Elena Di Raddo

Retorica, poetica e monumentalismo: il dibattito critico del rapporto tra scultura e architettura negli anni Venti e Trenta in Italia

Riassunto – *Il VI Convegno Volta, tenutosi a Roma nell'ottobre 1936, pose al centro del dibattito critico internazionale i rapporti dell'architettura con le arti figurative. Scultori, pittori e architetti si esprimono all'inizio degli anni Trenta, sia teoricamente, che in realizzazioni concrete, sul tema della decorazione degli ambienti e del ritrovato ruolo dell'arte figurativa nell'architettura. In particolare, l'architetto Marcello Piacentini ribadisce in quell'occasione addirittura la funzione «sostenitrice» dell'architettura nei confronti dell'arte pittorica e scultorea, ritenute in «uno stato di grande disagio e di grande disorientamento» e suggerisce quali modelli la grande decorazione del Duecento e del Rinascimento. Partendo quindi dall'analisi di questo significativo convegno, il contributo intende porre l'accento, anche attraverso l'analisi di alcune rilevanti imprese scultoree monumentali, sul dibattito nell'arte decorativa degli anni Trenta, divisa tra poetica e retorica fascista, mettendo al contempo tale tema in relazione alle opere monumentali di Libero Andreotti.*

La partecipazione di Libero Andreotti al vivace dibattito che tra anni Venti e Trenta emerge nei cantieri dei palazzi, degli edifici celebrativi e dei monumenti pubblici realizzati da Giovanni Muzio e Marcello Piacentini nel nuovo stile ispirato a ordine, sfrondamento e geometrizzazione, costituisce un aspetto di estremo interesse nella sua ricerca artistica e lo pone al centro di una questione che ha precedenti lontani. I rapporti tra arti visive e architettura, infatti, attraversano la storia dell'arte italiana almeno dall'Unità d'Italia fino, appunto, a questi anni, mettendo in gioco soprattutto due aspetti: quello del rapporto tra gli interventi artistici e l'architettura e quello della definizione di un linguaggio adatto a esprimere concetti che non riguardano l'intimismo individuale dell'artista, ma la veicolazione di un messaggio sociale, unito, ovviamente, a quello più propriamente artistico. Si tratta di temi che a partire dagli anni Trenta vengono discussi non solo attraverso documenti programmatici come il *Manifesto della pittura murale* redatto da Mario Sironi nel 1933 e firmato da Campigli, Carrà e Funi o mostre quali la V Triennale di Milano dello stesso anno e la *Mostra della rivoluzione fascista* del 1932, ma anche dalle parole di alcuni protagonisti di un importante convegno che si è tenuto a Roma dal 25 al 31 ottobre 1936, il Convegno di arti della Fondazione Volta[1].

1. Architettura e arti visive: il Convegno Volta

Nel corso di quel convegno, uno degli ospiti più attesi, il pittore Maurice Denis, nella relazione sul tema del *Ritorno delle arti figurative ai compiti monumentali* porta all'attenzione della platea la situazione di crisi della pittura e della scultura monumentale all'inizio del Novecento, indicando la causa in primo luogo nel declino dell'arte di soggetto storico in favore del «bozzetto, dello schizzo, del quadro da cavalletto» (*Convegno di arti,* 1937, p. 70). A tale situazione aveva contribuito anche la tipologia architettonica promossa dalle correnti internazionali *fin de siècle*. Il «nudismo architettonico» degli edifici art nouveau, infatti, non aveva favorito l'inserimento di arti monumentali di tipo pittorico e scultoreo: le parti aperte, i leggeri punti di appoggio raggiunti attraverso le nuove tecniche architettoniche e i nuovi materiali valorizzavano gli elementi di costruzione

1. Il Convegno Volta fu organizzato da Marcello Piacentini, membro dell'Accademia d'Italia, che lo ospitava, che però, a causa di una indisposizione, dovette cedere la direzione allo scultore Romano Romanelli. Al convegno furono invitate 67 personalità tra architetti, artisti, critici, tra cui gli stranieri V. Bierbauer, P. Bonatz, W.M. Dudok, C. Holzmeister, Le Corbusier, A. Lhote, J.M.Sert, R. Östberg, M. Denis, A. Cingria e tra gli italiani C. Carrà, F. Casorati, A. Maraini, F.T. Marinetti, G. Muzio, U, Ojetti, C.E. Oppo, G. Pagano, R. Papini, M. Piacentini, G. Ponti, P. Portaluppi, R. Romanelli, G. Severini, M. Sironi, E. Tito. Tra gli invitati illustri che non parteciparono vi erano H. Matisse, I. Mestrovič, M. Bontempelli, A. Soffici. Il convegno era strutturato in otto sedute dedicate ai temi: *L'architettura e le arti decorative negli stili dei vari tempi*; *Come il ritorno della pittura a compiti monumentali possa giovare anche alla pittura di cavalletto*; *Ritorno delle arti figurative a compiti monumentali*; *Le tendenze dell'architettura razionalista in rapporto all'ausilio delle arti figurative*; *Nuovi sviluppi delle varie tecniche decorative nel quadro dell'architettura*; *L'insegnamento come preparazione alle tendenze dell'arte decorativa moderna*; *Tutela e inquadramento statale degli artisti*; *Evoluzione delle mostre d'arte e delle gallerie*. Per approfondimenti si veda Carli, 1999, pp. 97-103.

sottolineandone gli «organi essenziali» senza bisogno di ulteriori apporti decorativi. Una situazione però che nei tempi attuali a suo parere si stava modificando, soprattutto nel caso dell'architettura a scopo civile e religioso, espressione di un'ideale che le arti della pittura e della scultura avrebbero potuto contribuire a valorizzare. Nella trascrizione della sua relazione si legge: «Ora, ciò che l'architetto ha voluto dire interpretando il pensiero della Chiesa, dello Stato, della Città, il pittore ha modo di esprimerlo con maggior chiarezza e umanità. A questo fine esso comincia con l'ispirarsi allo stesso pensiero che ha mosso l'architetto, ma deve sforzarsi di esprimerlo con il linguaggio plastico e sensibile, prendendo il suo verbo da quel gran vocabolario che è la Natura, con mezzi schiettamente pittorici, in modo che il ritorno ai compiti monumentali sia nel contempo il ritorno alla Natura e al Soggetto» (*ivi*, p. 73).

Nel corso della discussione che fece seguito a tale relazione interviene tra gli altri l'architetto Giò Ponti dichiarando non solo la necessità che si instauri un rinnovato dialogo tra l'architettura e le altre arti, ma che la monumentalità è addirittura un valore comune e intrinseco a tutte e tre le arti – architettura, pittura e scultura – e lo fa sottolineando come la questione riguardi non solo la funzionalità, ma anche lo stile: «Circa le funzioni monumentali della pittura e della scultura io sento che vi è in alcuni artisti un afflato monumentale anche senza funzioni o dimensioni 'materialmente' monumentali. Piero della Francesca mi appare sempre pieno di monumentale maestà» (*Convegno di arti,* 1937, p. 78). Questa monumentalità secondo Ponti è quella che deve essere conseguita dagli artisti, non la monumentalità puramente dimensionale «che sbocca fatalmente in una retorica insopportabile» (*ibidem*) – come invece è avvenuto ad esempio nel pomposo Palazzo di giustizia di Roma. Egli, inoltre, sottolinea nella sua relazione un altro aspetto estremamente importante e per nulla scontato a quella data: che l'arte non deve sottostare alle regole e alle funzioni decorative dell'architettura: «Vi sono delle funzioni espressive sociali, politiche, religiose – afferma – per le quali la pittura *deve* ricorrere a espressioni monumentali. Queste sono le funzioni di *soggetto* legate a fatti ed ideali sociali e religiosi. L'Architetto deve, *quando deve*, ospitare queste espressioni, ma mi pare che esse non hanno una inevitabile necessità di essere in funzione architettonica». È necessario tuttavia che esse «sieno delle pitture e delle sculture magistrali, ricche di un profondo pensiero» (*ivi*, p. 79). Durante la quinta seduta del convegno, dedicata al tema *Nuovi sviluppi delle varie tecniche decorative nel quadro dell'architettura*, introdotta dalla relazione di Roberto Papini, altri due protagonisti di quella congiuntura, l'architetto Giovanni Muzio e il critico Cipriano Efisio Oppo, concordano nel ritenere che non esistono gerarchie e che l'artista non debba pertanto sottostare alle indicazioni dell'architetto. Una simile visione porterebbe infatti non solo ad una limitazione dell'espressione artistica, ma a un danno complessivo al risultato estetico e formale dell'edificio o del monumento.

Tra gli artisti che meglio si erano distinti per aver saputo dialogare felicemente con l'architettura vi è proprio Libero Andreotti, indicato dal collega Romano Romanelli, nel corso di questo importante convegno che segna il punto di arrivo di una questione che ha infiammato il dibattito critico fin dalla fine del XIX secolo, come uno degli artisti che hanno saputo mantenere la vitalità della scultura monumentale in Italia (*ivi*, p. 199). Una vera e propria frattura tra queste due arti, del resto, in Italia non vi era mai stata. Ed è proprio la scultura, più della pittura, secondo Antonio Maraini, a sua volta intervenuto al convegno di Roma con una relazione dal titolo *Ritorno delle arti figurative ai compiti monumentali*, ad essere riuscita a «rispondere bene alle necessità della architettura» superando la fase durante la quale «aveva finito con l'assumere un tono veristico che era in assoluto contrasto con l'armonia astratta propria della architettura: […] ritrovare una dignità di stile nelle immagini scolpite, osservando il maggior rispetto per la materia e per le parti costruttive, è stata la ricerca principale della scoltura contemporanea» (*ivi*, p. 83). L'equilibrio tra necessità di narrazione ed astrazione della forma diviene pertanto in questi anni l'obiettivo principale degli artisti chiamati a contribuire con la loro arte all'arricchimento delle architetture.

Il delicato tema dei rapporti tra le due arti, tuttavia, ha radici antiche ed era stato affrontato in chiave critica in Francia già alla fine del XIX secolo. La funzione pubblica, l'inamovibilità e il rapporto con lo spazio architettonico sono aspetti indagati nel 1883 dal trattato di Charles Blanc, *Grammaire des arts et du dessin*, che per la prima volta si sofferma criticamente in modo organico sulle problematiche dell'«arte per l'architettura». Scrive Blanc (1883, p. 66): «La scultura e la pittura non si elevano alla dignità dell'arte monumentale se non quando consentono di sottomettersi alla loro sorella maggiore [l'architettura]: la prima, nell'adattarsi alle grandi linee, astenendosi dal gioco d'ombre pittoresche e alla violenza dei movimenti; la seconda, decorandone le superfici senza abbatterle, vale a dire non facendo dei vuoti laddove l'architetto ha voluto dei pieni». E continua: «La pittura e la scultura, quindi se essi sono nella loro emancipazione, più animati, più vivi e più liberi, non sono *mai* più grandi e più fieri che nella loro austera obbedienza alle leggi dell'architettura». Lo stesso concetto riferito alla pittura si ritrova anche nel saggio *Nos peintres du siécle* di Jules Breton che vorrebbe la pittura murale «bella e nobile – e nello stesso tempo circospetta, soprattutto complementare all'architettura ch'essa decora» (Breton, 1899, p. 225). Questa visione aveva portato già alla fine del secolo in Francia alla ridefinizione del linguaggio stesso della pittura murale nel segno della sintesi e dell'essenzialità

nell'opera, ad esempio, del grande Puvis de Chavannes, ispirata al classicismo e alla pittura precedente Raffaello.
La sottomissione dell'arte all'architettura indicata da Blanc e da Breton, che nel Convegno Volta del 1936 è messa in discussione, come si è detto, da Giò Ponti, Muzio e Oppo, è rinnovata, invece, durante il convegno nella posizione di Marcello Piacentini, che rispondendo alla relazione di Le Corbusier nella sezione *Le tendenze dell'architettura razionalista in rapporto all'ausilio delle arti decorative*, non disdegna di sottolineare il primato dell'architettura e addirittura la sua funzione «sostenitrice» nei confronti dell'arte pittorica e scultorea, ritenute in «uno stato di grande disagio e di grande disorientamento» (*Convegno di arti,* 1937, p. 131). Piacentini suggerisce agli artisti di rinnovare il proprio stile proprio sull'esempio dei modelli della grande decorazione del Duecento e del Rinascimento (da Raffaello a Michelangelo). Il rapporto tra architettura e arti visive è quindi ancora tutt'altro che risolto in Italia a metà degli anni Trenta, ma al centro dell'interesse dei maggiori architetti e artisti innovatori.

2. Il problema dello stile

La questione dello stile posta da Piacentini, ma anche da Maurice Denis, che indica in Giotto e nella pittura del Trecento e del Quattrocento la via da seguire, costituisce certamente un motivo di interesse e discussione tra i pittori e gli scultori di quei decenni. All'inizio del secolo lo stile moderno individuato dagli artisti che ruotano anche attorno a Libero Andreotti, come Galileo Chini o Adolfo de Carolis, protagonisti delle arti decorative negli edifici e nelle esposizioni artistiche internazionali, obbedisce allo scopo di definire l'identità della nazione, proponendosi, appunto, come stile nazionale. Come tale si individua nella storia quel periodo che più ha rappresentato la bellezza, l'armonia, la gloria e la grandezza dell'Italia: lo stile del Quattrocento e del Cinquecento. Il Rinascimento viene così ad assumere un ruolo centrale nel recupero di un linguaggio artistico prettamente italiano, sia attraverso la rievocazione dei grandi maestri, innanzitutto Michelangelo, sia nel recupero di uno stile vigoroso e possente, basato sulla valorizzazione plastica della forma e del tutto tondo.
Quello rinascimentale è anche lo stile cui allude in architettura Giovanni Muzio nel progetto del monumento ai caduti di Milano e nella ristrutturazione della sede storica dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, iniziata nel 1927 e terminata nel 1934. All'inizio del secolo infatti le tendenze liberty, che pure hanno avuto un certo spazio in Italia, in architettura, ma anche nella pittura e nella scultura, perdono di importanza in favore di un eclettismo che unisce forme antiche e moderne. Per il monumento commissionatogli dalla città di Milano per onorare i diecimila caduti della Prima guerra mondiale l'architetto sceglie la forma di una torre che idealmente vigila e custodisce la cripta commemorativa: un'architettura che si basa su temi allegorici e simbolici, già a partire dalla scelta del luogo, l'area tra l'Università Cattolica e la basilica di Sant'Ambrogio. Il monumento ai caduti è anche la prima vera occasione per Muzio e il Novecento milanese di far convergere in un'opera collettiva l'ideale della collaborazione tra architetti e artisti perseguita già a partire dal dopoguerra. Salvatore Saponaro, autore dei fregi, lavorò in stretto rapporto con il gruppo degli architetti che accompagnavano Muzio: Giò Ponti, Alberto Alpago-Novello, Tomaso Buzzi, Ottavio Cabiati. Adolfo Wildt realizzò la grande scultura di Sant'Ambrogio, patrono della città, mentre gli altri artisti, Giannino Castiglioni, Franco Lombardi, Italo Griselli, Antonio Maiocchi, Gigi Supino e, appunto Andreotti, crearono rilievi, gruppi scultorei e inferriate. Andreotti, in particolare, ottenne la commissione di due gruppi scultorei di grandi dimensioni, mai portati a termine; il solo modello in gesso rappresentante *Il ritorno dopo la vittoria*, venne presentato pubblicamente in occasione della commemorazione del decennale della guerra nel novembre 1928 e tiepidamente accolto da Margherita Sarfatti, che avrebbe voluto un'immagine più bellicosa e retorica[2]. L'immagine concepita dallo scultore, secondo Fergonzi (1992, p. 178) memore del Balbo equestre del Museo archeologico di Napoli, invece appare piuttosto statica, ieratica e calata in una dimensione atemporale, pienamente partecipe della sua svolta neoquattrocentesca.
Nella cappella maggiore dell'Università Cattolica, in un'opera certamente non retorica e ispirata a tematiche religiose, un giovane Giacomo Manzù, chiamato dallo stesso architetto Muzio all'inizio degli anni Trenta, intervenne con sculture allungate, aggettanti dalle pareti della navata, rappresentanti personaggi biblici, richiamando lo stile del Quattrocento, così come nelle bellissime colonne della cripta dove integrò perfettamente nell'elemento architettonico con il bassorilievo ispirato alla scultura in pietra romanica. Le sculture di Manzù rivelano appunto uno stile moderno, in sintonia con le ricerche che in quegli anni contraddistinguono il momento del superamento

2. In una lettera inviata allo scultore il 25 settembre 1927 (Lucchesi, Pizzorusso, 1997, p. 249, n. 145) Margherita Sarfatti suggerisce che le due sculture raffigurino la partenza e il ritorno del combattente: «Io vedrei la gioventù che balza a cavallo e l'età virile che ne scende, maturata dalla guerra, resa fiera e volitiva nella vittoria, pensosa del domani: il nuovo tipo italiano, personificato nel fascismo di cui il Duce è il prototipo, che saluta i morti…», una scultura quindi eroica ed enfatica e soprattutto celebrativa del fascismo. Quanto di più lontano da quanto aveva in mente di realizzare lo scultore, che, come ha sottolineato Silvia Lucchesi (*ivi*, p. 201), nella sua volontà di adattamento o forse per ingenuità non aveva compreso l'enfasi politica di quell'incarico, che non sarebbe giunto a buon fine.

della scultura ottocentesca in uno stile semplificato, ispirato all'arte del Trecento e del Quattrocento, in particolare di Donatello, richiamato anche proprio nello schiacciato delle sculture della cappella maggiore, in sintonia con il pensiero espresso da Lionello Venturi ne *Il gusto dei primitivi* del 1926 e di Roberto Longhi, che nel 1927 pubblicò il famoso saggio su *Piero della Francesca*.

Le manifestazioni di questo stile si scorgono però già nei temi neoquattrocenteschi che esplodono nelle decorazioni delle sale delle prime biennali di Venezia. E non è forse un caso che lo stesso Andreotti sia presente con una sua scultura nella famosa sala *L'arte del sogno* della Biennale del 1907, ideata da Plinio Nomellini e Galileo Chini. Chini tra l'altro, autore delle decorazioni, in questa sala segna la svolta verso il neoquattrocentismo, in sintonia con *La Viérge à l'école* di Maurice Denis, lì esposta, vicina alla semplicità dei pittori toscani. A Venezia un giovane Ojetti ammira le decorazioni di Chini per la sala del sogno e quel suo orientamento classicista che porta il suo linguaggio oltre il liberty internazionale, o, meglio, che lo orienta verso uno stile nazionale perché valorizza la tradizione della cultura italiana nei suoi maestri del Trecento e del Quattrocento: Giotto, Donatello, Raffaello e il primo Michelangelo (Stringa, 1995, p. 131). A queste date Andreotti non si interessa ancora alla scultura monumentale e soprattutto l'opera lì esposta, *Purosangue* (1907)[3], non è ancora in quello stile neoquattrocentesco cui giungerà solo nel 1914, ma è pur vero che il suo linguaggio si forma accanto, appunto, agli innovatori dello stile monumentale della generazione precedente.

All'inizio degli anni Dieci Ojetti – che sarà uno dei maggiori sostenitori di Andreotti – intravvede quale linea moderna della scultura italiana quella tracciata più che da Rodin, dai suoi allievi e in particolare da Émile-Antoine Bourdelle, che infatti porterà alla Biennale di Venezia nel 1914 in una sala personale da lui introdotta. Di lui scrive: «manca della classica sensualità di Rodin, ma meglio di lui ha saputo ricondurre l'architettura nella scultura, ricongiungendosi agli scultori gotici delle cattedrali francesi, e come essi avevano fatto inconsciamente, ricongiungendosi attraverso essi ai primitivi scultori greci del tempo delle guerre persiane» (Ojetti, 1914, pp. 167-168). La direzione indicata da Ojetti è quindi la stessa che suggeriscono Denis, Ponti e Muzio durante il convegno del 1936.

Tra gli artisti italiani che in quel momento Ojetti vede meglio orientati verso la sintesi architettonica vi sono Arturo Dazzi, da lui stesso spronato verso l'uniformità dello sfondo

Fig. 1 – Veduta di insieme dei relatori del Convegno di arti della Fondazione Alessandro Volta, Roma 25-31 ottobre 1936.

e l'attenzione al disegno, come suggeriva lo stesso Bourdelle, e appunto Libero Andreotti, che a Parigi era stato tra gli allievi di Bourdelle come testimonia il fatto che il suo nome appaia nel *Carnet des éleves* redatto dalla moglie di Bourdelle. Ojetti associa il ritorno di Andreotti a Pescia, avvenuto nel 1914, proprio con il ritrovato confronto con la scultura di Nicola Pisano, Jacopo della Quercia, Matteo Civitali, i bassorilievi con i mesi della cattedrale di S. Martino a Lucca e le decorazioni di Buggiano nella cattedrale di Pescia: «gli parve d'essere il figliol prodigo tornato dai bagordi e dalla miseria alla serenità della casa paterna» (Ojetti, 1920, p. 400). In lui egli coglie un recupero non tanto delle forme antiche come precedente linguistico, ma dello spirito di quelle forme, quale esempio metastorico (Monti, 1998, p. 34). A proposito della scultura di questi anni Ojetti parla di «una secchezza tutta toscana», in cui «i piani si succedono e si rispondono netti e decisi», e di una «volontà di semplicità e di chiarezza», di una «capacità di composizione e d'espressione» (Ojetti, 1920, p. 410). L'attenzione di Andreotti per lo stile del Quattrocento è del resto bene evidente non solo nelle sue opere più mature, ma anche nelle parole che lo scultore dedica in un breve testo dedicato a Donatello, custodito nel suo archivio. In *Guardando Donatello*[4], infatti, Andreotti dichiara esplicitamente la sua ammirazione per lo scultore fiorentino, ritenendolo «la più grande personalità moderna del tempo passato». La sua arte non è un punto di arrivo, ma un volano verso il futuro perché possiede un'anima che supera la contingenza e così, scrive, se «guardando Donatello si può giungere a Michelangelo ecc. Guardando Michelangelo non si giunge a Donatello, ci si perde […] Michelangelo un punto sull'abisso». Non è una questione di grandezza minore o maggiore dell'uno o

3. La scultura *Purosangue*, che ritrae una giovane donna adolescente con levriero, identificata nella marchesa Casati, era esposta nella sala in dialogo con *La madre che piange il bambino morto* di George Minne. Pica intravvede subito l'abilità e modernità dello scultore di Pescia, cogliendo nella scultura una «sensualità plastica» e «originalità modernista». Si veda a tal proposito Pizzorusso, 2016.

4. Andreotti L. (s.d.), *Guardando Donatello*, dattiloscritto (Archivio Libero Andreotti, Pescia, *Manoscritti. Saggi e discorsi*, n. 1, 11-189/11-190, cc 1-4).

dell'altro, spiega, ma ciò che trova più affine al suo sentire in Donatello è la sua «curiosità», «così giusta, così umana», il suo essere sempre in «divenire» anche contraddicendo se stesso, perché in realtà si trova sempre «al principio» e «ogni volta ricomincia». «Donatello – il più moderno di tutti perché è in continuo sondaggio interiore. Il più interiore degli artisti plastici. Montaigne due secoli prima». La modernità di Donatello secondo Andreotti sta proprio in questa sua capacità di mettersi sempre in dialogo con se stesso, con la sua interiorità e allo stesso tempo con i suoi soggetti: «è un uomo: ride coi suoi putti e salta, piange disperatamente con l'altra gente – è forte, gentile […]. Teneva il suo studio aperto sulla strada, egli è in noi con noi, consigliere, giudice, operaio è mille in noi, centomila, ma ciò che c'è di più profondo in questo mille centomila».

3. La questione dei monumenti alla Vittoria

Ugo Ojetti è anche uno dei maggiori animatori del dibattito che nel corso degli anni Venti porta all'attenzione della critica il problema dei monumenti alla Vittoria, in molti casi scaduti verso compromessi stilistici di non grande qualità (Fergonzi, 1992). Proprio nella scultura di Andreotti per il monumento ai caduti di Roncade (TV) egli intravvede invece ciò che è necessario per la scultura monumentale, «che deve essere potente, semplice ed evidente» (Ojetti, 1923 [1948], pp. 429-442).
Nell'aprile 1919 sul *Corriere della Sera* il critico suggerisce agli artisti che non vogliano scadere nella pura retorica di recuperare le tipologie dello stile romano nei suoi principali motivi dei trofei, are, archi, colonne, fontane e soprattutto indica in «architettura e obbediente scultura» la formula necessaria per raggiungere gli obiettivi di armonia ed equilibrio adatti a svolgere un compito, quello appunto della celebrazione degli eventi bellici, che Ojetti sente impellenti e necessari nell'arte contemporanea. Nel 1921 si schiera contro i monumenti pubblici ancora ottocenteschi che non raggiungono quel classicismo formale, che intravvedeva invece in autori come Dazzi, Maraini e Andreotti, a suo avviso indispensabile a salvarli dalla «vacuità» retorica.
La questione dei monumenti alla Vittoria – sfociata nella circolare ministeriale del 1920 che cerca di regolarizzare l'indiscriminato proliferare di monumenti qualitativamente scadenti – è affrontata anche da Marcello Piacentini, membro di numerose commissioni di concorsi pubblici, sulle pagine di *Architettura e arti decorative* che dirige insieme a Gustavo Giovannoni. Egli esprime però concretamente le sue idee su come applicare il classicismo architettonico ai monumenti celebrativi in occasione del concorso di Genova per il Sacrario ai Caduti. Contro il decorativismo dei molti interventi scultorei ancora di gusto bistolfiano e in contrasto con quanto indicato da Margherita Sarfatti, che suggeriva il bassorilievo (che ritroviamo invece perfettamente integrato come si è scritto più sopra nelle sculture di Manzù nella vicina cappella dell'Università Cattolica), Piacentini cambia il registro della decorazione scultorea, proprio obbedendo alla soluzione trovata a Genova, dove collabora con lo scultore Arturo Dazzi che realizza le allegorie: Mitraglieri ed alpini; Croce Rossa e messa nel campo; Artiglieria e cavalleria; etc. In un rilievo, tra l'altro, appare anche Piacentini intento a presentare i bozzetti del monumento mentre Dazzi porge le mani offrendo aiuto. Proprio in questo monumento si assiste a una vera e propria integrazione tra elemento architettonico ed elemento scultoreo. A tale proposito Antonio Maraini scrive sul *Bollettino d'arte* che «architettura e scultura sono nell'opera così intimamente connesse che è impossibile scindere l'una dall'altra» (Maraini, 1931, p. 34). Le immagini pubblicate sul *Bollettino* esplicitano tale concetto nei molti particolari dettagliati dei fregi di Dazzi, perfettamente inquadrati nei registri architettonici, ma anche integrati nel loro stile volumetrico e primitiveggiante.
Ma la soluzione più coerente con l'architettura – ha sottolineato Flavio Fergonzi – Piacentini la trova proprio collaborando con Libero Andreotti per il monumento alla Vittoria di Bolzano (1926-1928): «il Cristo risorto di Libero Andreotti, posto sull'altare all'interno del colonnato, con la citazione colta dell'affresco pierfrancescano di Borgo San Sepolcro e con la consueta elegante vibrazione superficiale, porta per la prima volta, in un complesso celebrativo dei Caduti, il sapore della rinnovata scultura italiana» (Fergonzi, 1992, p. 178). La gestazione di quest'opera traspare dalle lettere che l'architetto invia all'artista, conosciuto tramite Guido Cadorin nel 1926 (Lucchesi, Pizzorusso, 1997, p. 198 e n. 122), dalle quali si evince una certa autonomia dello scultore rispetto al «concetto informatore» dell'arco di trionfo concepito da Piacentini, per il quale aveva chiamato a collaborare alla decorazione anche Luigi Canonica, Arturo Dazzi e Adolfo Wildt. Se infatti questi ultimi si uniformarono alle indicazioni classiciste, retoriche e persino «epiche»[5] che l'architetto voleva attribuire al suo progetto, proprio anche partendo dall'utilizzo dell'arco di trionfo romano, Andreotti sente di doversi distinguere nel suo *Cristo redentore*, che doveva prendere posto al centro dell'arco, dallo stile scelto dagli altri scultori, concependo un'immagine che media tra lo spirito classicista voluto dall'architetto e quello del primo Rinascimento. Scrive appunto Piacentini all'artista qualche giorno prima dell'inaugurazione del monumento: «Il tuo lavoro è superba opera d'arte […].

5. Marcello Piacentini a Libero Andreotti, Roma 12 giugno 1926, in Lucchesi, Pizzorusso, 1997, p. 235, n. 129.

C'è del *classico* e del *pisano*: rammenta, come chiaroscuro, uno dei grandi pulpiti toscani»[6].

Nel monumento ai caduti (1927-1928) di Milano, inoltre, dove Adolfo Wildt realizza la statua di Sant'Ambrogio e Andreotti, come si è detto, il gruppo colossale dell'*Eroe a cavallo con la Vittoria,* si assiste a un reciproco rafforzamento tra scultura e architettura, nell'equilibrio tra gli spazi vuoti creati dall'architettura e i pieni della scultura. Secondo Fergonzi questa realizzazione anticiperebbe addirittura gli interventi scultorei degli anni Trenta alla Quadriennale (1931) e alla Triennale (1933) per il coinvolgimento emotivo dello spettatore nello spazio architettonico.

Per quanto riguarda la questione dello stile si può invece citare il *Concorso per la scultura di S. Croce* del 1923 che mette a confronto due diversi stili della scultura monumentale italiana: quello di Andreotti e quello di Romano Romanelli. Dal confronto con i bozzetti della prova di primo grado si vede come Andreotti, ispirandosi alla *Pietà* di Michelangelo, insiste in realtà sui panneggi in una chiave più goticistica, mentre Romanelli utilizza volumi più solidamente romanici ed è più espressivo nei volti. Andreotti appare dunque più elegante, in contrasto con lo stile più rude di Romanelli, che in quel modo intendeva alludere al dolore della guerra. È però la linea quattrocentesca dello scultore di Pescia, nonostante le polemiche, a prevalere. In questo stile Ojetti riconosce la via giusta per una scultura che sappia dialogare armonicamente con l'architettura classica. La modernità nella scultura celebrativa degli anni Venti risiede nella lontananza da ogni coinvolgimento sentimentale, nel raggiungimento dell'ideale principio originario della forma, nell'opera che supera la contingenza storica. «Avrei voluto fare un'opera che passasse inosservata, senza nessuno di quegli scarti che si fanno notare ai critici e agli artisti; un'opera per i fedeli, per un altare», scrive Andreotti nel 1926. Il suo intervento nella cappella fiorentina costituisce quindi l'aspirazione a creare un'opera che nasconda l'individualità dell'artista per far risaltare, invece, il lavoro collettivo degli altri artisti e degli artigiani coinvolti nel medesimo contesto: Ezio Giovannozzi nella vetrata, i fratelli Biondi per la cancellata. Si tratta quindi di un'opera espressione della fusione di più individualità artistiche, in accordo con le linee dell'architettura. Questa ambizione di Libero Andreotti – come messo in luce da Laura Lombardi – è in sintonia con le indicazioni di Maurice Denis espresse in *Les Arts à Rome ou la méthode classique* (1912) e nel suo intervento al Convegno Volta in cui sosteneva, esprimendo anche lo spirito degli *ateliers d'art sacré*, che «la bellezza di un edificio sacro debba scaturire, non dal lavoro del singolo, astratto dal contesto, ma dalla fusione armonica dei valori umani espressi in accordo con le linee architettoniche», per «rendere il pubblico sensibile al senso spirituale del monumento» (*Convegno di arti*, 1937, p. 71).

6. Marcello Piacentini a Libero Andreotti, Roma 18 giugno 1928, in Lucchesi, Pizzorusso, 1997, p. 263, n. 155.

Riferimenti bibliografici

Blanc M.C. (1883). *Grammaire des arts du dessin*. Paris: Librairie Renouard.

Breton J. (1899). *Nos peintres du siécle.* Paris: Société d'édition artistique.

Carli C.F. (1999). Il Convegno Volta del 1936. In: Fagone V., Ginex G., Sparagni T., a cura di, *Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia.* Catalogo della mostra (Milano, 16 ottobre 1999-3 gennaio 2000). Milano: Mazzotta, pp. 97-103.

Coi T. (2017). Libero Andreotti e Ugo Ojetti: note a margine dei carteggi negli archivi di Roma e Pescia. *Contesti d'arte* I, 1, pp. 184-192.

Convegno di arti (1937). *Convegno di arti. Rapporti dell'architettura con le arti figurative*. Atti del convegno (Reale accademia d'Italia, Fondazione Alessandro Volta, Roma 25-31 ottobre 1936). Roma: Fondazione Volta.

Fergonzi F. (1992). Dalla Monumentomania alla scultura arte monumentale. In: Fergonzi F., Roberto M.T., Fossati P., a cura di, *La scultura monumentale negli anni del fascismo. Arturo Martini e il monumento al Duca d'Aosta.* Torino: Allemandi, pp. 133-211.

Lucchesi S., Pizzorusso C. (1997). *Libero Andreotti. Trent'anni di vita artistica: lettere allo scultore*. Fondazione Carlo Marchi, Studi 11. Firenze: Olschki.

Maraini A. (1931). L'arco ai caduti di Genova. *Bollettino d'arte* XXV (s. III), 1 (luglio), pp. 32-40.

Monti R. (1998). Il percorso di Andreotti. In: Appella G., Monti R., Lucchesi S., Pizzorusso C., a cura di, *Libero Andreotti. Pescia 1875-Firenze 1933.* Catalogo della mostra (Matera, 31 maggio-30 settembre 1998). Matera: La Bautta.

Ojetti U. (1914). Mostra individuale di E.A. Bourdelle. In: *XI Esposizione internazionale d'arte in Venezia.* Catalogo della mostra. Venezia: Stabilimento Carlo Ferrari, pp. 167-169.

Ojetti U. (1920). Lo scultore Libero Andreotti. *Dedalo* I, 6, novembre, pp. 395-417.

Ojetti U. (1923). *Ritratti d'artisti italiani*, Milano: Treves (ristampa, Milano: Garzanti, 1948).

Pizzorusso C. (2016). Vittorio Pica, Libero Andreotti e Rodin. Un'incomprensione d'eccezione. *Annali della Scuola normale superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia* 8 (2), pp. 707-721, 911-916.

Stringa N. (1995). I grandi cicli decorativi 1903-1920. In: AA.VV. *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*. Catalogo della mostra (Venezia, 1995). Milano: Fabbri, pp. 129-138.