Margherita Andreotti

Una nota sul rilievo nell'opera di Libero Andreotti: *Frise nuptiale* (1911-12)[1]

Riassunto – *Il rilievo occupa un posto notevole nell'opera di Libero Andreotti dai suoi esordi alle opere monumentali degli ultimi anni. Quest'affinità per il rilievo viene discussa in modo preliminare in rapporto all'architettura e all'attività dell'artista di pittore ed illustratore. Il primo rilievo monumentale dello scultore,* La Frise nuptiale *(1911-12), viene esaminato alla luce di certe preoccupazioni personali (i temi ricorrenti dell'infanzia e degli affetti familiari) e nel contesto delle convenzioni tematiche dell'epoca, allargandone il significato e l'originalità oltre ai fermenti letterari e artistici già esaminati. Queste osservazioni sono informate dall'esperienza personale dell'autore come nipote dello scultore e come storico d'arte, e da documenti inediti (corrispondenza con la futura moglie Margherita Carpi e con l'amico Aldo Carpi, e le* Memorie *della vedova).*

Nelle seguenti pagine, propongo alcune osservazioni personali e molto preliminari sui rilievi di Libero Andreotti, con particolare attenzione ai rilievi dell'inizio della sua carriera, e al suo primo progetto monumentale, la *Frise nuptiale* del 1911-12 (*figg.* 1-4)[2]. Queste impressioni sono filtrate tramite due esperienze, quella delle memorie familiari riguardo alla personalità di mio nonno, trasmesse da mia nonna e mio padre, e quella dei miei studi di storia dell'arte, con concentrazione sulla scultura moderna europea da Rodin a Brancusi.

Come nipote dello scultore e portando il nome di sua moglie, Margherita Carpi De Resmini Andreotti (1884-1976), sono cresciuta con una forte consapevolezza dell'opera del nonno, e del senso di enorme responsabilità provato da mia nonna dopo la prematura morte dello scultore avvenuta all'età di 57 anni, il 4 aprile 1933. Mia nonna gli sopravvisse per oltre 40 anni. Ed è a lei in gran parte – alla sua tenacia nel mantenere l'integrità del gruppo di gessi lasciati alla morte dello scultore – che si deve il contenuto della splendida Gipsoteca a Pescia.

Non conobbi mio nonno, essendo nata più di 20 anni dopo la sua morte; mia nonna invece la conobbi bene, in parte perché fui la sua prima nipote, e lei si curò di me per prolungati periodi quando ero bambina. Questo stabilì uno stretto rapporto tra di noi che durò fino alla sua morte nel 1976 e che si rinnovò ogni volta che ci vedevamo.

Mi parlava spesso di mio nonno, e per quanto sarebbe interessante dilungarmi, per lo scopo presente mi limiterò ad un solo tema nei suoi ricordi, la gioia immensa che suo marito provò alla nascita del primo figlio, mio padre Aldo, e poi dei due figli successivi, Lupo e Anna Maria. Questo evento dovette sembrare allo scultore quasi un miracolo: né lui né lei erano giovani quando si sposarono nel gennaio del 1922 all'età di 46 e 37 anni rispettivamente. La nascita del primo figlio non accadde subito, e mia nonna mi parlava dell'acuta pena di entrambi quando subì un paio di aborti spontanei prima del felice giorno, il 15 marzo del 1924, in cui nacque mio padre. Libero aveva 48 anni e lei ne aveva 39. Negli anni successivi, l'intenso piacere che Libero provò nei figli è evidente nel fitto carteggio tra lui e il suo più caro amico, il pittore Aldo Carpi, fratello della moglie[3]. «Meraviglia» è una delle parole più frequentemente associate da lui con i suoi bambini. Non c'è quasi lettera che non menzioni la famiglia e particolarmente le ultime trovate, birbanterie, o espressioni di affetto dei figli. Prendo come esempio il seguente passaggio in una lettera del 1929: «Ma i bambini che meraviglia… Sono venuti spesso allo studio in questo mese a fare barche soli lune uccellini pesci momumenti con la creta. Quando sarò grande te lo faccio io un uomo nudo tutto completo col pelo sulla pancia… Vedrai..!»[4].

La sua devozione al primogenito era tale, mi diceva mia nonna, che quando a suo figlio mancava l'appetito, Libero gli modellava delle piccole sculture di pane, spesso in forma

1. Vorrei dedicare queste parole alla memoria di mia sorella, Maria Tecla Andreotti-Coin (1956-2020), morta improvvisamente il 1° marzo 2020. La sua vita, come quella di nostro nonno, fu dominata da due passioni, l'arte – nel caso di mia sorella, la musica – e la famiglia.
2. Ho adottato qui la data per il fregio di 1911-12, presentata nelle pubblicazioni più recenti su Andreotti. Pare comunque che almeno il pannello centrale, chiamato a quei tempi *L'albero della vita*, esistesse già in dicembre 1910 [Ricciotto Canudo a Libero Andreotti, Parigi (dicembre 1910), in Pizzorusso, Lucchesi, 1997, p. 147].
3. I riferimenti dello scultore ai figli sono innumerevoli non solo nel carteggio tra Andreotti e Carpi, ma pure nelle *Memorie* scritte dalla vedova (Carpi Andreotti, s.d.).
4. Libero Andreotti ad Aldo Carpi, 3 novembre 1929 (Andreotti, Carpi, s.d., p. 189). Una delle molteplici copie di questo dattiloscritto mi fu affidata anni fa dai miei genitori.

di barca, su cui disponeva i piselli o altro cibo per renderli più allettanti.

Questi possono sembrare a prima vista ricordi sentimentali con poca rilevanza per la scultura di mio nonno, ma come spero di suggerire, essi rivelano un aspetto importante della sua personalità, la sua straordinaria affinità con i bambini e la paternità, un aspetto che informa in modo ricorrente le sue opere. Si intravede nella scelta di soggetti e nel modo in cui sono trattati, ed è in effetti legata a una parte profonda del suo carattere. I bambini sono apprezzati nella loro interezza umana, estetica ed intellettuale, e come simbolo di valori importanti (immaginazione, spontaneità, sincerità, conforto, allegria, tenerezza, vulnerabilità)[5].

Si ricordi che anche prima di diventare artista, lo scultore cominciò la sua vita di giovane adulto col desiderio di essere maestro elementare, un'ambizione che mancò per un pelo, perché non si presentò all'esame finale per il diploma[6]. Per quanto l'esperienza di paternità arrivò tardi nella sua vita, essa fu in effetti il culmine di tendenze manifestate molti anni prima. Dunque la scelta della famiglia, con un'enfasi sulla paternità, come soggetto del suo primo grande rilievo monumentale, la *Frise nuptiale* del 1911-12, deve aver avuto una forte risonanza personale, oltre ad un significato strettamente artistico e intellettuale, connesso con i fermenti letterari e ideologici del momento, che sono stati ampiamente e abilmente discussi da altri[7]. Certo, lo scultore si considerava 'sposato' alla sua arte[8], e forse non è stato del tutto cosciente del significato psicologico per lui delle scelte fatte in questo fregio, ma è difficile credere, una volta che si conosce la sua personalità nella sua interezza, che questa predisposizione non fosse un fattore contribuente.

In effetti, il tema dell'infanzia e degli affetti familiari sembra legato ad una vita interiore profondamente bisognosa di sinceri ed essenziali legami umani, che emerge in particolare dalle lettere ai suoi più vicini e più cari[9]. Questo aspetto del suo carattere può essere offuscato dall'immagine, a suo modo altrettanto vera, dell'uomo mondano, raffinato, colto, spiritoso, e spregiudicato che emerge nel periodo parigino. Anche se il suo più intimo mondo affettivo non era dunque sempre evidente nella figura disinvolta di artista, esso contribuisce al significato, alla sensibilità e all'intensità emotiva di certe sue opere. Quindi la *Frise nuptiale*, oltre ad incarnare molte preoccupazioni artistiche e letterarie, sembra essere pure una riflessione di valori e desideri che rimanevano insoddisfatti nel mondo parigino, specialmente connessi alla mancanza di affetti domestici e familiari[10]. Come notato da studiosi come Laura Lombardi (2000, p. 155), una «crisi latente» si stava formando a Parigi nell'animo dello scultore che si concretizzò al suo ritorno in Italia nel 1914 in molti cambiamenti nella sua arte e nella sua vita personale[11]. Tra questi ultimi, i maggiori furono la stretta amicizia con Aldo Carpi e il matrimonio con sua sorella Margherita, con l'eventuale nascita di figli. Nella *Frise nuptiale* sembra di intravedere le sue speranze di creare un nucleo familiare proprio e il suo desiderio di avere figli, anche se all'età di 35 anni questa meta gli è forse sembrata sempre più sfuggente e forse neppure interamente meritata date le esigenze della sua arte. Scegliendo il tema della famiglia, con un'enfasi sulla paternità, un tema raro nell'arte di quel tempo, lo scultore sfidò certe comuni convenzioni e allo stesso tempo diede espressione ad una parte profonda di se stesso.

Il soggetto della famiglia, specialmente in vena secolare, è raro nell'arte dell'Ottocento-primo Novecento, al di fuori del ritratto di gruppo. Forse quest'assenza è dovuta all'aspetto principalmente religioso di questo tema nella storia

5. L'amico Sacchetti (1935, pp. 182-185) descrive il rapporto straordinario che lo scultore stabilì subito con suo figlio di otto anni: «Discorrevano come se si conoscessero da un pezzo e da quel che dicevano… m'avvidi che il mio amico era riuscito subito ad entrare in quel mondo fantastico che ogni bimbo ha a portata di mano, se così si può dire; quel mondo che per un bimbo è più reale di quello reale. E non soltanto c'era entrato subito in quel mondo, ma ci stava volentieri e gli seccava di lasciarlo».
6. Ricordo che mio padre diceva che prima dell'esame finale per il diploma, Libero fu stravolto da un'ansietà che gli impedì di completare questo importante passo. Secondo di nove figli, ci possiamo ben immaginare che Libero avesse avuto molta esperienza nel badare ai sette fratelli più piccoli, ruolo a cui la sua immaginazione e il suo estro artistico lo avevano indubbiamente ben predisposto. Il primogenito di Libero, mio padre Aldo, ereditò questa affinità per i bambini, che amò per la loro freschezza mentale, incontaminata dai pregiudizi e dalle convenzioni degli adulti, e che si espresse in una gran varietà di storielle, giochi, collezioni, e attività creative e intellettuali con i suoi quattro figli.
7. Quest'opera è stata discussa con profonda erudizione da Claudio Pizzorusso, che ne ha esaminato brillantemente il contesto e i richiami letterari e ideologici alla poesia di Emile Verhaeren, alle teorie futuriste di Valentine de Saint-Point, e ad altri fermenti estetici e intellettuali del momento (si vedano i suoi contributi in Pizzorusso, Lucchesi, 1997, pp. 61-63; Appella *et al.,* 1998, pp. 50-58; Lucchesi, Pizzorusso, 2000, pp. 79-81).
8. Si veda lettera citata sotto nella nota 20.
9. Si vedano, per esempio, le lettere a Margherita Carpi scritte dallo scultore prima del loro matrimonio, conservate nell'Archivio Libero Andreotti di Pescia (d'ora in avanti, ALAP), e quelle a Aldo Carpi [Andreotti, Carpi (s.d.)].
10. Nelle *Memorie* di Margherita Carpi Andreotti, si fa riferimento ad un avvenimento che sembra incarnare questa nostalgia di casa, di famiglia, e di tradizioni semplici e sane. Si tratta della commozione che lo scultore provò quando sua madre cadde a ginocchio in preghiera durante un terremoto. Nella descrizione di questo episodio, la commozione dello scultore è legata a una perdita di certi valori durante gli anni a Parigi: «dopo gli anni di Parigi, questo umile atto di fede gli fece intravedere un mondo al quale era diventato estraneo, ma che pur aveva radici profonde negli anni della sua infanzia». In quanto si tratta di una perdita di un «mondo», per Andreotti questa reazione aveva un senso ben più largo di quello strettamente religioso e abbracciava tutte quelle cose che gli erano mancate nella vita «leggera, vana e frivola» di Parigi. Quest'ultima frase appare in una lettera a Margherita Carpi citata sotto, nota 20.
11. Come spiega la Lombardi, la partenza da Parigi, seppure dovuta ad una causa esterna, cioè lo scoppio della guerra, sembra pure essere stata «interiormente cercat[a], come se la contingenza degli eventi storici si fosse offerta quale momento risolutivo a una crisi latente».

dell'arte, nelle molte Sacre famiglie, o nelle innumerevoli Maternità, basate sul tema della Madonna con Bambino. Il soggetto di paternità è ancora più raro, ciò che fa risaltare l'originalità della concezione di Andreotti, che mette in primo piano il rapporto tra padre e figlio, sovvertendo i tradizionali ruoli dei sessi. Si ricordi che nelle Sacre famiglie, il bambino è quasi invariabilmente messo in grembo alla madre[12].

Prima di discutere ulteriormente questo tema ed altri connessi alla *Frise nuptiale*, vorrei riflettere su un aspetto dell'opera del nonno che mi ha da tempo colpita, la frequente presenza di rilievi, per definizione una delle forme scultoree più prossime all'architettura. Un esame approssimativo dell'opera del nonno, basato in gran parte sul catalogo di Pescia, indica che il rilievo occupa circa il venti per cento dell'opera totale del nonno, un numero che mi pare non indifferente[13].

Il rilievo è in un senso la forma scultorea più legata all'architettura, dato che nella maggior parte dei casi presuppone la presenza di un muro. E benché il rilievo giochi un ruolo importante nell'attività scultorea dai tempi più antichi e nelle culture più svariate, non tutti gli scultori hanno rivolto uguale attenzione al rilievo. Per esempio, Auguste Rodin, lo scultore più famoso del tardo Ottocento-primo Novecento, non sembra avere avuto molto interesse nel rilievo, eccetto – ed è senz'altro una grande eccezione – per la commissione per la *Porta dell'Inferno* (1880-1917).

È quindi interessante osservare che nell'opera di Andreotti, a contrasto di quella di Rodin, il rilievo si presenta dagli inizi della sua carriera, sia in forma intima che monumentale, e in una grande varietà di forme (dal basso all'alto rilievo), dimensioni (dalla medaglia al rilievo monumentale), materiali, e formati, e che questo interesse continua fino ai monumenti dell'ultimo decennio della sua carriera.

Una considerazione completa delle ragioni per l'interesse marcato dello scultore nel rilievo, che sono senz'altro molteplici, eccede i limiti del mio contributo. Ma si può menzionare, tra l'altro, la sua precedente attività come pittore e illustratore, e il fatto che il rilievo è paradossalmente il mezzo scultoreo non solo più vicino all'architettura, ma anche quello più vicino alla pittura e all'illustrazione. Il formato del rilievo condivide con la pittura e l'illustrazione uno spazio ben definito che racchiude l'immagine. Inoltre, il rilievo offre la possibilità di ritenere un senso narrativo, che include più d'un personaggio, molto più facilmente della scultura a tutto tondo, che spesso si concentra su un singolo corpo. Il legame del rilievo con l'illustrazione, e il senso narrativo ivi presente, sembra dunque essere stato un punto di attrazione per lo scultore in certi rilievi di piccolo formato come *Uomo con bimbo/ Il germoglio* del 1906 (*fig.* 5).

In quest'opera, che sembra quasi un'illustrazione per una fiaba, un uomo nudo gigantesco (forse un orco, o forse semplicemente un padre) dal corpo forte e muscoloso si inchina per ascoltare un bambino che gli sta sussurrando nell'orecchio. Qual è il messaggio che il bambino condivide con il gigante? L'uomo adulto, per quanto grande e grosso, lo scultore sembra suggerire, non deve perdere di vista la saggezza, il senso di meraviglia del bambino, presente nel più profondo di sé e nella freschezza con cui i bambini confrontano il mondo. Sembra di intravedere nel messaggio di quest'opera un eco della famosa favola *Gli abiti nuovi dell'imperatore*, in cui la nudità dell'imperatore è solo onestamente riconosciuta da un bambino.

Alcuni anni dopo, nel 1911, lo scultore produce una serie di rilievi di maggiori dimensioni in marmo rosa, di straordinaria originalità formale e carica emotiva (*fig.* 6), dove il rapporto tra architettura e scultura è sviluppato letteralmente nel concetto di un corpo nudo (a volte femminile, a volta maschile) che penetra il muro o ne emerge tramite un'angusta apertura, che in certi casi ha la forma di finestra, in altri di ristretta porta o passaggio tra due muri[14]. È notevole che lo scultore, seppure richiamandosi in qualche rispetto qui alla nozione michelangiolesca della forma che emerge dal blocco di marmo, la interpreta in modo tutto personale, non in rapporto al blocco a tutto tondo, ma in rapporto a un muro e a certe forme architettoniche essenziali, le aperture in un muro che invitano, inquadrano e circoscrivono il nostro passaggio. Il fatto che le teste dei corpi sono minimizzate o interamente assenti sottolinea il desiderio dello scultore di usare quasi esclusivamente il linguaggio del corpo nudo per esprimersi, invece che la mobilità del viso che nella vita ordinaria è il principale centro di attenzione e di comunicazione delle emozioni. Il successo di questa decisione si misura nell'intensità di queste opere. Esse sembrano esprimere una profonda lotta interiore, come se i corpi trasmettessero il contorcersi dello spirito dello scultore nella sua ricerca di una strada che soddisfi un angosciante conflitto spirituale.

12. Un'eccezione a questa convenzione è il *Tondo Doni* di Michelangelo (Uffizi), un'opera certo ben nota allo scultore, che forse gli servì indirettamente di ispirazione nella scelta del gesto di passare il bambino da un genitore all'altro. Nell'opera di Michelangelo, è il padre che passa il figlio alla madre seduta più in basso.
13. Il catalogo della Gipsoteca di Pescia (Casazza, 1992) include una quarantina di rilievi tra le oltre duecento opere ivi raccolte. In aggiunta, un esame di rilievi riprodotti altrove e non inclusi in questo catalogo, suggerisce che il numero complessivo di rilievi si avvicina alla sessantina, questo in una produzione scultorea complessiva che sembra annoverare approssimativamente tra i 200 e i 250 pezzi. Illustrazioni, caricature, quadri, disegni, progetti per oggetti e mobilia di vario genere allargano notevolmente la produzione totale dell'artista.
14. Per riproduzioni di tutti e sei i rilievi, si veda Monti, 1977, nn. 27-31, e illustrazione in copertina; Appella *et al.*, 1998, fig. 12a-f.

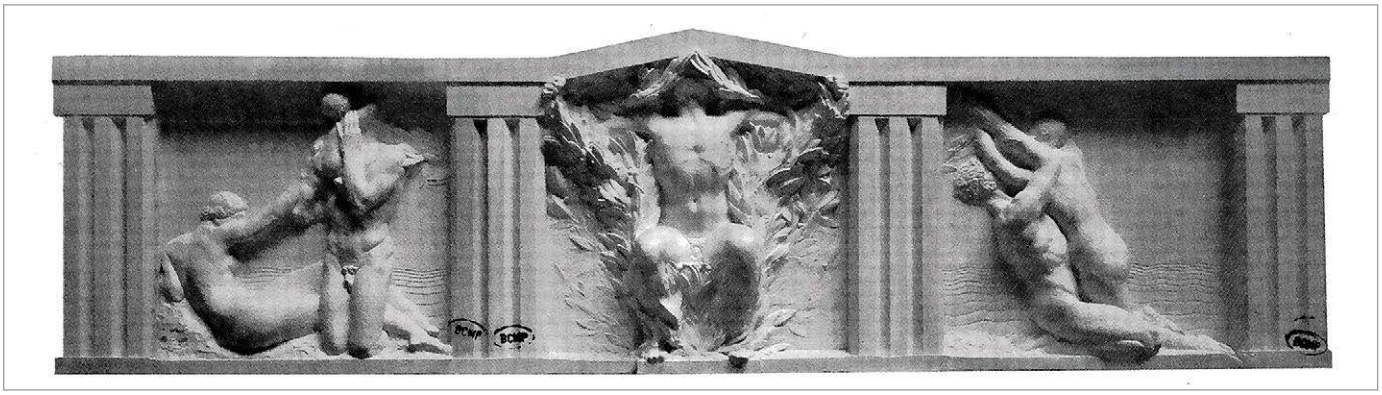

Fig. 1 – Foto dell'epoca di *Frise nuptiale*, 1911-12, gesso, fregio di tre pannelli, con cornice architettonica, 133×600 cm circa. I gessi dei tre pannelli senza cornice sono conservati nella Gipsoteca Libero Andreotti, Pescia (da Pizzorusso, Lucchesi, 1997, 77a).

Una simile soppressione dei visi per simili scopi si vede nell'ambizioso fregio *Frise nuptiale* (1911-12), già menzionato, pure di questi anni. In questo caso, si tratta di un rilievo in scala veramente monumentale (*figg.* 1-4), che misura circa sei metri in larghezza, inclusa la cornice architettonica che lo accompagnò quando fu esposto con grande successo nel Salon del 1912[15]. Eseguito in alto rilievo, è concepito per un collocamento in alto sopra un muro, con figure che si stagliano con chiarezza dallo sfondo anche a distanza, e che perfino sfondano il piano frontale nel caso dei ginocchi della figura centrale. I tre pannelli sono unificati da una forte composizione triangolare tracciata dalle due diagonali create dalla posizione dei corpi nei pannelli laterali e culminanti al centro nell'incontro delle fronde sopra il collo dell'uomo. In certe foto dell'epoca i pannelli sono visti entro una pesante inquadratura architettonica (*fig.* 1) che senz'altro fu aggiunta per ragioni pratiche quando il fregio fu esposto al Salon. Purtroppo, la cornice di questa inquadratura ha la tendenza in certe foto a gettare in ombra la parte superiore dei pannelli laterali. Quest'ombra oscura il bordo superiore dei pannelli delineato dallo scultore (*figg.* 3-4), che coincide con il punto culminante delle scene laterali. Questo punto drammatico nei due pannelli è accentuato dalla tensione creata dalle figure che si estendono in alto fino ad oltrepassare il bordo del pannello, cosa che si vede con difficoltà quando è presente la cornice.

Il tema complessivo del fregio è nel senso più ampio la procreazione umana e creativa, culminante, come abbiamo già accennato, nell'immagine della famiglia, con un'enfasi sulla paternità, un tema che, a differenza per esempio di quelli di Rodin nella *Porta dell'Inferno* e di Bourdelle nel fregio per il teatro degli Champs-Élysées del 1910-13, non è esplicitamente mitologico o letterario[16]: quello di Rodin è tratto dalla *Divina commedia* di Dante, in particolare il primo canto, *L'inferno*; quello di Bourdelle è Apollo e le nove Muse. Andreotti, non essendo questa per quel che sappiamo una commissione con direttive particolari, ha scelto un tema certo mitico, ma con maggiore libertà di associazione, che si richiama a soggetti già trattati in altre sue opere e a un vocabolario artistico – il corpo maschile (qui, ma non sempre, concepito in vena eroica), il corpo femminile (in un certo senso secondario qui), e il corpo infantile – che è già apparso in molte coniugazioni e declinazioni nell'opera di questi anni. Esso è a volte fuso con temi che hanno a che fare con la forza vitale e creativa, e con stati emotivi di una grande variabilità.

Il tema della *Frise nulptiale* ha chiari precursori nell'opera dello scultore al di fuori dei riferimenti letterari e ideologici del momento parigino, che sono stati discussi estesamente da altri studiosi[17]. Nella parte sinistra del fregio, vediamo un tema già presente dal 1906: il tema del bambino, in particolare in giustapposizione con l'uomo forte e muscoloso. Questo rimarrà un tema ricorrente nella sua opera anche dopo il suo ritorno in Italia, in opere come il *Monumento a Vamba* e *Fiorenzo*, entrambi del 1921[18]. Una delle prime opere con questo tema è l'*Uomo con bimbo/Il germoglio* del 1906 (*fig.* 5), già discussa. Altre sculture che precedono la *Frise nuptiale*, figuranti un bambino, includono *Le nouveau né* del 1906-10, *Il bambino dormiente* del 1908, *Il bambino*

15. Casazza, 1992, pp. 107-110, nn. 24-26; il fregio fu esibito con gran successo di critica (nota 17, *infra*) nel 1912 al Salon de la Société nationale des Beaux-Arts. Tra gli elogi, si può menzionare quello del famoso poeta e critico di avanguardia Guillaume Apollinaire: «*La Frise nuptiale* de M. Andreotti est un morceau vigoureux et sans maniérisme. Elle est d'un bel effet décoratif, pleine de noblesse et de sentiment» (Apollinaire, 1912, estratto conservato in ALAP).

16. Implicitamente, il tema conteneva una vasta gamma di possibili associazione mitiche, bibliche, e letterarie. Ai critici che acclamarono quest'opera al Salon del 1912, la figura centrale apparve come un Apollo o un Adamo [vedere i brani di critica tratti da tre articoli citati da Pizzorusso, in Appella *et al.* (1998), p. 58, nota 53]. Un legame con la poesia dell'amico Emile Verhaeren, *L'arbre*, è pure probabile, come ha giustamente discusso Pizzorusso, *ibidem*, pp. 51-52.

17. Si veda *supra,* nota 7.

18. Per il monumento a Vamba, si veda Casazza, 1992, p. 192, n. 16, e per *Fiorenzo*, Appella *et al.,* 1998, fig. 36.

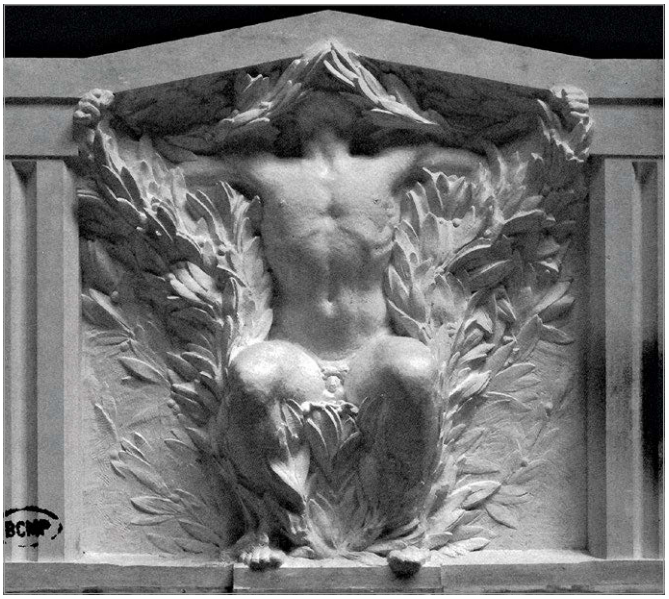

Fig. 2 – Foto dell'epoca del pannello centrale di *Frise nuptiale*, 1911-12, gesso, senza cornice, 150×133×14 cm, Gipsoteca Libero Andreotti, Pescia (da Pizzorusso, Lucchesi, 1997, 77b).

Fig. 3 – *Frise nuptiale*, 1911-12, gesso, pannello di sinistra, 150×126×14 cm, Gipsoteca Libero Andreotti, Pescia (da Casazza, 1992, n. 24).

Fig. 4 – *Frise nupti*ale, 1911-12, gesso, pannello di destra, 150×125×14 cm, Gipsoteca Libero Andreotti, Pescia (da Casazza, 1992, n. 27).

Fig. 5 – *Uomo con bimbo/Il germoglio*, 1906, gesso, 34×31 cm, Gipsoteca Libero Andreotti, Pescia (da Casazza, 1992, n. 18).

che piange del 1907, e *La cavalcata di Bacco* del 1909. Tutte mostrano una tenerezza e sensibilità straordinaria per il soggetto.

Nel pannello a sinistra (*fig.* 3) della *Frise nuptiale* il culmine della composizione è dunque la congiunzione dell'energico bambino, con tutte le sue meravigliose rotondità, con lo splendido corpo dell'uomo inginocchiato, dal forte sapore primo classicismo greco[19]. L'importanza di questo punto

19. Vedi i richiami nel modellare del corpo, specie nella zona dei fianchi, al Poseidone di bronzo, alle metope per il tempio di Zeus a Olimpia, e a quelle del Tempio E di Selinunte.

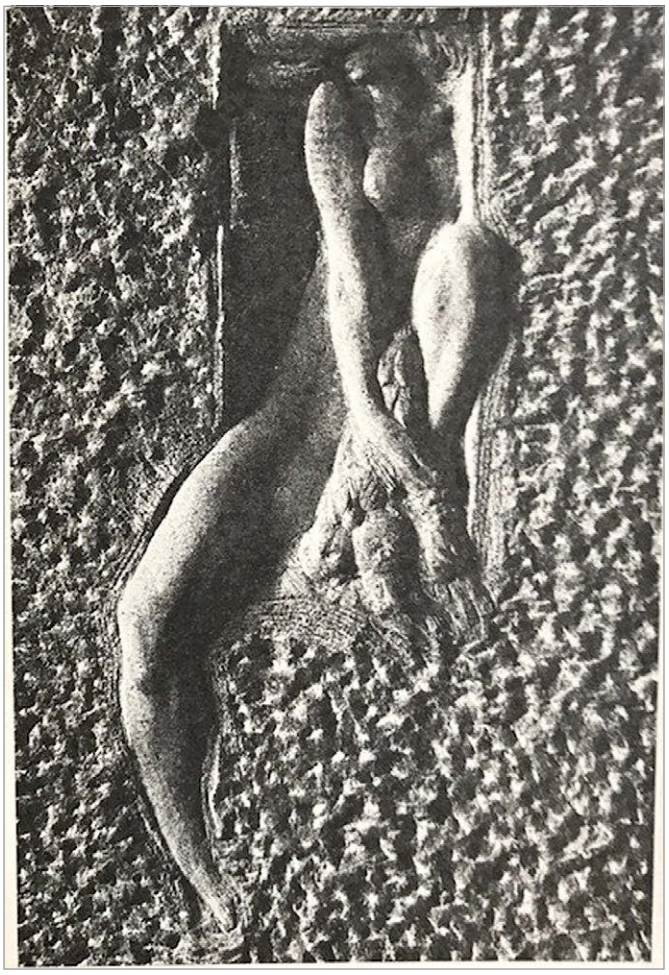

Fig. 6 – Bassorilievo, nudo femminile, 1911, marmo rosa, 62×38×4,7 cm, Firenze, collezione privata (da Appella *et al.,* 1998, cat. 12a).

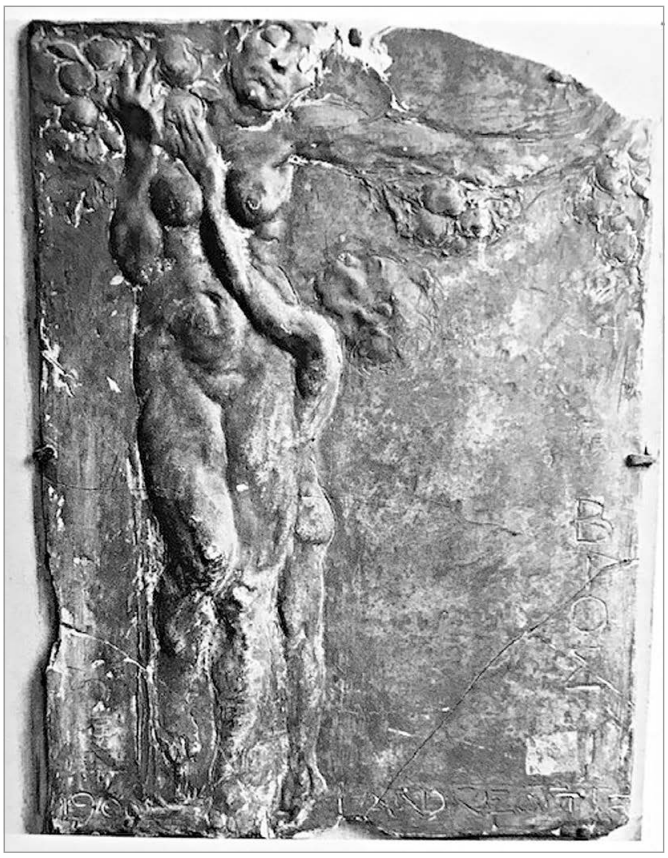

Fig. 7 – *Bios*, gesso, 29×39,5 cm, Gipsoteca Libero Andreotti, Pescia (da Casazza, 1992, n. 17).

drammatico del pannello sembra confermata dallo studio particolare che lo scultore diede all'incontro tra la mano della madre, il corpo del bambino e le braccia dell'uomo. Le foto dell'epoca (*figg.* 8-9) mostrano che inizialmente il gioco dei bracci e dei corpi tra donna, bambino e uomo era più complicato. Nelle foto si intravede il braccio e gomito destro dell'uomo tra la mano della madre e il corpo del figlio, riproducendo esattamente la posa del modello (*fig.* 9). Nel pannello finale il braccio destro del padre è sparito, sacrificato ad un desiderio di sintesi estetica che è tanto più efficace quanto distante da un'aderenza letterale alla realtà.
Come ho già suggerito, questo tema sembra esprimere tra l'altro certe urgenze personali, specialmente la mancanza a Parigi di un mondo di affetti familiari. Non sorprendentemente, al suo ritorno in Italia nel 1914, per quanto questa mossa fosse forzata da eventi esterni, l'artista si ridiresse prima di tutto a rivitalizzare questa parte di sé con un periodo di residenza dai suoi a Lucca. Poi seguì l'esempio dell'amico Carpi nel creare un mondo di affetti domestici, che gli fornisse finalmente quel senso di pace e di appartenenza interiore che gli era acutamente mancato a volte, nonostante i suoi notevoli successi, «nella vita leggera, vana e frivola» (per usare le parole dello scultore) di Parigi[20].
Il soggetto della parte centrale del fregio trova pure un predecessore nei rilievi di piccolo formato del 1906, ma in vena femminile invece che maschile, in *Bios*, pure del 1906 (*fig.* 7). La trasposizione dell'Albero della vita da figura femminile in *Bios* a figura maschile nella *Frise nulptiale* sottolinea il tema di paternità che è uno degli aspetti originali del fregio.
Infine, un paio di amanti è il soggetto del terzo pannello, uno dei soggetti più popolari nell'arte di quel tempo. Quel che è particolarmente notevole qui è l'audace rifiuto da parte dello scultore di ricadere sulle convezioni profondamente radicate e diffusissime sul modo di ritrarre due amanti, e la sua ricerca studiata di un'alternativa. La tradizione si concentrava quasi universalmente sull'incontro dei due visi nel bacio, come si vede nel famosissimo esempio

20. Lettera a Margherita Carpi, citata da Laura Lombardi in Lucchesi, Pizzorusso, 2000, p. 133: «in una lettera a Margherita Carpi [del 1921]…, [lo scultore] confesserà di aver vissuto a Parigi momenti di ansia, di smarrimento e aver cercato nell'arte la sua amante «febbrilmente come per fuggire a un destino» ma sentendosi lasciato anche da essa, di aver talvolta pianto, cercando un po' di gioia «nella vita leggera, vana e frivola inutilmente sempre» (ALAP, BCP 19-632).

Fig. 8 – Andreotti lavora alla *Frise nuptiale*, 1911, Archivio Andreotti, Pescia (da Pizzorusso, Lucchesi, 1997, 75).

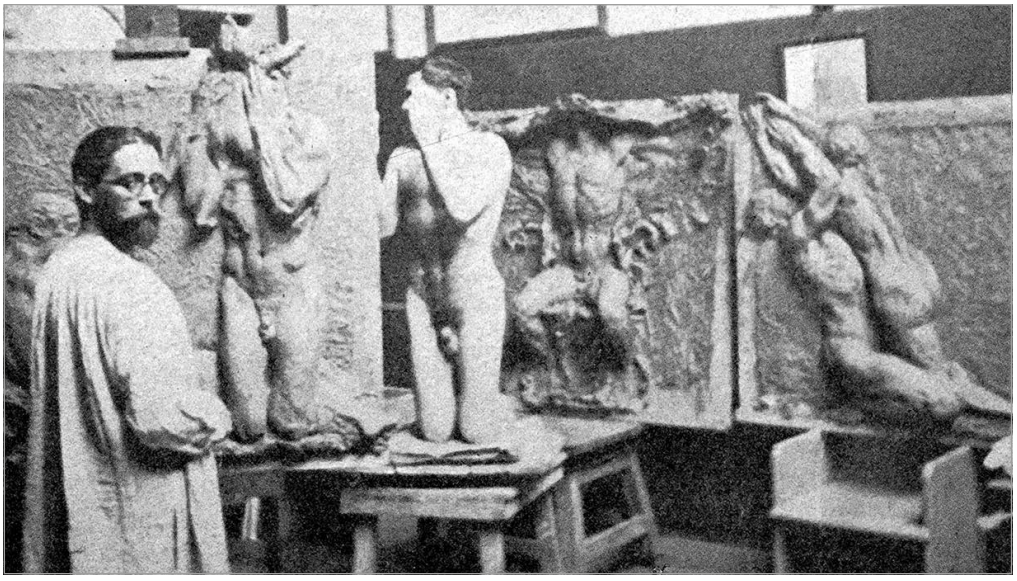

Fig. 9 – Andreotti lavora alla *Frise nuptiale*, 1911, Archivio Andreotti, Pescia (da Appella *et al.*, 1998, p. 151).

di Rodin, *Il bacio* del 1882. Gustave Klimt pure non si distacca da questa convenzione nel fregio creato proprio in questi anni per il Palazzo Stoclet a Bruxelles (1905-1911). Anche scultori dallo stile radicalissimo, come Brancusi, nel suo primo *Bacio* del 1907, non si sottraggono a questa convenzione[21]. Il nostro scultore invece affronta con coraggio il problema di trovare un'alternativa a questa soluzione scontata. Evita deliberatamente l'unione delle facce nel bacio e si concentra invece sul mescere dei corpi e in particolare sulla congiunzione delle braccia e delle mani in alto, che diviene l'apice di questa sua originalissima concezione[22].
Lo studio prolungato e riflettuto che condusse a questa soluzione si intravede nel paragonare l'opera finale con uno

21. Si veda Geist, 1978, fig. 18, 19, 25, 28, per avere un senso della grande diffusione del tema nell'arte di quel tempo entro le solite convenzioni, concentrate invariabilmente sulla congiunzione dei visi dei due amanti. Raymond Duchamp-Villon, un altro artista di avanguardia, pure ricade entro questo schema nel suo rilievo gli *Amanti* del 1913 (gesso originale, MOMA, NY).

22. Stilisticamente e concettualmente, il rilievo di Aristide Maillol *Désir* del 1907 è probabilmente servito di incoraggiamento ad Andreotti, essendo tra l'altro un raro esempio di amanti che divergono dalla convezione del bacio. Ma per Maillol è più facile evitare questi schemi perché, a differenza di Andreotti, egli sceglie un soggetto diverso da quello tradizionale di due amanti uniti in un'attrazione reciproca. Il soggetto del suo rilievo è invece il 'desiderio' di un uomo per una donna che si ritrae in un gesto di incertezza o rifiuto.

stadio precedente dell'opera documentato in una fotografia dell'epoca (*fig.* 9)[23]. Questo paragone mostra che inizialmente le braccia e le mani della donna racchiudevano quelle dell'uomo, ma che nella versione finale lo scultore si decise di mettere in primo piano la mano aperta dell'uomo, in un gesto che ricorda le bellissime mani aperte del *Lottatore* del 1910, un gesto richiamante lo stile di danza di Vassily Nijinsky[24].

23. Casazza (1992, p. 107) identifica disegni preparatori per il pannello di destra nella «collezione Andreotti a Firenze e a Pisa», che purtroppo non è stato possibile rintracciare. Si è potuto verificare comunque che questi disegni devono essere rimasti a Firenze dopo la spartizione dei disegni tra gli eredi dei figli Aldo e Lupo. Esiste un inventario fotografico dei disegni a Pisa, ma apparentemente non dei disegni rimasti a Firenze.
24. Per una bella foto dell'epoca, si veda il *Lottatore*, in Pizzorusso, Lucchesi, 1997, fig. 68, e per un'illustrazione dello stile di danza di Vaslav Nijinsky, a mano aperte, si veda Lucchesi, Pizzorusso, 2000, p. 94, fig. 1.

In conclusione, spero di aver suggerito, anche se solo in forma preliminare, il notevole ruolo del rilievo nel percorso del nonno, cosa che merita ulteriore approfondimento. Inoltre spero di aver illuminato un aspetto della personalità di mio nonno che contribuisce al contenuto emotivo di certe sue opere, illustrando questo punto con un esame del tema del suo primo fregio monumentale, e mettendo in risalto l'originalità della sua concezione. Quest'opera appare in un periodo cruciale della sua carriera, che lo vide a Parigi (1909-14) in dialogo con i maggiori artisti, letterati, e intellettuali di quel periodo e nel mezzo di un fermento artistico che darà enorme frutto per l'arte moderna. I richiami stilistici, letterari, ideologici di quest'opera sono stati esplorati in maniera approfondita da altri studiosi. Io spero solo di aver allargato il significato di quest'opera, dando considerazione alle affinità personali dell'artista, e sottolineando l'originalità della concezione dello scultore date le convenzioni tematiche e artistiche dell'epoca.

Riferimenti bibliografici

Andreotti L., Carpi A. (s.d.). *Carteggio Libero Andreotti – Aldo Carpi.* Dattiloscritto. Evanston, IL, USA: Margherita Andreotti (una di molteplici copie).

Apollinaire G. (1912). Vernissage au Salon de la Nationale. *L'Intransigeant*, avril (estratto).

Appella G., Lucchesi S., Monti R., Pizzorusso C., a cura di (1998). *Libero Andreotti.* Catalogo della mostra (Matera, Chiese rupestri, 31 maggio-30 settembre 1998). Matera: La Bautta.

Casazza O. (1992). *Gipsoteca Libero Andreotti.* Firenze: Grafiche Il Fiorino.

Carpi Andreotti M. (s.d.). *Memorie della vita di Libero Andreotti.* Dattiloscritto. Archivio L. Andreotti, Pescia.

Geist S. (1978). *Brancusi/The Kiss.* New York: Harper & Row.

Lombardi L. (2000), *Arte sacra. "Semplice e puro, ingenuo e stupefatto".* In: Lucchesi S., Pizzorusso C., a cura di, *La cultura europea di Libero Andreotti: da Rodin a Martini*. Milano: Silvana, pp. 132-144.

Lucchesi S., Pizzorusso C., a cura di (2000). *La cultura europea di Libero Andreotti: da Rodin a Martini.* Milano: Silvana.

Monti R. (1977). *Andreotti.* Roma: Editalia.

Pizzorusso C., Lucchesi S. (1997). *Libero Andreotti. Trent'anni di vita artistica. Lettere allo scultore.* Firenze: Olschki.

Sacchetti E. (1935). *Vita d'artista.* Milano: Treves.