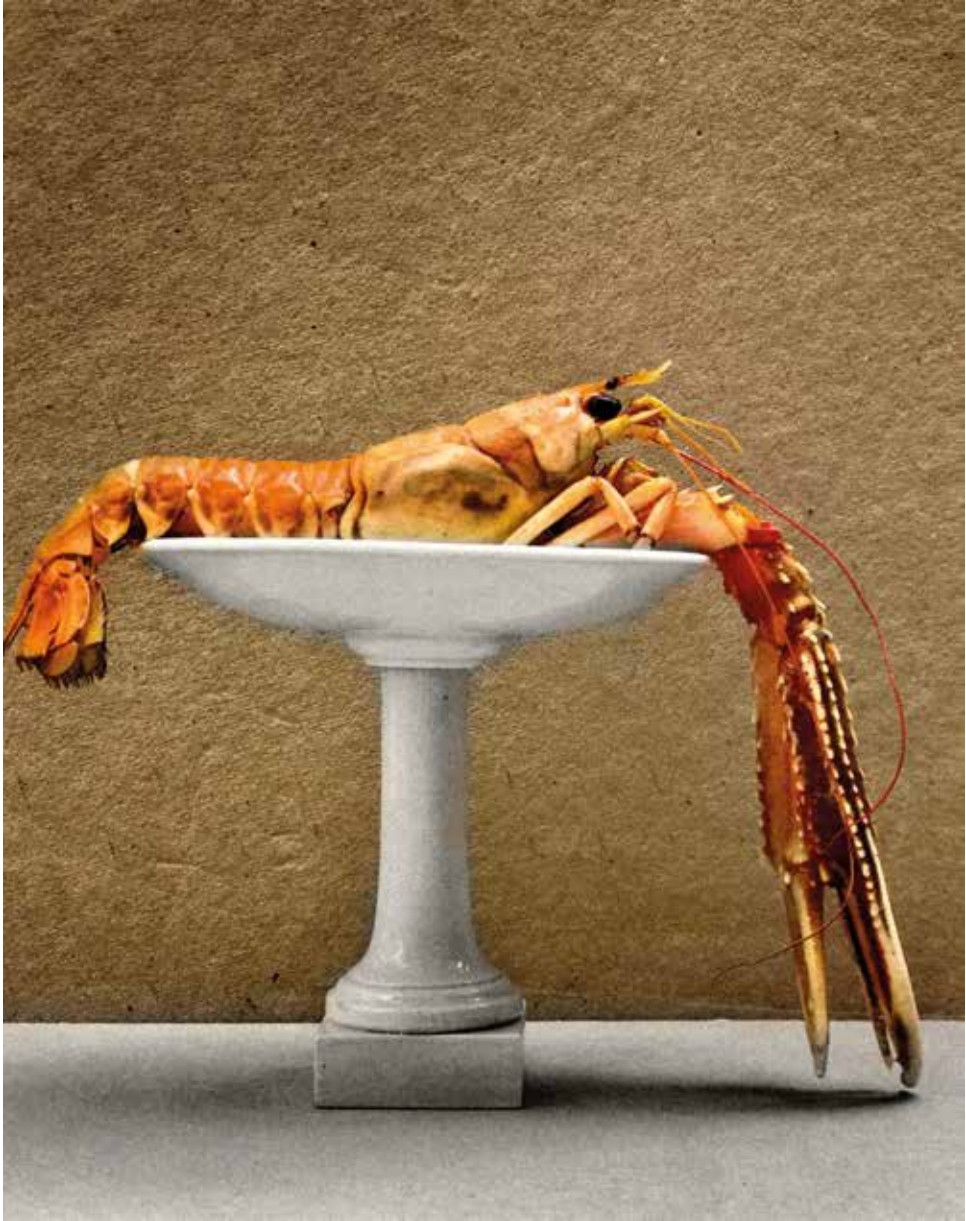
[Natura morta con topo]

«Io ceno con le olive
mangio radicchio e leggiere malve.
O della Notte figlio, a me dà godere
il poco bene mio, con le forze mie,
con tutta, prego, la mia mente,
vecchio, ma sano; e poeta sempre!»

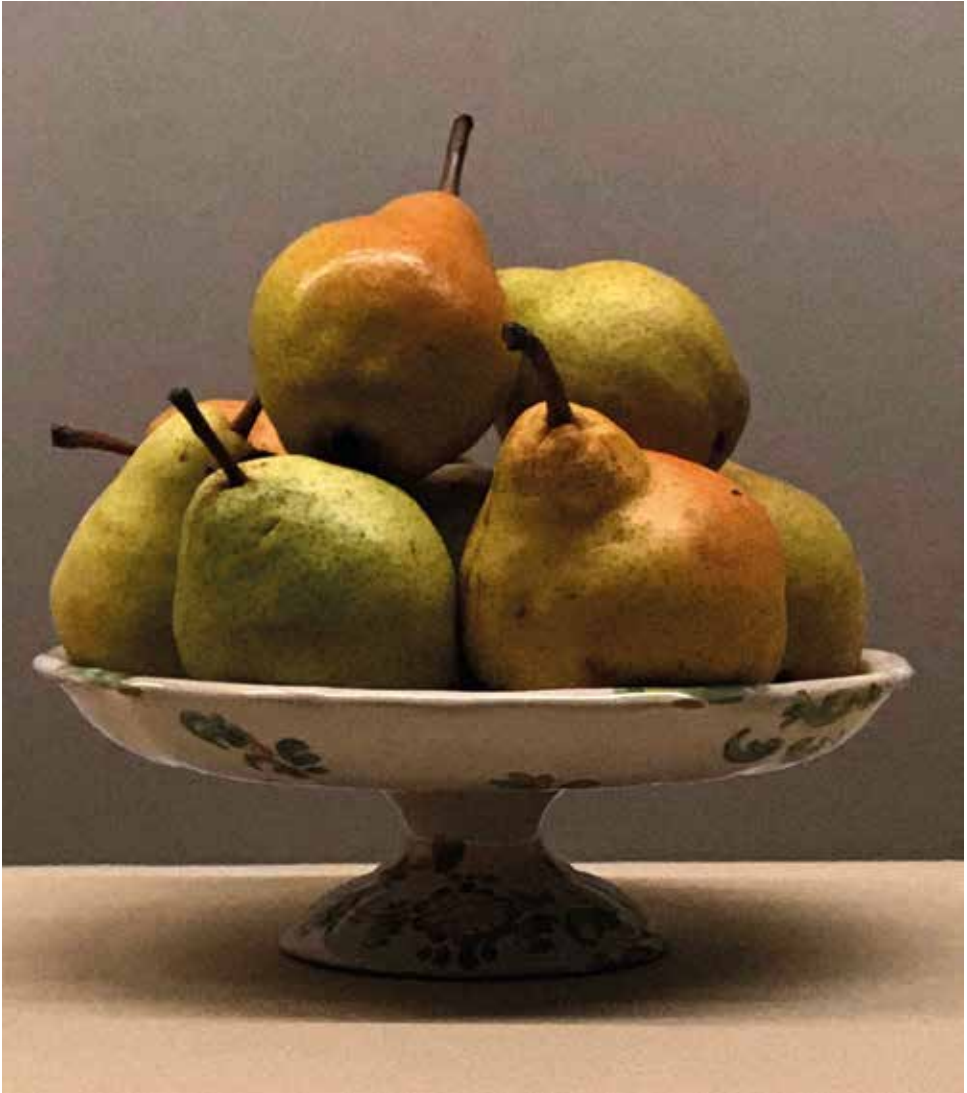
(Orazio, *Odi*, I, 31)



[Agli]



[Samurai]



[Suggestioni da Gregorio Sciltian a Mark Rothko]

*Alla maniera dell'Empilo*_____



[Fine stagione]

«Voleva trattarsi bene di tavola, e per questo amava di esser regalato di cose mangiative e delle migliori, ed a questo fine tanto armeggiava e tanto diceva, che chi gli faceva far l'opere... bisognava che lo contentasse»

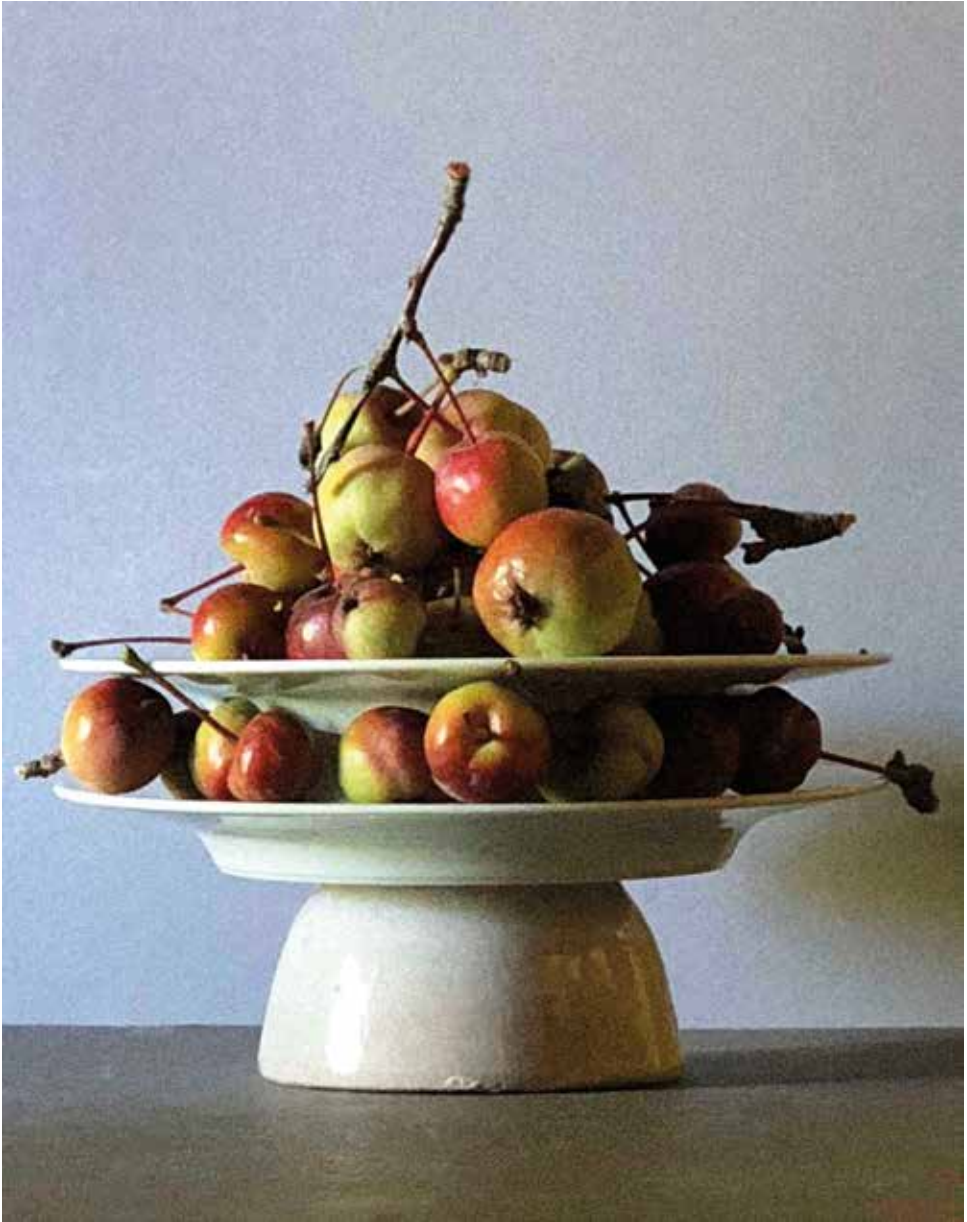
(Filippo Baldinucci, *Jacopo da Empoli pittore fiorentino*, 1681)



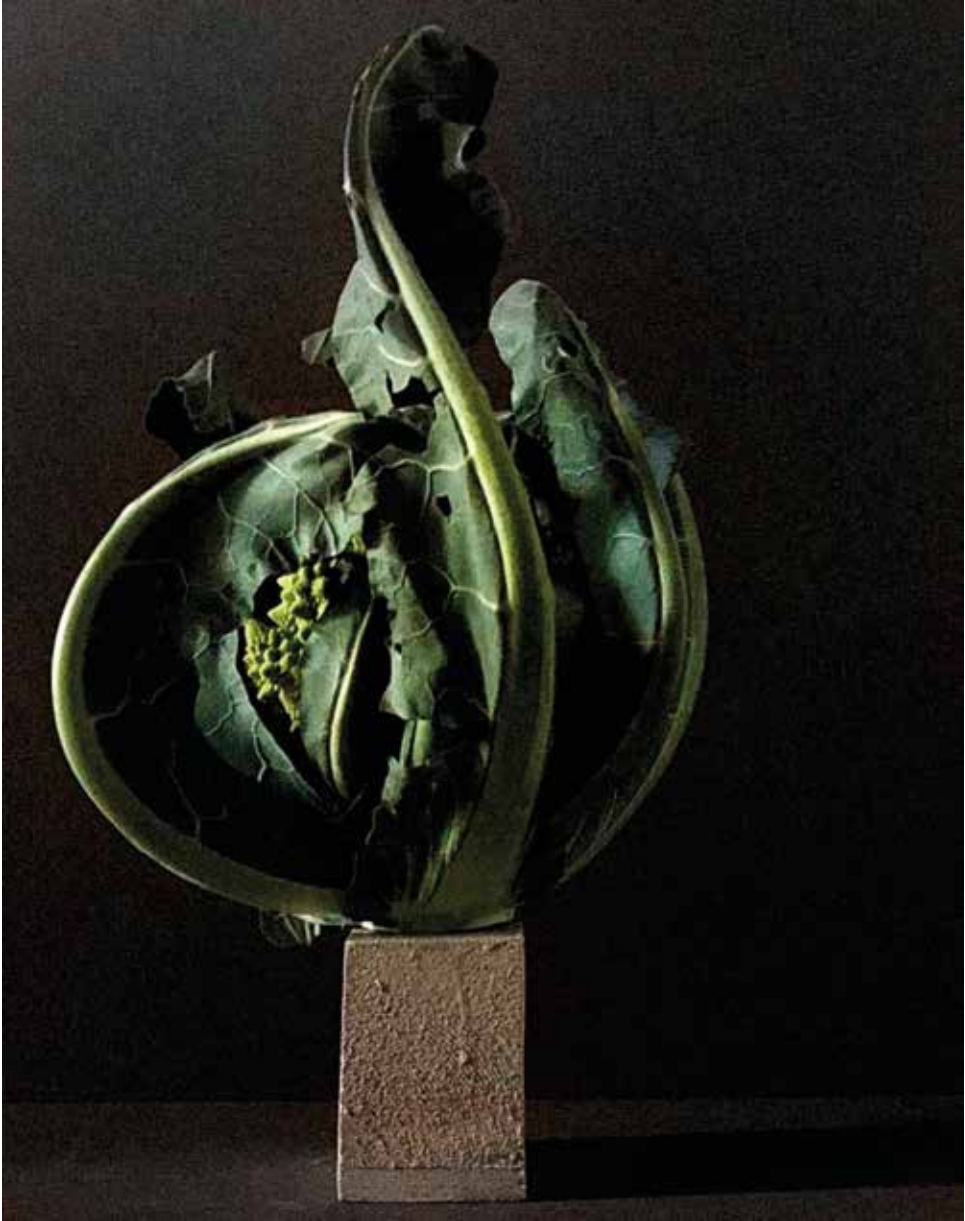
["gli odori" carota, cipolla, aglio, prezzemolo, rosmarino e salvia]



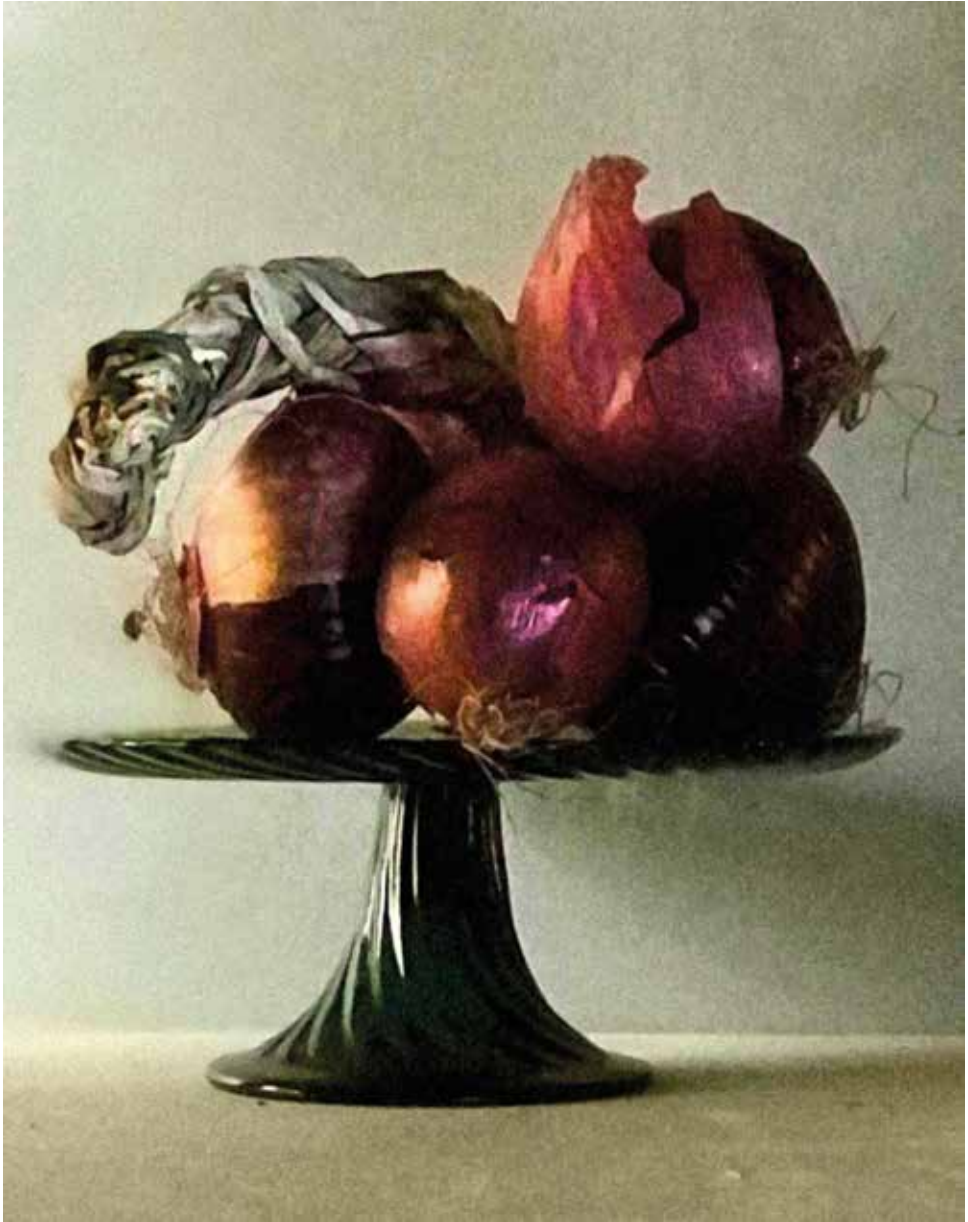
[Cavolo cinese]



[Ciliegie giapponesi]



[Intorno a un broccolo romanesco]

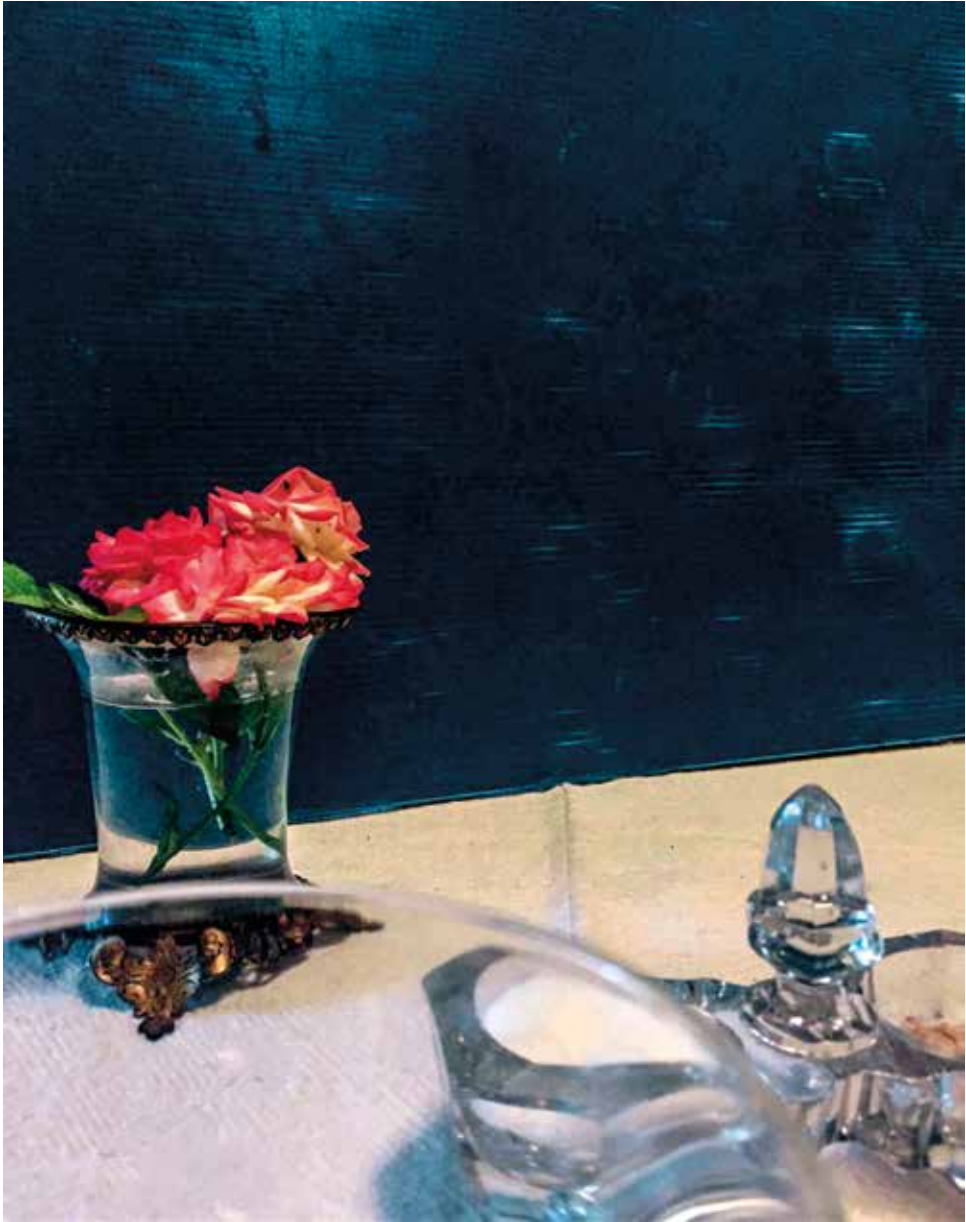


[Cipolle calabresi]

Spira odor ciò che vedi _____



[Rose viste]



[Rose viste e saliera]



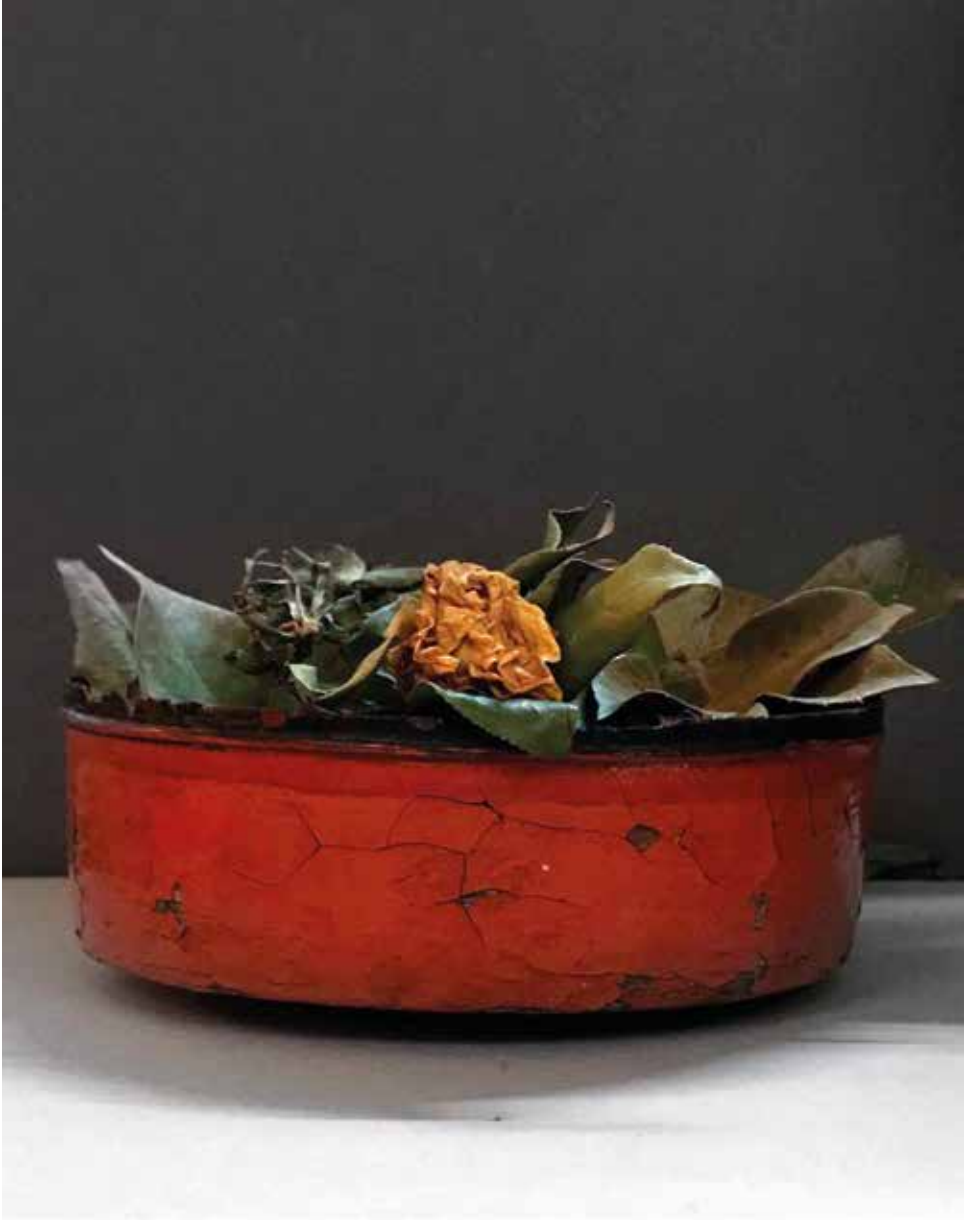
[Rose viste e bicchiere]

«Le piegature tutte de' tovagliolini rappresentavano
con gran bizzarria frulloni, stacci, crivelli, bugnole,
tramogge, sacchi, pale, tafferie, o cose simili»

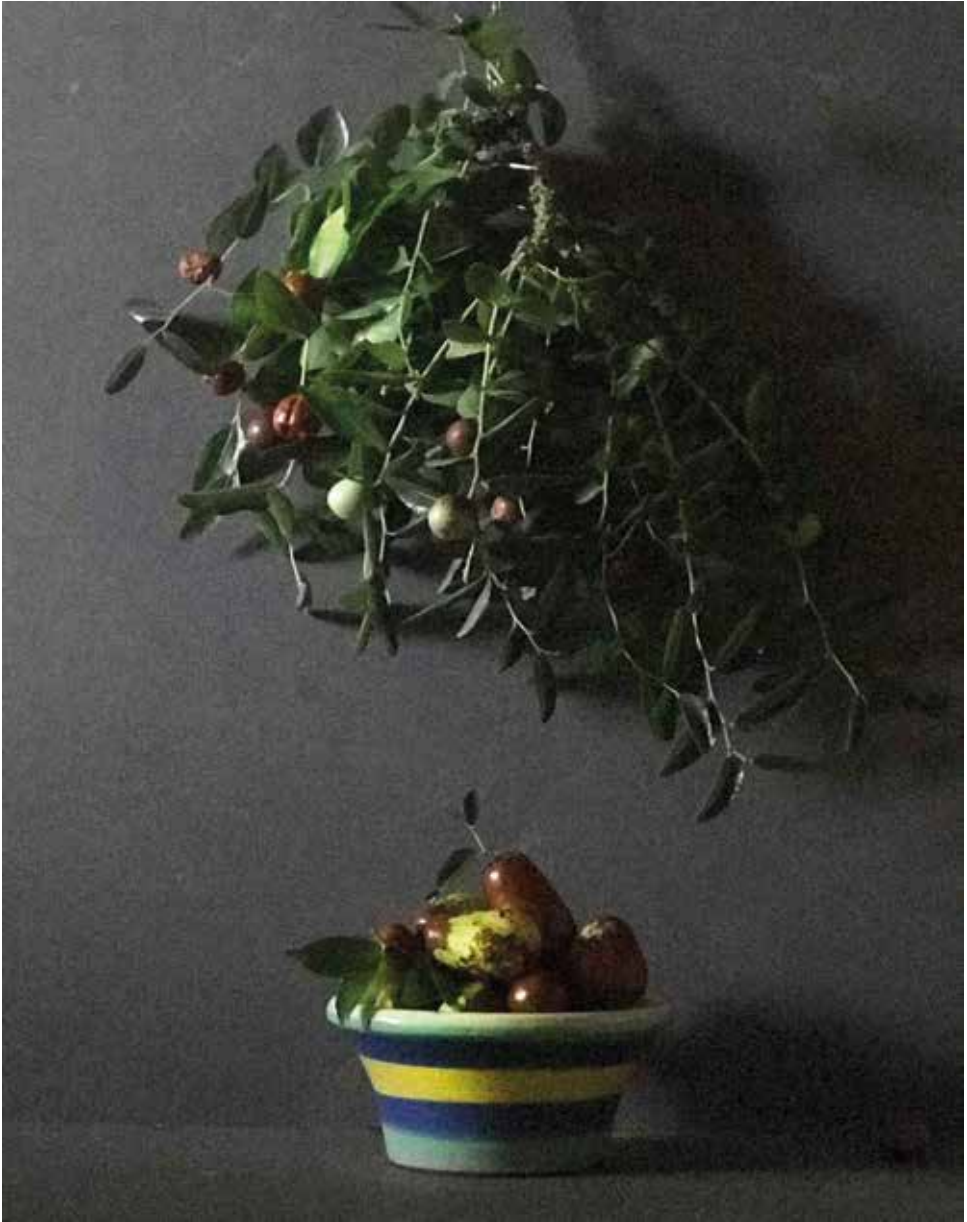
(Benedetto Buonmattei,
Stravizzo fatto dagli Accademici della Crusca, 1641)



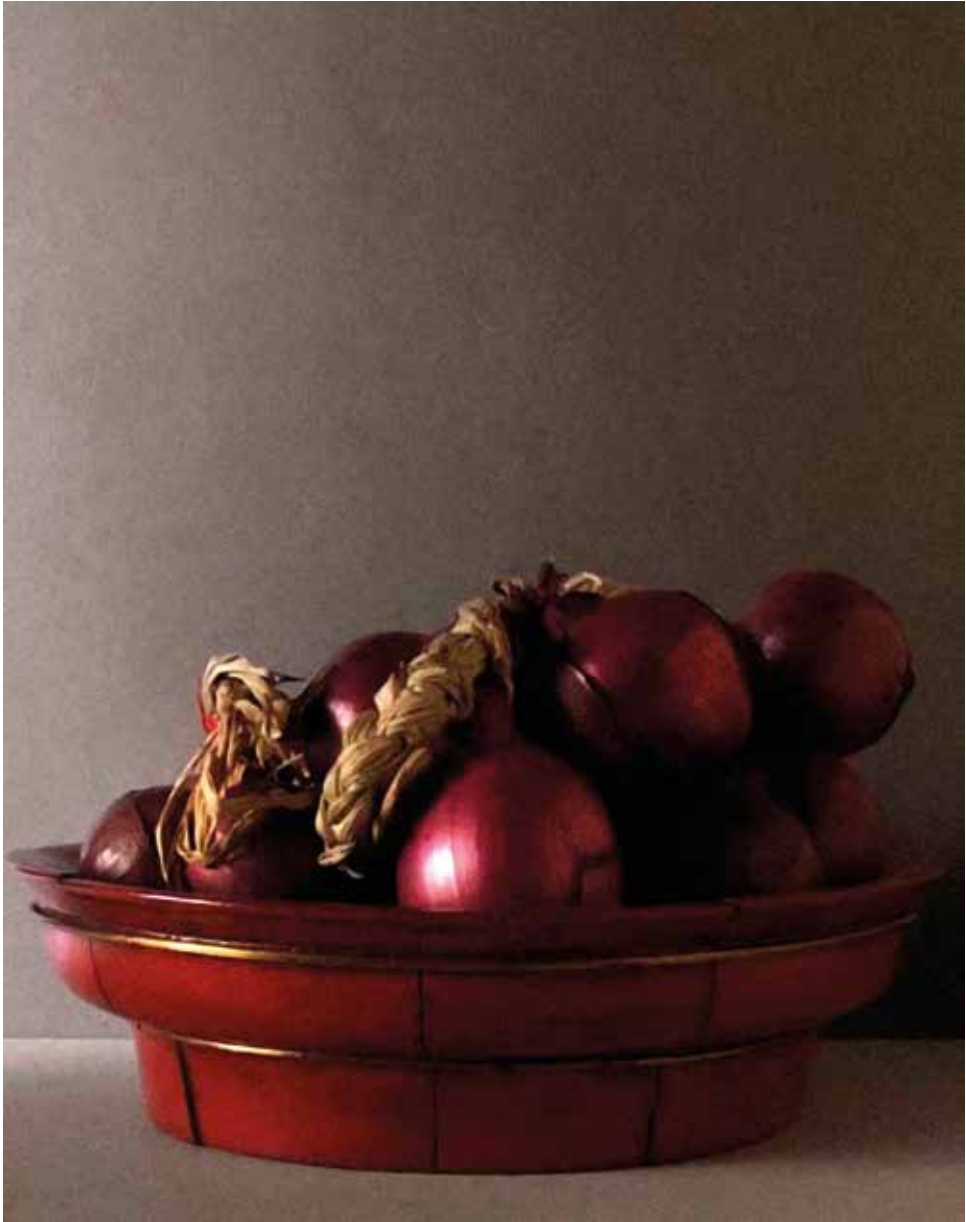
[À bout de souffle]



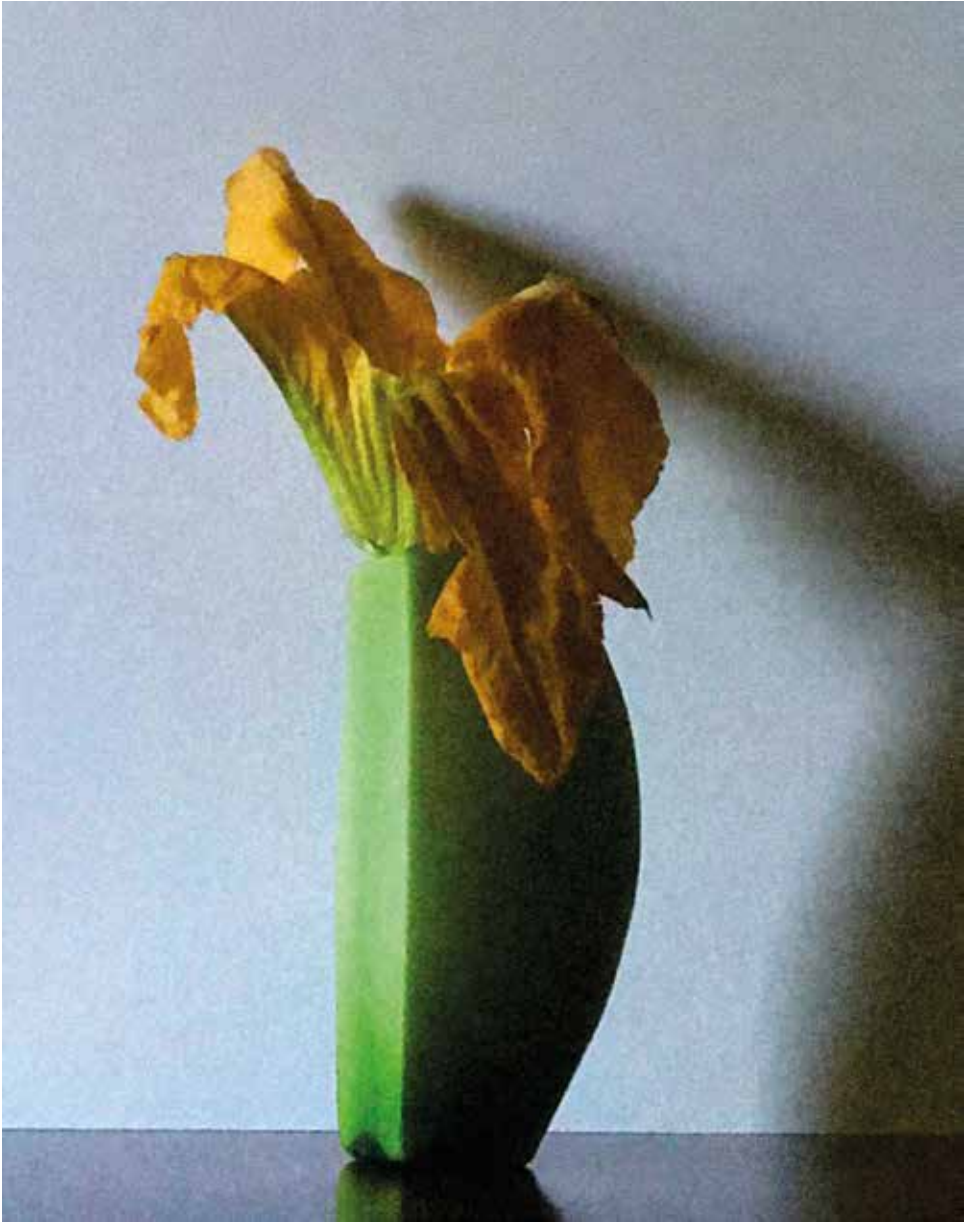
[Le foglie morte]



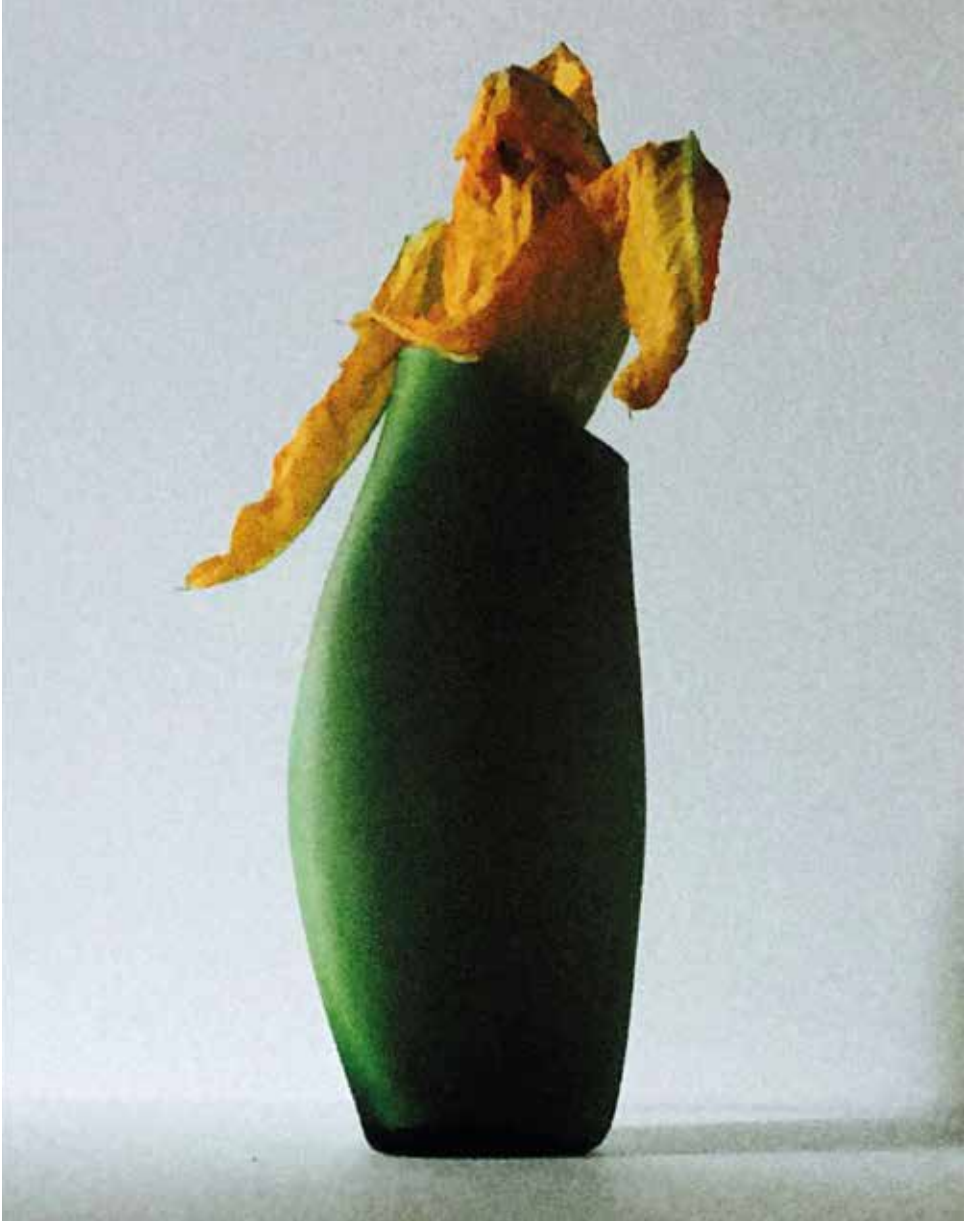
[Olive]



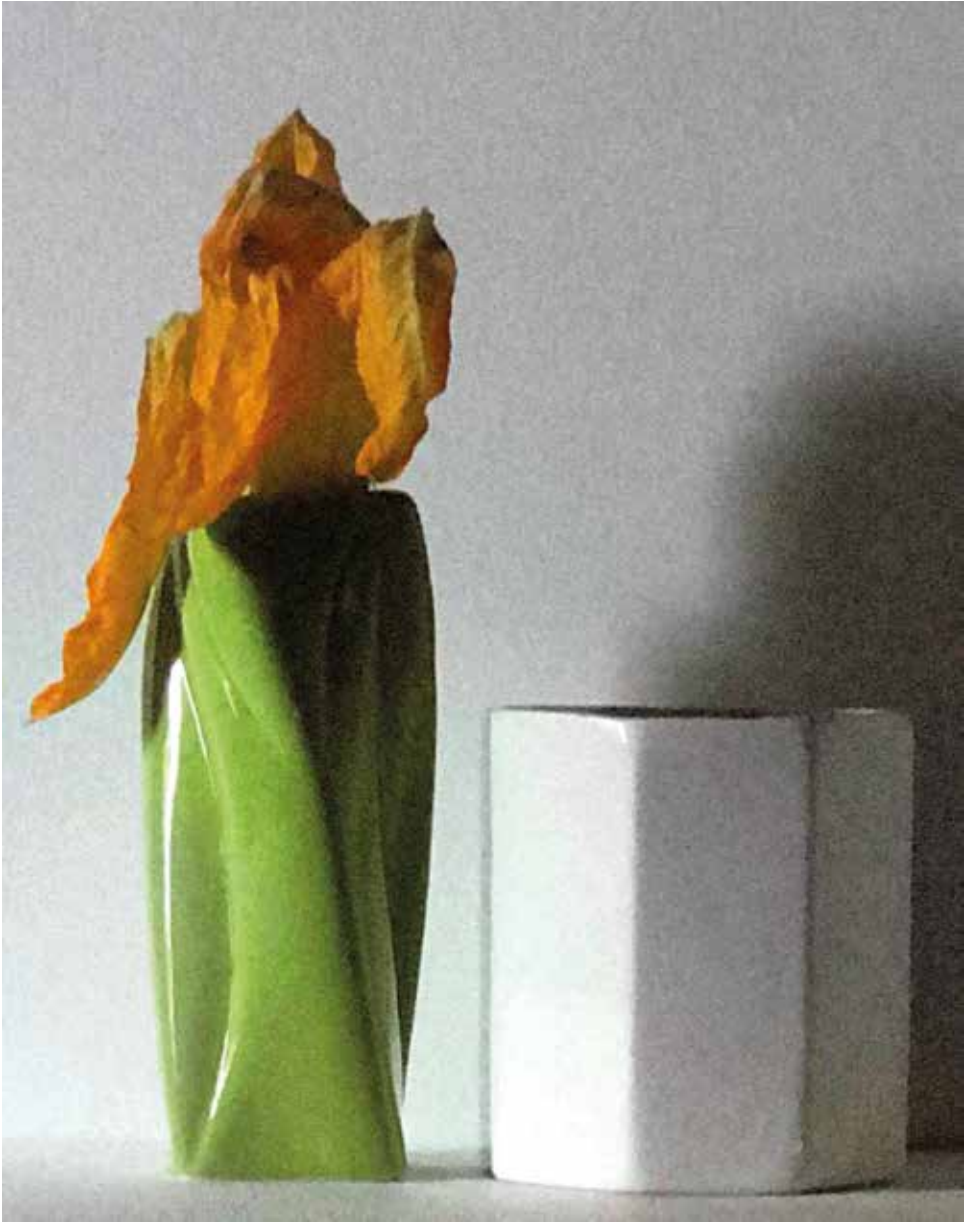
[Vassoio]



[Fiori di zucca]

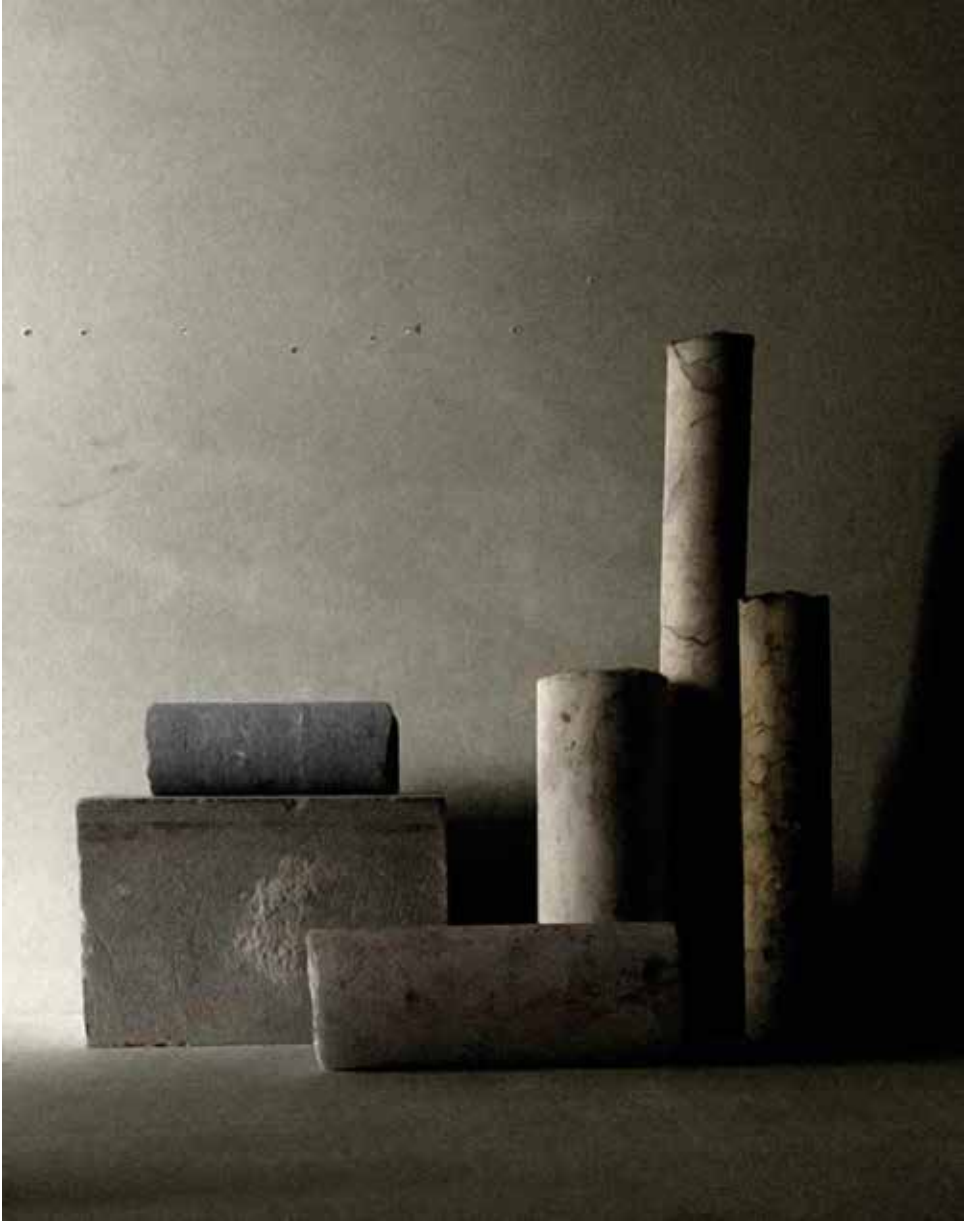


[Fiori di zucca numero due]

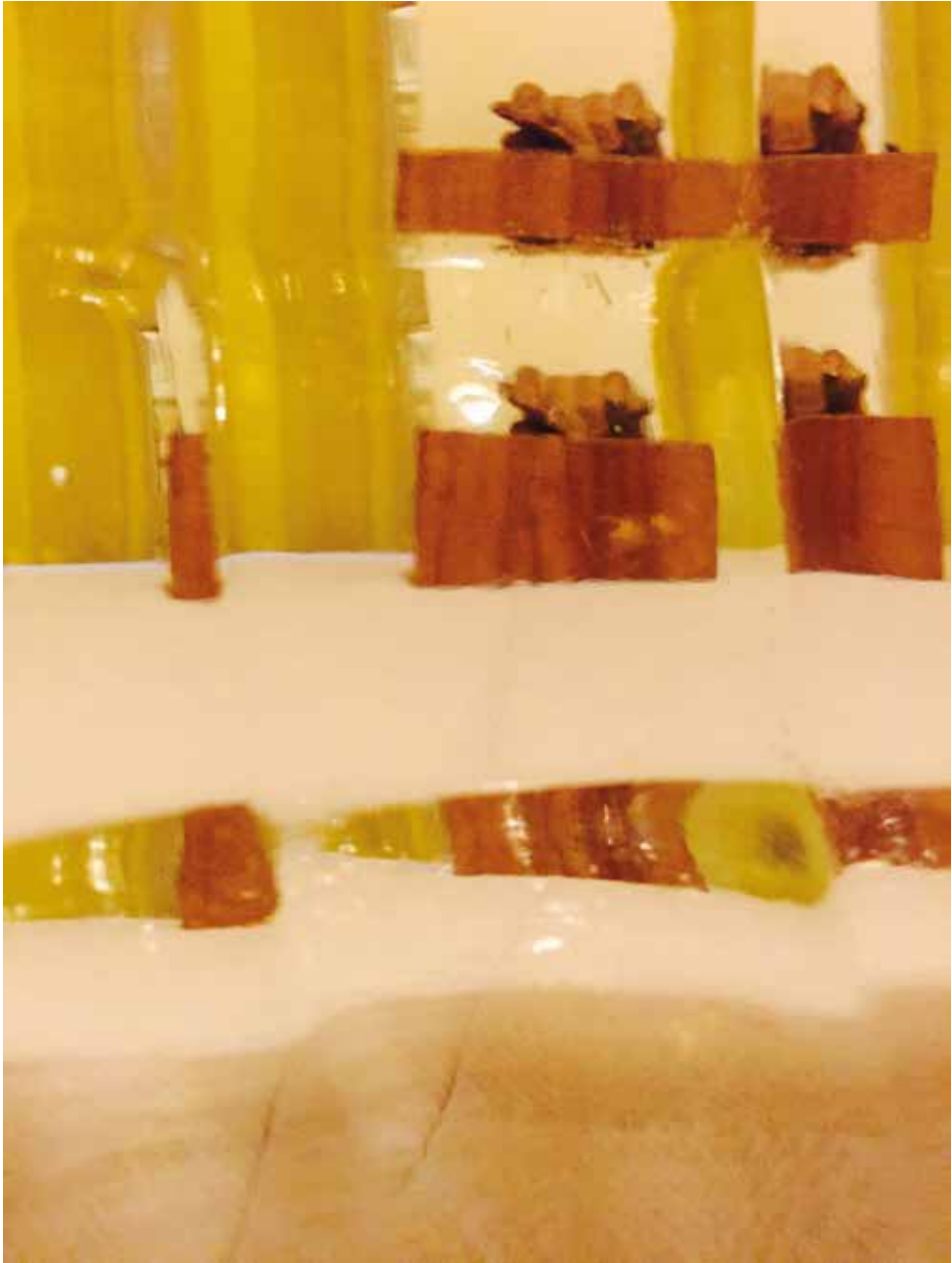


[Fiori di zucca numero tre]

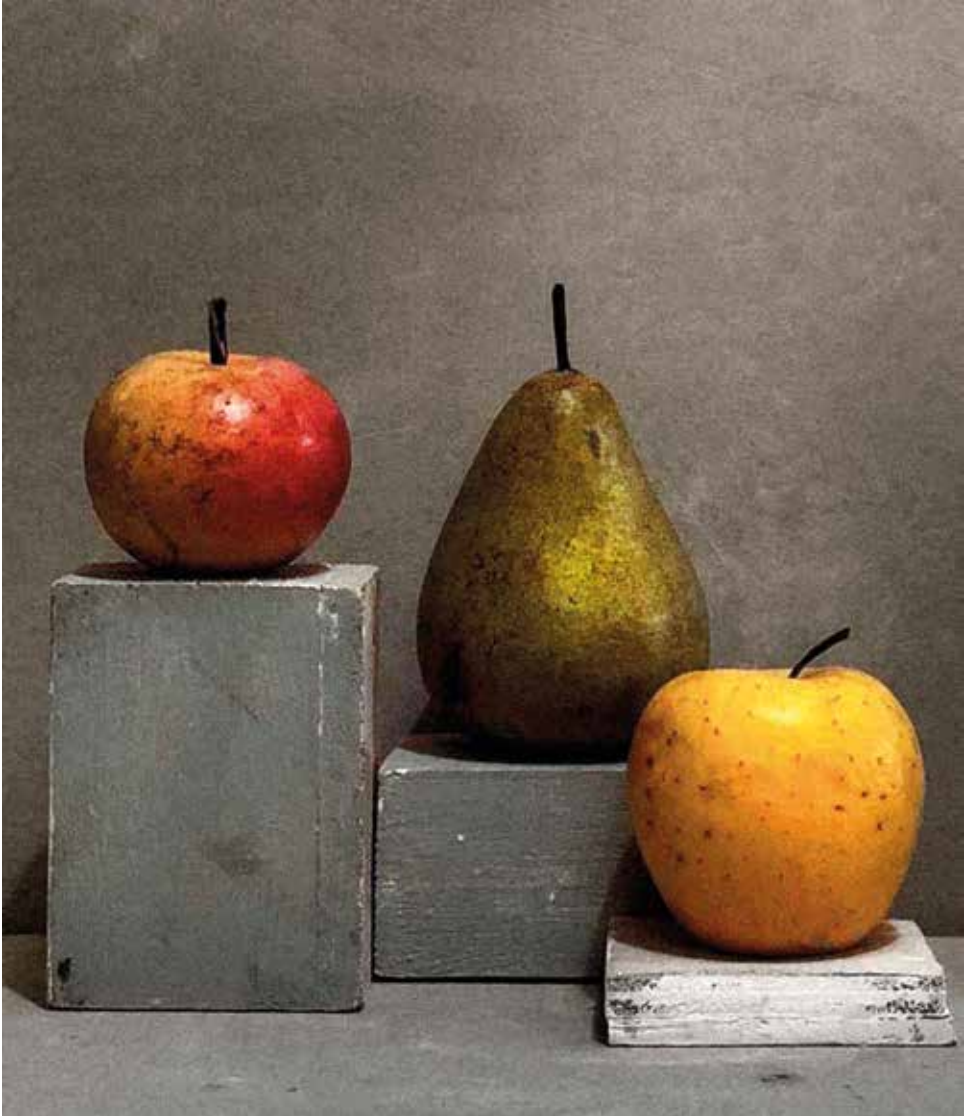
Formali e informali geometrie _____



[Scarti del marmista]



[Eleganze]



[Due mele e una pera]



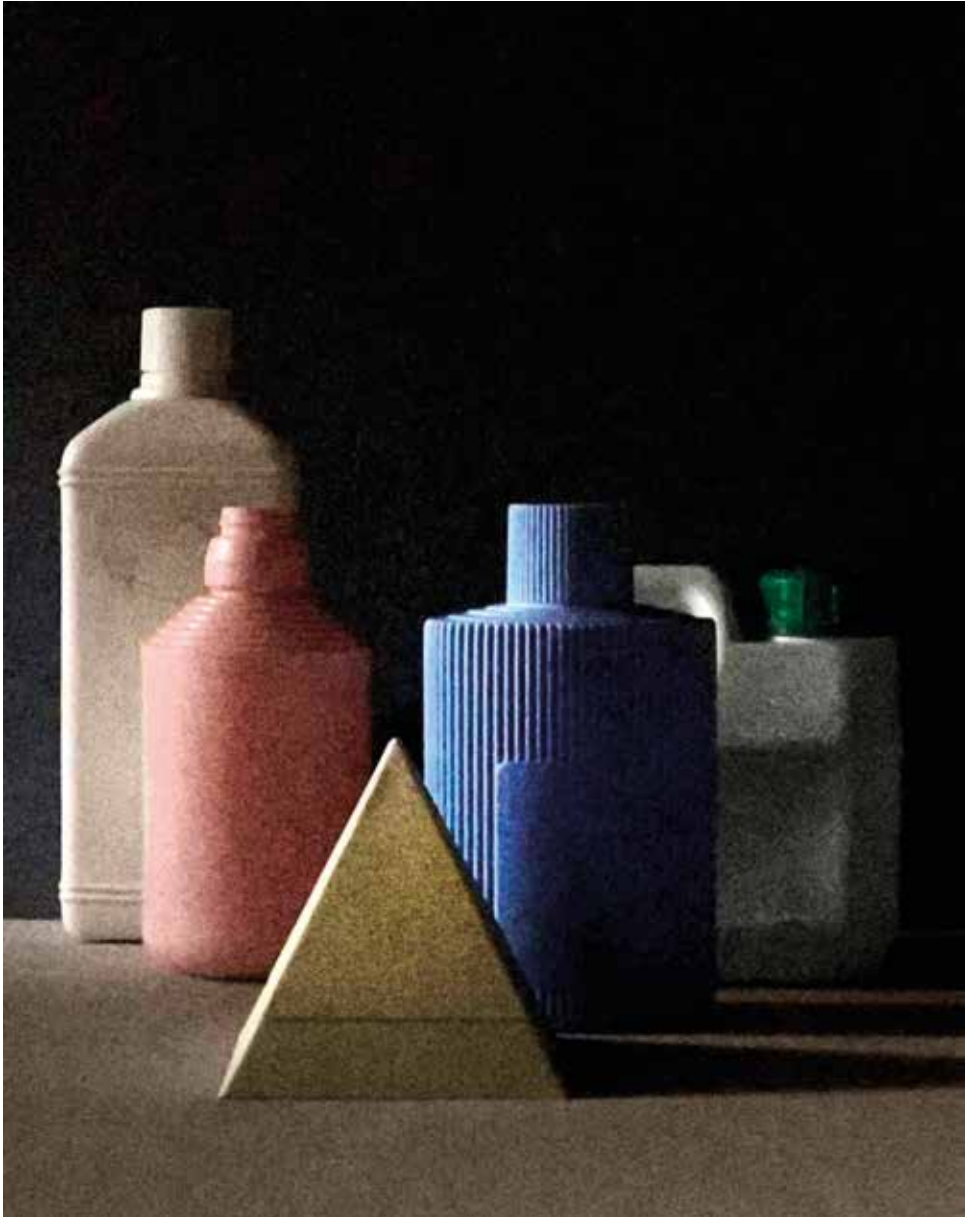
[Eleganze numero due]



[Scarti del marmista numero due]

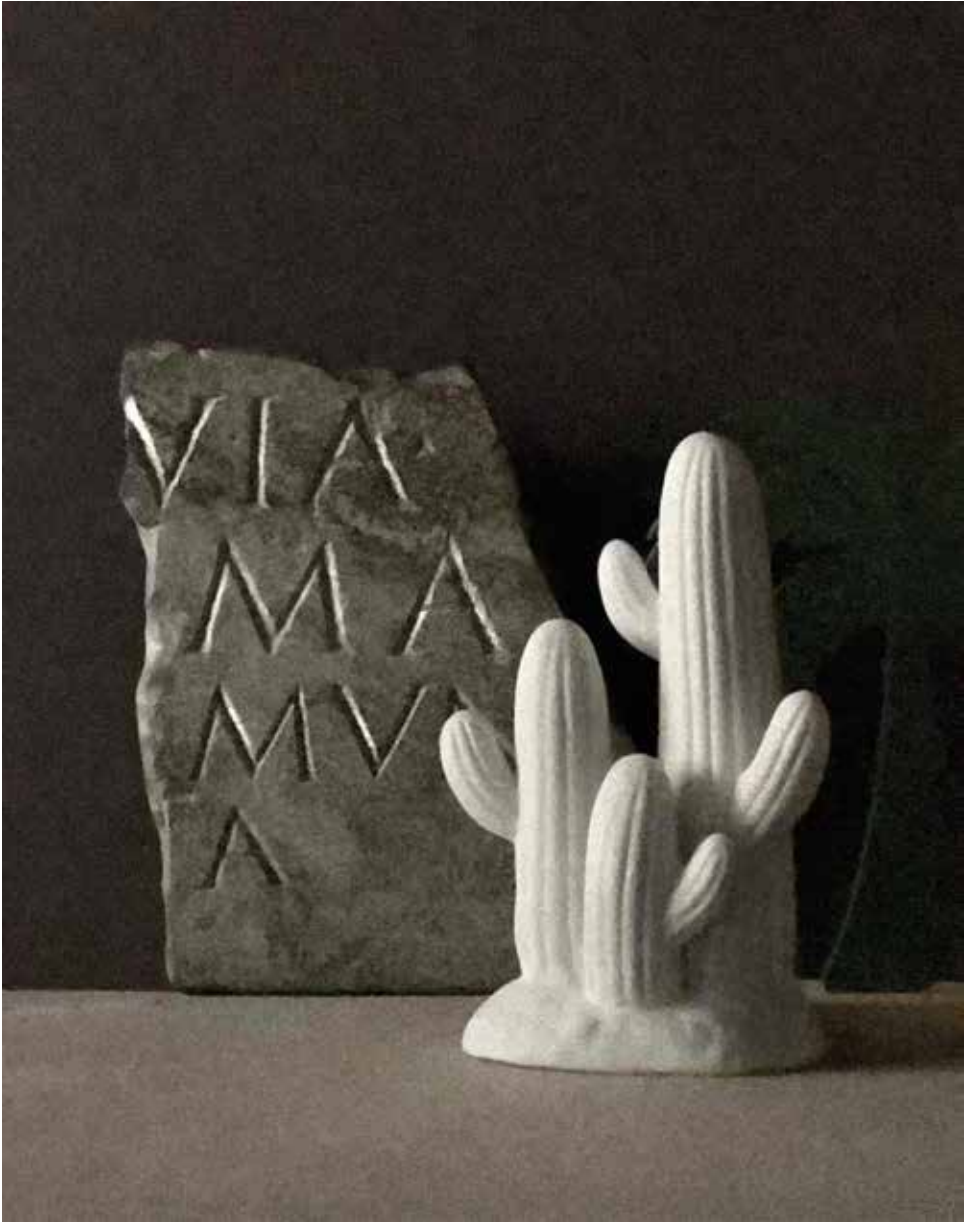
«“Lirismo” è una parola che fa paura a tanti architetti che pur son meritevoli di attenzione per il loro lavoro. Fa paura perché si dà alla parola “lirismo” un significato di stramberia, di decorativo, di sovrapposto. Bisogna invece intendere “lirismo” nel suo significato autentico, cioè: armonia superiore, individualità e senso poetico plastico»

(Fillia, *Lirismo e razionalismo*, 1933)

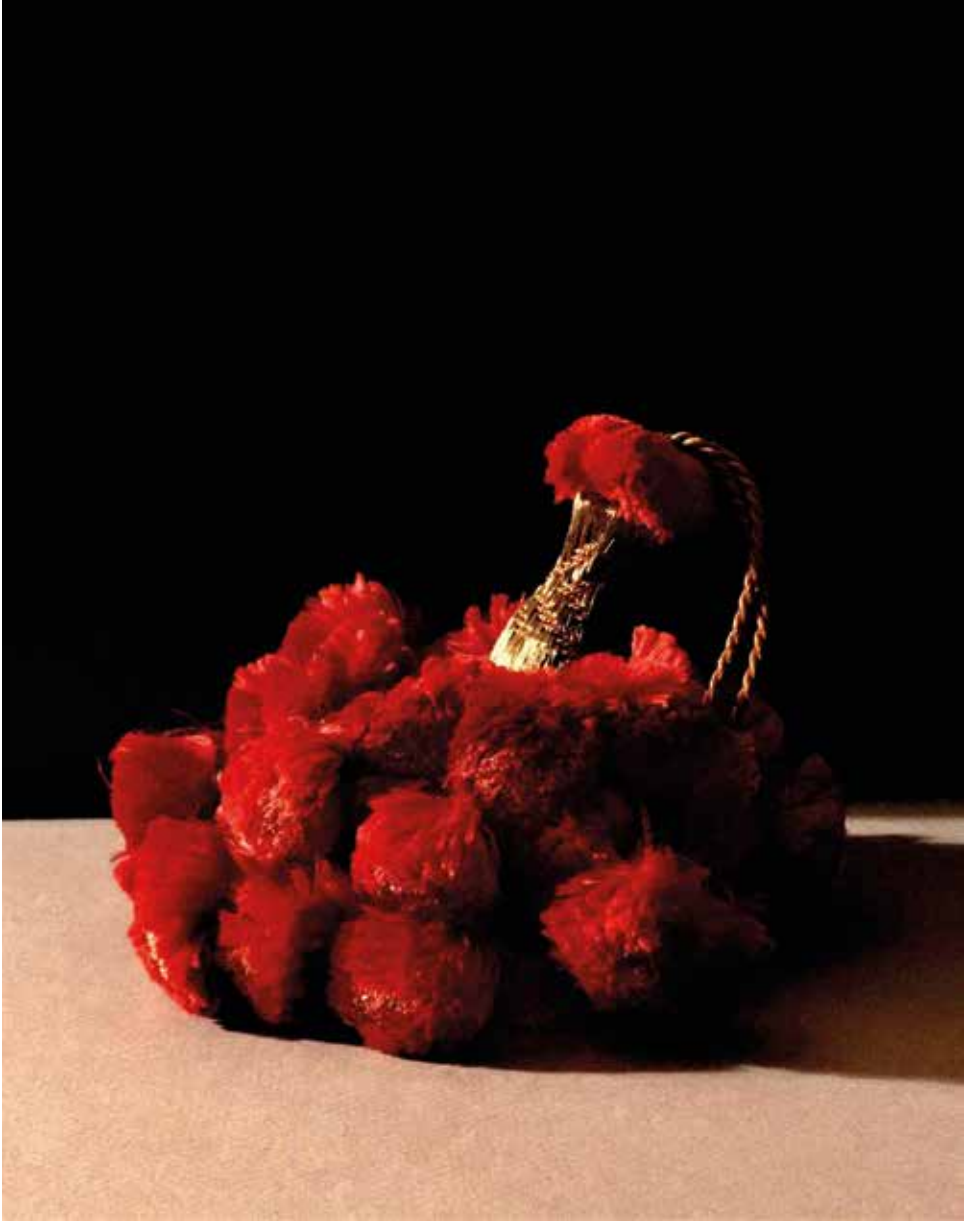


[Morandiana e consumismo]

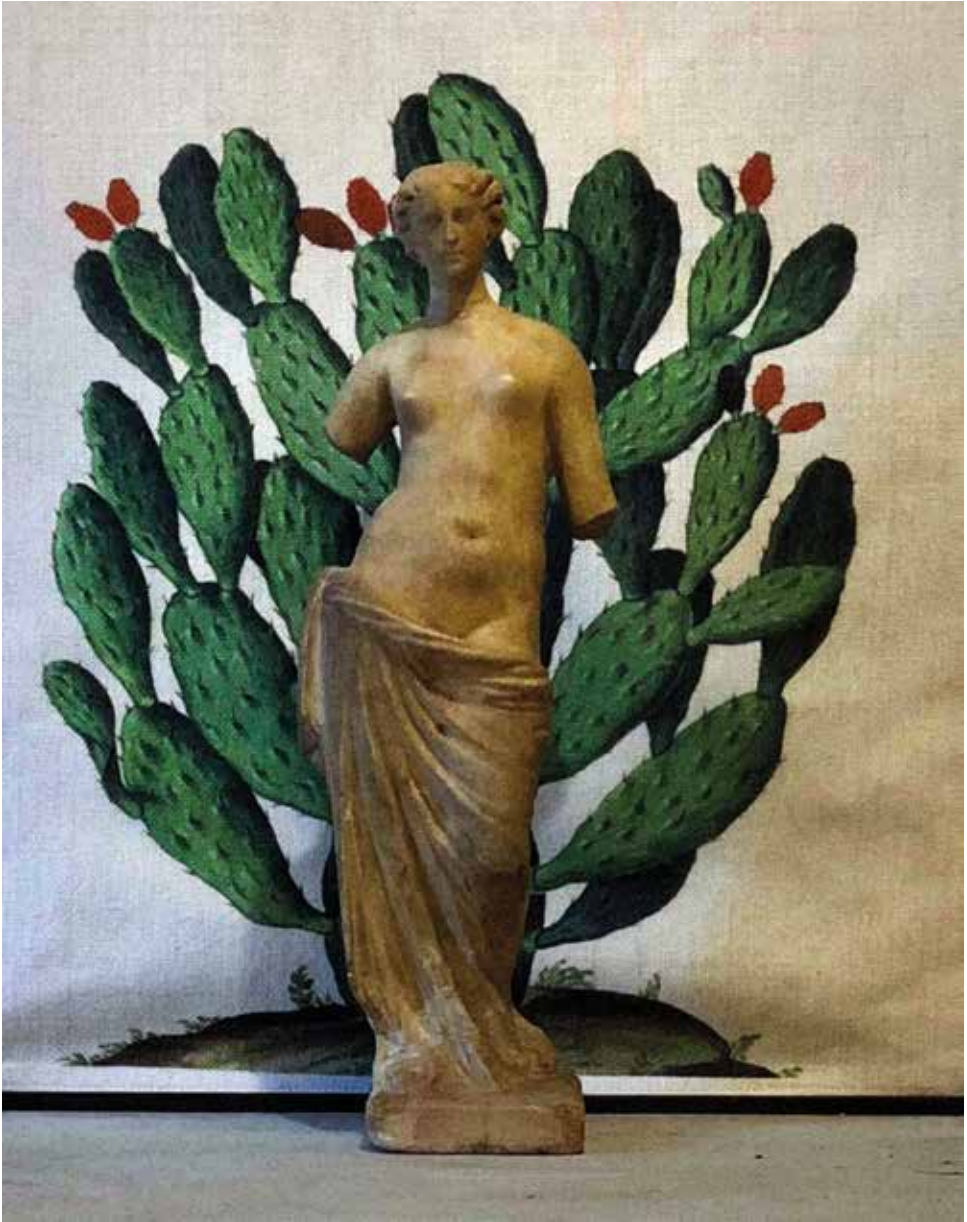
Esotismo da casa _____



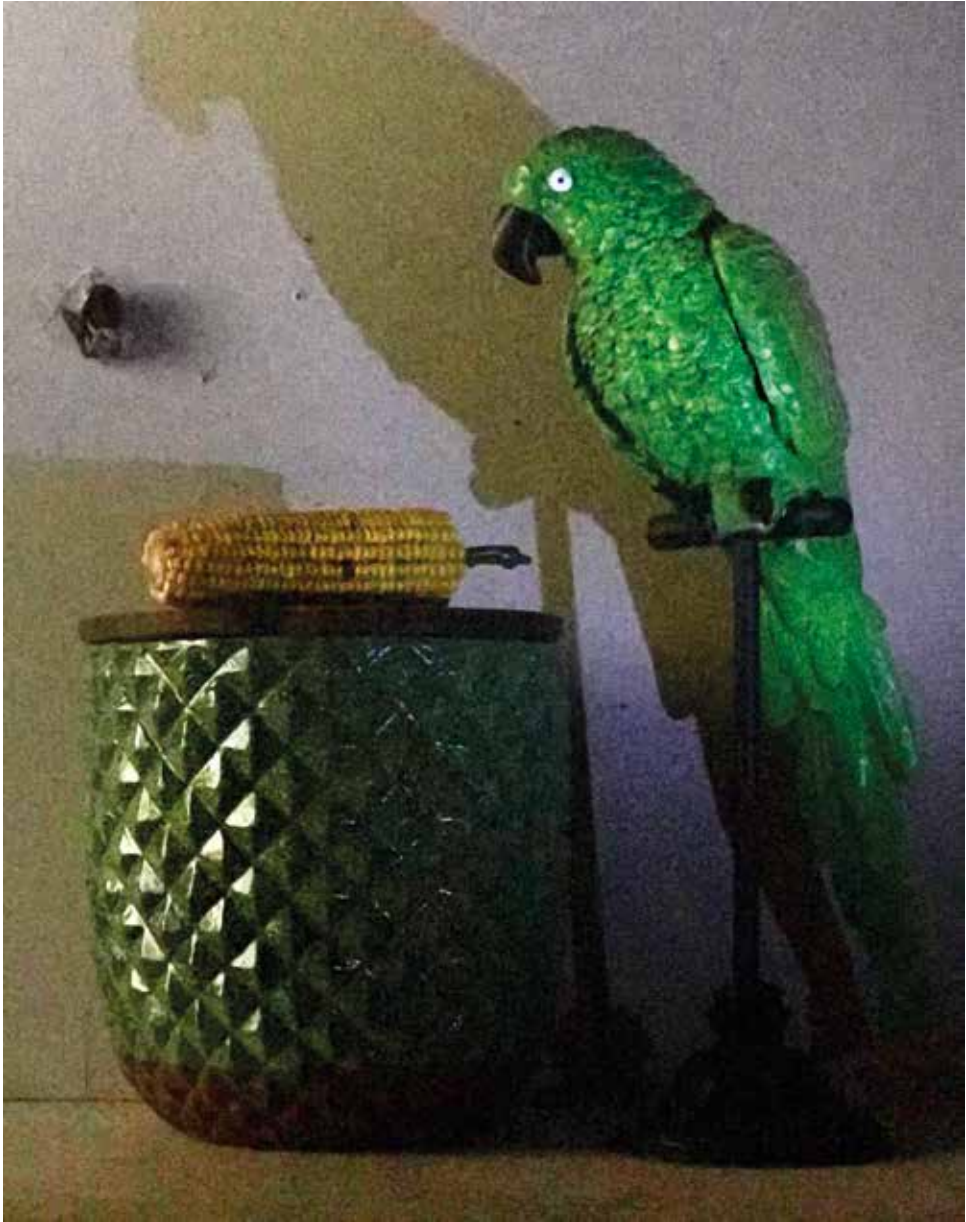
[Incontri casuali]



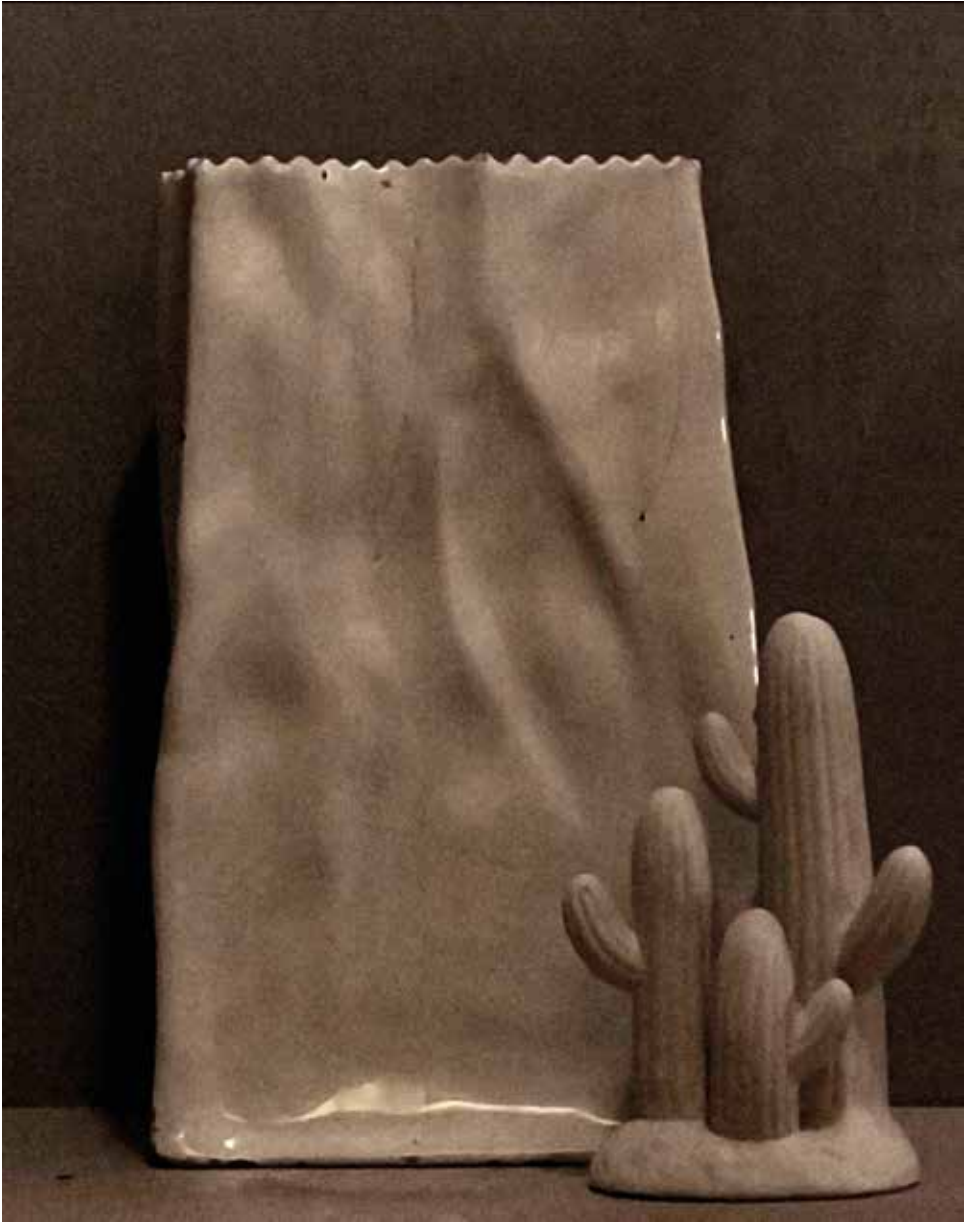
[Pompon rosso]



[Magna Greca]



[Verde e giallo]



[A sud di New Mexico]

«Al metter piede nel rosso mi parve di entrare tra fiamme come avvenne
a Dante poeta dopo aver salutato
Arnaldo Daniello; ma qui non bruciava, anzi mi avvolgeva quasi una
carezza morbida.
E arrivai al limite del rosso, ch'era l'orlo dell'arcobaleno: là mi trattenni a
guardare il panorama»

(Massimo Bontempelli, *Viaggio sull'arcobaleno*, 1925)



[Rosso su rosso]

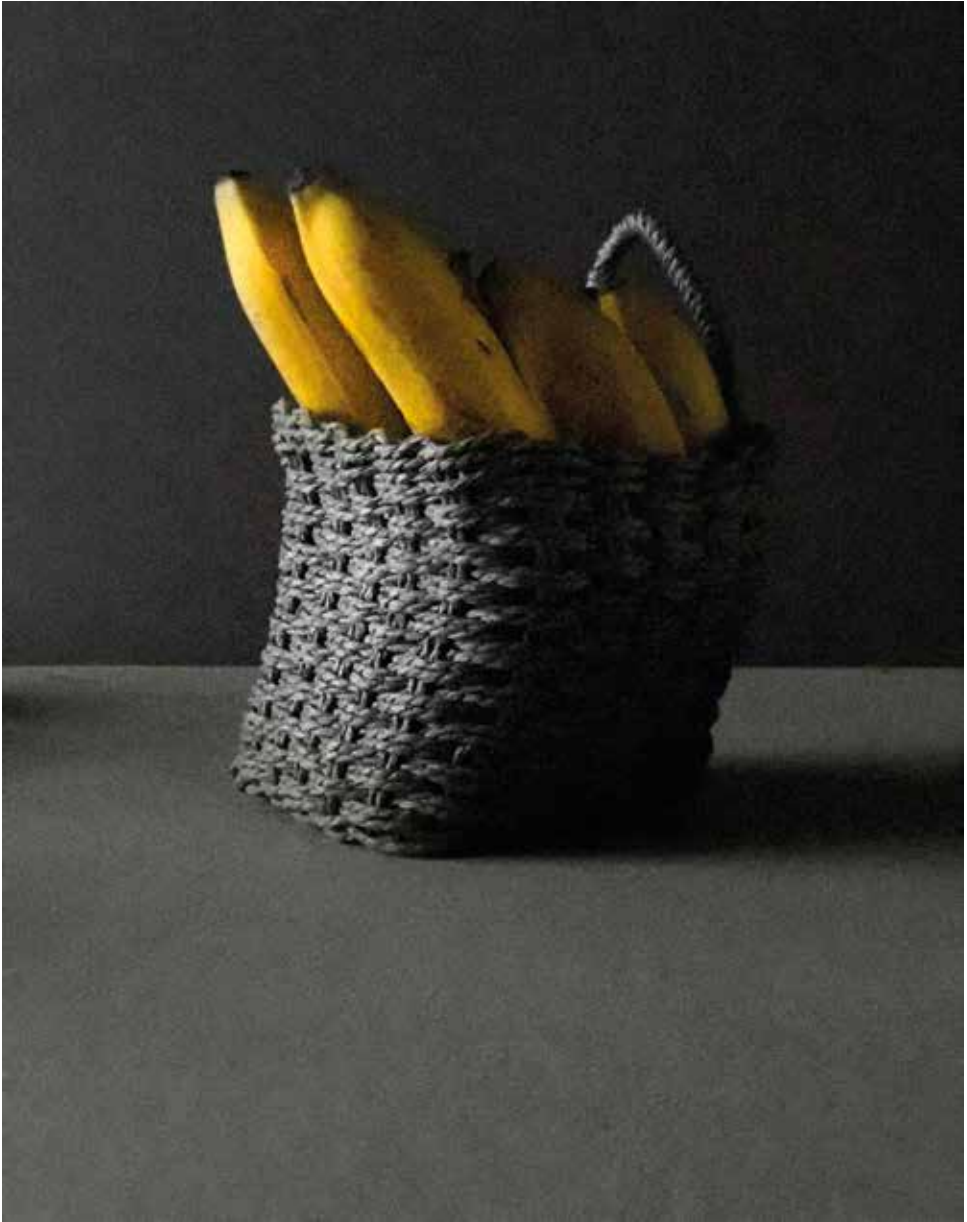
Ironie _____



[La mano e Cleopatra]



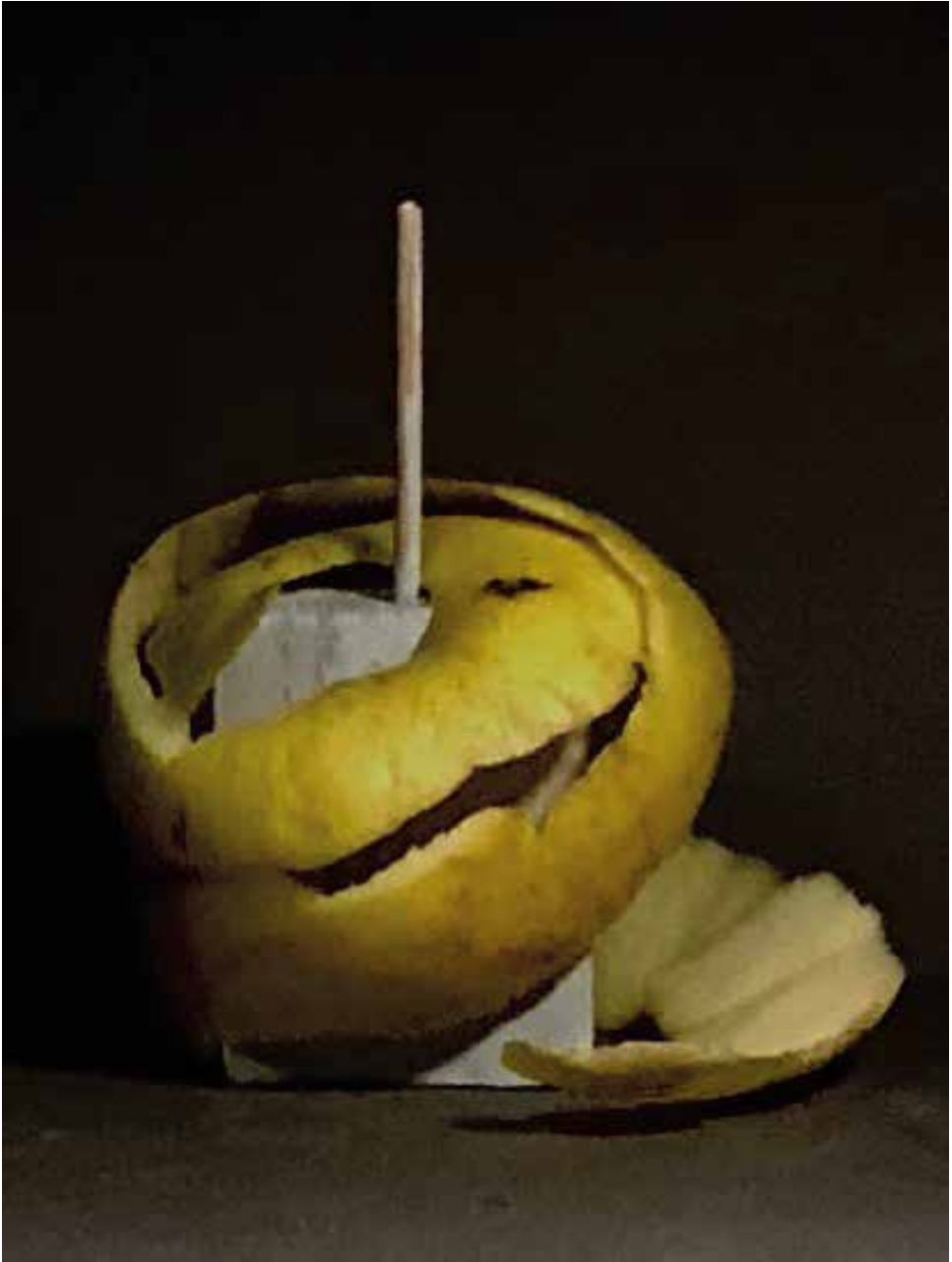
[La borsa della spesa]



[La borsa della spera numero due]

«Chi “Vespa” mangia le mele
(chi non “Vespa” no)»

(Gilberto Filippetti, 1969)



[Buccia di mela, da una foto di Mario Strippini]



[Cipolle calabresi numero due]



[Autunno]

Finito di stampare
Dicembre 2018
Litoterrazzi - Firenze