Claudia Massi

Il carteggio tra Libero Andreotti e gli architetti nel periodo dei monumenti ai caduti

Riassunto – *Per l'interiorità e la spiritualità di Libero Andreotti è difficile accettare che l'elemento figurativo sia ridotto a pura illustrazione di un evento bellico o di un avvenimento drammatico, come spesso richiede la committenza dei monumenti ai caduti. Per questo motivo l'artista ha dovuto lottare in quel periodo con certe prescrizioni suggerite dalle commissioni promotrici e talvolta anche con le idee degli architetti con cui si trovava a collaborare. Se si prende in considerazione la vicenda temporale di Andreotti scultore di monumenti ai caduti tali posizioni vengono ben in luce. La sua opera, in questo caso, è per forza legata ai problemi dei materiali, dell'architettura e del paesaggio, quale elemento di ambientazione. Tuttavia nei primi monumenti non c'è un rapporto diretto con gli architetti ed è lo stesso Andreotti che sceglie autonomamente. Per i progetti più impegnativi, come quelli di Bolzano e di Milano, il ruolo degli architetti assume invece un'importanza determinante come viene ben evidenziato attraverso l'analisi del carteggio tra lo scultore, Marcello Piacentini, Giovanni Muzio e Gio Ponti.*

> Odio l'arte decorativa, l'arte applicata, l'arte è necessaria o non è – E non è necessario nascondere una struttura architettonica con un piaccicotto plastico. Ogni giorno sento di più questa verità, questa necessità. […] E dovrei invece insegnare questa menzogna. In questo sta la mia vigliaccheria e il mio coraggio, perché non faccio nulla di quanto è d'obbligo e programmatico ed ogni giorno più mi confermo in questa convinzione.
>
> *Libero Andreotti*[1]

1. Il monumento ai caduti di Roncade

Il primo monumento ai caduti che l'artista realizzò, senza bando di concorso, fu quello di Roncade nel trevisano, inaugurato il 22 giugno 1924[2]. Fu Antonio Maraini a segnalare nel 1922 al sindaco la possibilità di coinvolgere direttamente Andreotti per la creazione di questa opera[3]. E fu così che il Comitato pro monumento ai caduti per mezzo del suo presidente, Luigi Coletti, dette l'incarico all'«Artista fra i Sommi Artisti Italiani»[4] di ricordare i soldati scomparsi, lasciando a lui piena libertà sia nell'individuazione del tema, sia nella collocazione in città della scultura.

Il soggetto raffigura una Vittoria alata, colta nell'atto di innalzare il combattente caduto sul campo di battaglia. Stando al giudizio di Ugo Ojetti (1924a), «nessuna parte di questa scultura è superflua; nessun punto di questo gruppo è morto od inerte. […] L'Eroe caduto, pur definito con un meditato realismo nella parte inferiore del suo corpo, ha nel volto una bellezza apollinea, che lo fa ideale e quasi divino. Così la contemplazione di quest'opera non si risolve nel pianto, ma in ammirazione e in gloria» (p. 2).

Come sostegno del gruppo scultoreo in bronzo, l'artista scelse un grande basamento di calcestruzzo rivestito di lastre di pietra forte[5], mentre per l'inserimento paesaggistico la soluzione fu semplice ed efficace. A quest'ultimo proposito è ancora Ojetti (1924a; 1923) ad annotare: «conosco la piazza di Roncade dove deve sorgere questo monumento. Credo che esso sia bene adatto a quel vasto spazio a quella grande luce. Ma sarà opportuno che il Comitato, sul consiglio dell'artista, gli componga uno sfondo d'alberi e d'allori che l'inquadri come tra i fusti delle colonne di un piccolo tempio» (p. 2; p. 205). Secondo il suggerimento di Andreotti, infatti, «gli alberi sì faranno corona senza essere addossati»[6]. Per creare lo spazio adatto, l'artista aggiunge che il monumento «sorgerà sur una elivazione tenuta a prato colmo e senza cordonato di verdura ma fiancheggiata circolarmente da un vialetto di ghiaia. Più il praticello sarà elevato più l'opera figurerà»[7].

In base a queste poche indicazioni ben si comprende quale sia stato il disegno di Andreotti: dare visibilità alla scultura, in rapporto alla sua sistemazione nel paesaggio urbano, una visibilità enfatizzata attraverso la creazione di uno spazio che in qualche modo rimanda a un luogo sacro, elementi ritrovati poi nelle realizzazioni monumentali successive.

1. Archivio Libero Andreotti, Pescia (d'ora in poi, ALAP), *Diari, taccuini, agende e appunti*, 1-1, 4721; si veda *Trascrizioni diverse*, 1-4, 4781, 7 agosto 1926.
2. ALAP, *Corrispondenza,* 1-1, 2, 5 giugno 1924.
3. ALAP, *Taccuini, agende e appunti*, 3-7, 4761, s.d.
4. ALAP, *Corrispondenza,* 76-15, 4130, 27 luglio 1922.
5. ALAP, *Progetti grafici di opere*, 1-3, 5325, 1922-25; cfr. Casazza, 1992, pp. 196-197.
6. ALAP, *Opere*, 2-2, 5290, s.d.
7. *Ibidem.*

2. Il monumento ai caduti di Saronno

Anche per il secondo monumento di Andreotti, inaugurato il 5 luglio 1925, esiste il problema dell'ambientazione. Esso doveva essere collocato in una grande area, di proprietà della Fabbriceria del Santuario[8], sull'incontro di quattro vie, a lunghe prospettive, ben visibile quindi su quattro fronti.
Secondo il bando di concorso, pubblicato il 4 novembre 1922, «il monumento dovrà esprimere, in modo sintetico e con austera e solenne semplicità, il concetto di Vittoria […]. Vittoria: frutto intangibile del sangue degli eroi e della virtù di un popolo; suprema ragione d'orgoglio per la Nazione» (Comitato Pro Monumento ai Caduti, 1928). La commissione giudicatrice era composta da Ugo Ojetti, Giulio Ulisse Arata, architetto e Adolfo Wildt, scultore. Dei diciotto bozzetti presentati, la giuria ne prescelse quattro e tra questi individuò «il più importante per la sua classica semplicità, per l'evidenza del soggetto, per la quieta armonia della composizione quello contrassegnato dal motto Libero» (Saronno. Monumento ai caduti, 1923). Arata, in una lettera ad Andreotti, precisa il suo giudizio: «ammirai senza restrizioni la semplicità arcaica dell'insieme armoniosissimo»[9].
Tra le raccomandazioni della giuria all'artista, si precisa che il gruppo scultoreo, da eseguirsi in bronzo, doveva essere sorretto da un basamento di pietra di Saltrio (Corso Bagni), su cui sarebbero stati incastonati i bassorilievi anch'essi in bronzo (Saronno. Monumento ai caduti, 1923). In sostanza l'opera era composta da due diversi elementi, quello a tutto tondo sul basamento e quello, ugualmente importante, in rilievo, su pannelli la cui visibilità era assicurata dalla rispettiva posizione ad altezza d'uomo, per cui lo spazio intorno doveva dimostrarsi adeguato.
Nella relazione di chiarimento Andreotti precisa la sua interpretazione dei temi ispiratori della scultura, l'uno della Vittoria e l'altro della figura materna. «*Il Gruppo*, vuol significare: l'Italia vittoriosa, scoccato il dardo, l'arco ancora e sempre in pugno, vigila i suoi morti, i suoi eroi. *Basamento. Bassorilievi.* Mi pare far bene, per significare le virtù eroiche della donna italiana, farla assistere, come nella realtà al principio ed al termine dell'immane tragedia con quella muta semplicità di modi che l'alto significato comporta. *Bassorilievo di fronte.* L'eroe parte: le donne restano alla casa; sulla soglia già la madre risospinge dolcemente la nuora e la sorella, stacca dalle gambe del padre, il piccolo, il rampollo. *Bassorilievo del retro.* La madre?… la moglie?… la donna insomma è corsa al lettuccio da campo ove riposa l'Eroe, ormai forse per sempre; una suora ed un'infermiera della Croce Rossa assistono amorevoli»[10].
Ad Andreotti stava particolarmente a cuore l'inserimento della figura femminile nel racconto rappresentato nei bassorilievi. In una 'cartella' c'è il soldato che parte, nell'altra le vittorie alate che riportano l'eroe alla madre con la dicitura: "ai prodi Saronnesi che per una Madre, l'Italia, lasciarono le Madri".
È un tema questo che diverrà centrale nell'opera monumentale successiva dedicata ai caduti per la patria, in Santa Croce a Firenze.

3. Il monumento alla Madre italiana di Firenze

Nel caso del monumento alla Madre italiana, Andreotti si trova di fronte al problema di inserire la sua opera in uno spazio architettonico ben definito, e non solo. In questa circostanza lo scultore si deve confrontare con un luogo sacro che ha accolto una serie di stratificazioni artistiche e con le quali bisogna fare i conti: in Santa Croce, scrive lo scultore, «ove sono opere magnifiche e…pessime […], si tratta di andar a far compagnia alle une e alle altre» (Malan, 1926).
Il concorso di primo grado fu bandito nell'ottobre del 1923 e vi parteciparono trentasei concorrenti. La giuria, composta da Domenico Trentacoste, presidente, dagli architetti Armando Brasini e Gustavo Giovannoni, da Ugo Ojetti e dallo scultore Angelo Zanelli, scelse per una seconda prova sei artisti[11]. Libero Andreotti fu infine proclamato vincitore all'unanimità il 20 maggio 1924 (Il monumento ai caduti, 1924). La cappella venne inaugurata il 4 novembre 1926 (*Cappella Votiva*, 1926).
In un'intervista, l'artista precisa il suo pensiero: «mi sono preoccupato di una cosa sola […] di svolgere con la maggiore semplicità e naturalezza quello che era il tema del concorso: il "Gruppo della Pietà", che non meglio infatti si poteva riassumere nel concetto della Madre, la sola figura che la Pietà può identificare e che sola può riassumere dolore, sacrificio, fede» (Malan, 1926). Il giornalista chiede ad Andreotti quale sia stata la sua preoccupazione maggiore e lui risponde: «quella di fare, come credo di aver fatto, una cosa per l'Altare, di creare cioè una figura che nel simbolo della Madre Italiana ricordasse la madre di Dio col figlio in grembo. Certo ho avuto anche io, durante il lavoro, momenti di maggiore o minore speranza, ma la fede di riuscire

8. ALAP, *Corrispondenza,* 21-32, 1037, 25 aprile 1923; la Fabbriceria del Santuario concede il terreno a titolo gratuito purché le figure non fossero nude come nel bozzetto.
9. ALAP, *Corrispondenza,* 16-13, 749, 15 marzo 1923.
10. ALAP, *Monumenti,* 3-10, 5301, s.d.
11. Ojetti, 1924b; Libero Andreotti di Pescia in Lucchesia, Archimede Campini palermitano, Valmore Gemignani fiorentino, Antonio Maraini romano, Romano Romanelli fiorentino, Attilio Selva triestino.

ad interpretare quello che veramente era l'ispirazione del tema, e quindi l'espressione desiderata dagli italiani, non mi è mancata. Per fare una cosa degna e severa, sobriamente espressiva, occorreva "sentire" questa opera ed io, lo creda, l'ho "sentita" con tutta la mia passione. Veda, ad esempio, dato l'ambiente suggestivo e mistico nello stesso tempo, ove il Monumento doveva essere collocato, io non potevo nell'opera fare alcun diretto accenno alla guerra, poiché un altare deve essere liturgicamente preciso. Allora ho pensato ai due "bassorilievi", nei quali ho voluto il grande cimento ricordare, con due immagini chiare: una di queste vuol significare la "Partenza", il distacco cioè del figlio dalla Madre, il figlio che si allontana condotto dallo spirito del "Dovere" e della "Vittoria"; l'altra immagine indica il "Ritorno", e cioè le "due Vittorie" che riconducono il corpo dell'Eroe alla Casa Materna, mentre la Vergine conforta la "Madre" che si china a baciare il figlio che non è più» (*ibidem*).

Anche in questo caso, come era avvenuto a Saronno, Andreotti scinde in due parti la sua opera: sul piedistallo, ossia sull'altare, pone la Pietà di marmo bianco, fulcro centrale dello spazio sacro, ai lati, sulle pareti della cappella, sviluppa invece un discorso più articolato e narrativo, quello della partenza e del ritorno dell'eroe, mediante due bassorilievi di pietra forte. Per renderli meglio leggibili, l'architetto Enrico Lusini inserisce una fascia lapidea, a circa quattro metri da terra[12]. È una soluzione semplice e austera che ben si accorda alla sacralità del luogo e al sentimento dell'artista.

4. Il monumento ai caduti di Bolzano

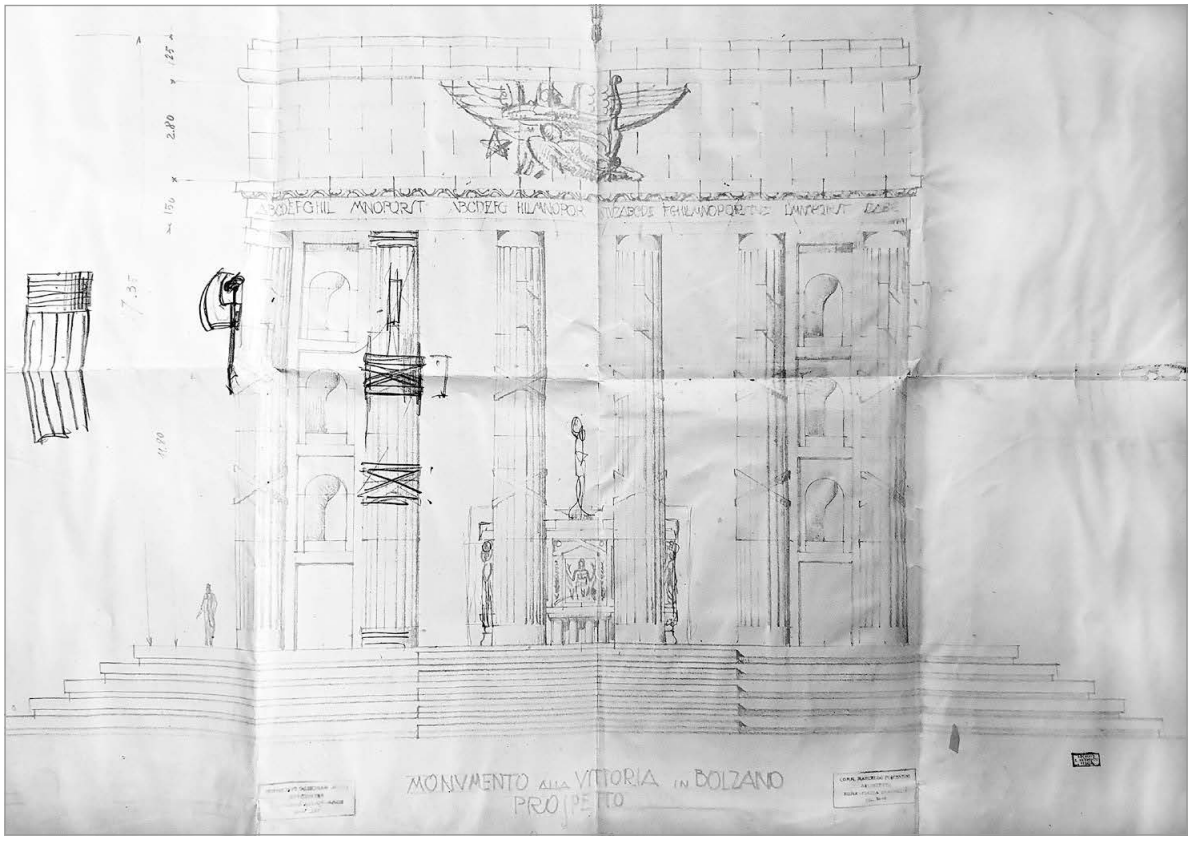
Anche a Bolzano Andreotti deve fare i conti con uno spazio architettonico ben preciso, progettato dall'architetto Piacentini[13]. Questi, dopo aver ricevuto l'incarico nel 1926, aveva idee chiare sugli elementi scultorei da inserire nella propria opera.

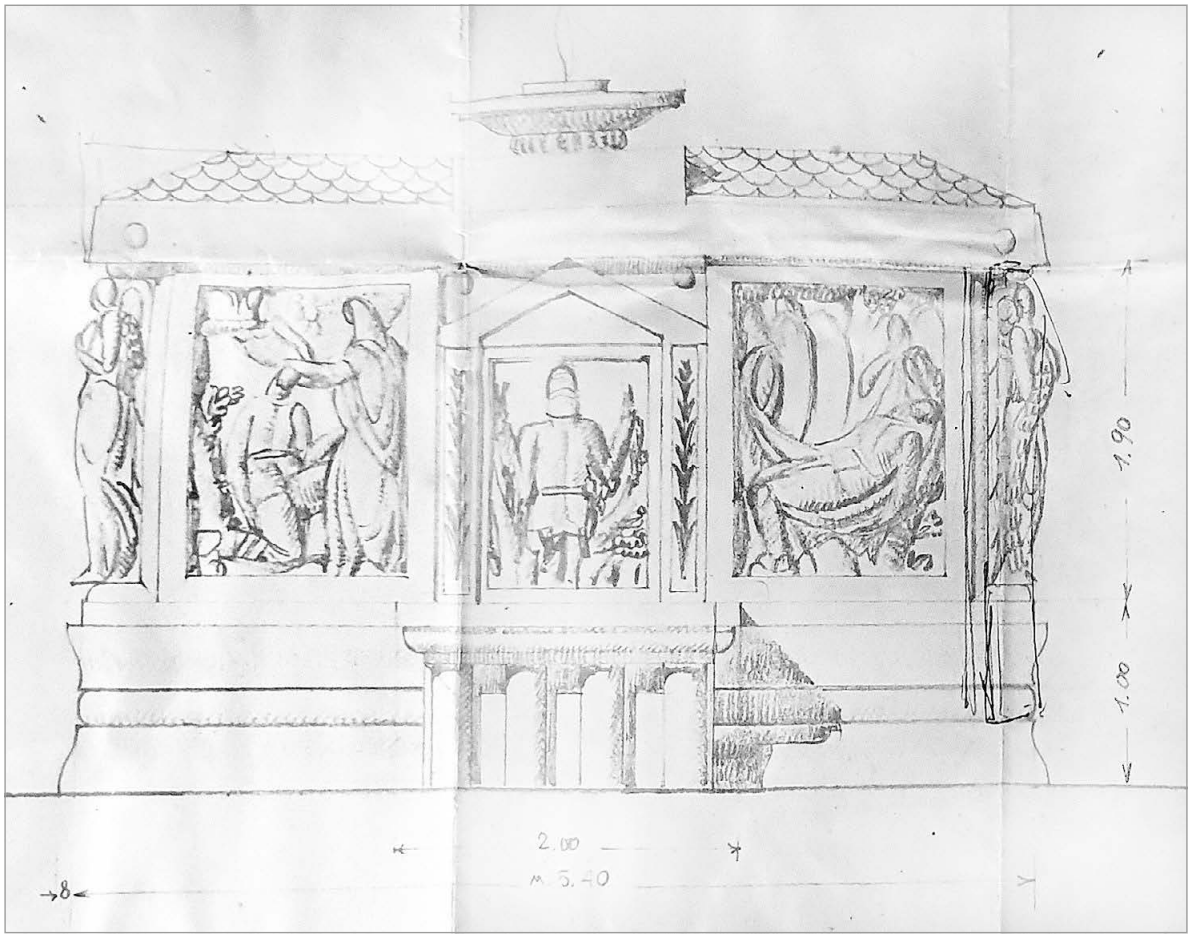
È lo scultore a ricordare il suo primo incontro con l'architetto: «conobbi Piacentini qualche giorno dopo (la lettura *ndr*) dei giornali, ché venne all'istituto una mattina e mi mostrò il progetto […]. Mi chiese se avessi voluto fare la Grande Italia saettante del fastigio che a sua voce era ispirata alla mia Italia di Saronno. Ripetermi mi seccava, glielo feci capire e poi l'Italia con le ali mi pare una cosa ridicola e poi quella scultura mi sembrava che avrebbe potuto benissimo, lì a quel posto, essere rimpiazzata dallo stemma per i Sali e Tabacchi… ma meglio niente, dato che non ha funzione architettonica, ma solamente decorativa»[14]. La visione di Andreotti, ormai ben maturata durante la sua attività dedita ai monumenti ai caduti, è quindi in aperto contrasto con quella di Piacentini. Da una parte c'è la volontà di realizzare un'opera che autonomamente esprima una spiritualità e una interiorità complesse, dall'altra c'è invece un'idea illustrativa e decorativa che può risolversi solo nella retorica.

Secondo il progetto architettonico descritto ad Andreotti e sintetizzato in alcuni disegni autografi (*figg*. 1-2), il monumento di Bolzano doveva ritrarre l'Italia, l'Italia per la sua guerra e l'Italia per la sua vittoria. L'ara è l'elemento più significativo e spirituale di tutto il monumento: la Vittoria è simboleggiata dalla grande figura del fastigio mentre nell'ara deve essere raccontata la guerra. In sintesi, a parere di Piacentini, «l'ara rappresenta sostanzialmente il monumento al fante […]. Sulla fronte principale, il quadro di sinistra dovrebbe rappresentare la partenza del soldato che si distacca dalla madre attirato da una vittoria ad ali spiegate. I tre pannelli posteriori dovrebbero rappresentare la guerra combattuta […]. Ovvero, più veristicamente, rappresentare nella prima un corpo a corpo tra due soldati, nella seconda una scena tragica all'interno di un sottomarino, nella terza la morte di una o due figure muliebri colpite da una bomba lanciata da un aeroplano. Queste tre rappresentazioni simboleggerebbero pure implicitamente i tre sacrifizi, del soldato in combattimento, del soldato che muore per cause indirette, del cittadino. Tornando sulla fronte principale il pannello di destra rappresenterebbe la fine della guerra, il ritorno dell'eroe morto, trasportato dalla vittoria ad ali spiegate. Questi due pannelli della fronte a loro volta possono simboleggiare i due grandi martiri: della donna (madre, sposa, sorella) e del soldato. Nel centro la resurrezione, la immortalizzazione, la incoronazione del milite ignoto che guarda in alto verso il cielo incoronato di alloro. Sui quattro angoli la sua magnifica idea delle quattro virtù cardinali. In basso un altare, in alto una tazza fumante»[15].

È evidente che per l'interiorità di Andreotti, il racconto figurato da Piacentini è quasi totalmente da rifiutare. Tanto è vero che nel suo diario esprime un giudizio particolarmente duro: «sull'altare un soldato, sull'ara una tazza fumante. Questa tazza fumante poteva benissimo simboleggiare i miei coglioni alla lettura del foglio e alla vista del suo disegno. Infatti mi son guardato dal seguirlo perché non capivo, e neppure ora, dove volesse condurmi»[16].

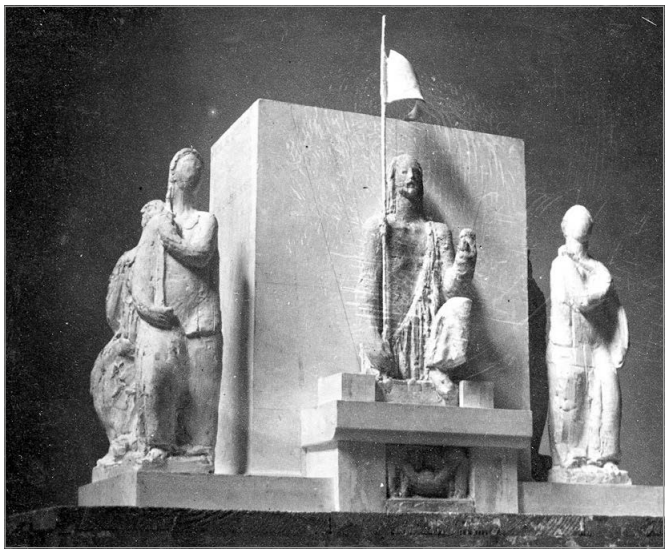
12. ALAP, *Contratti,* 1-7, 5181, 25 luglio 1925.
13. Per approfondire il tema del monumento ai caduti di Bolzano si vedano: Pagliaro, 1980; Soragni, 1993, Ferrarese, 2012.
14. ALAP, *Diari, taccuini, agende e appunti*, 1-1, 4721; cfr. *Trascrizioni diverse*, 1-4, 4781, 7 agosto 1926.
15. ALAP, *Corrispondenza,* 70-4, 3791, 12 giugno 1926; cfr. Pizzorusso, Lucchesi, 1997, pp. 235-236.
16. ALAP, *Diari, taccuini, agende e appunti*, 1-1, 4721; si veda *Trascrizioni diverse*, 1-4, 4781, 14 agosto 1926.

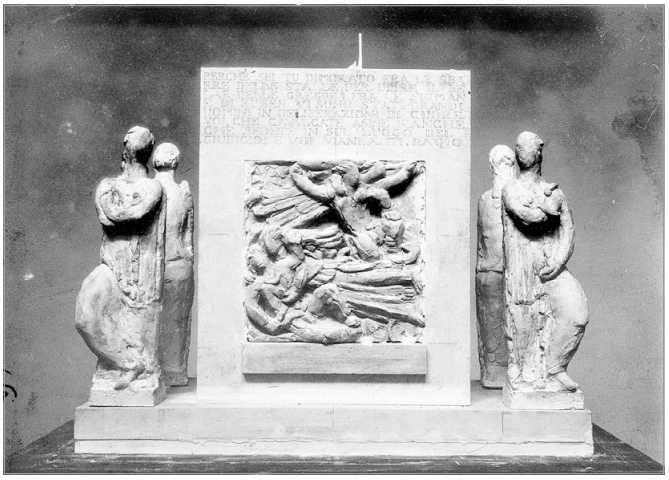




Figg. 1-2 – Marcello Piacentini, progetto del monumento ai caduti di Bolzano (ALAP, *Progetti grafici di opere,* 1-1, 5323, 1926).

Figg. 3-4 – Libero Andreotti, monumento ai caduti di Bolzano, *Nostra Signora della Vittoria* e *Assunzione dell'eroe nel cielo,* fotografie dei bozzetti in gesso (ALAP, *fotografie storiche,* 3-41, 5068, 3-42, 5069, s.d.).





Figg. 5-6 – Libero Andreotti, monumento ai caduti di Bolzano, Redentore con le quattro virtù cardinali e bassorilievo della guerra, fotografie dei bozzetti in gesso (ALAP, *Fotografie storiche,* 3-32, 5059, s.d.).

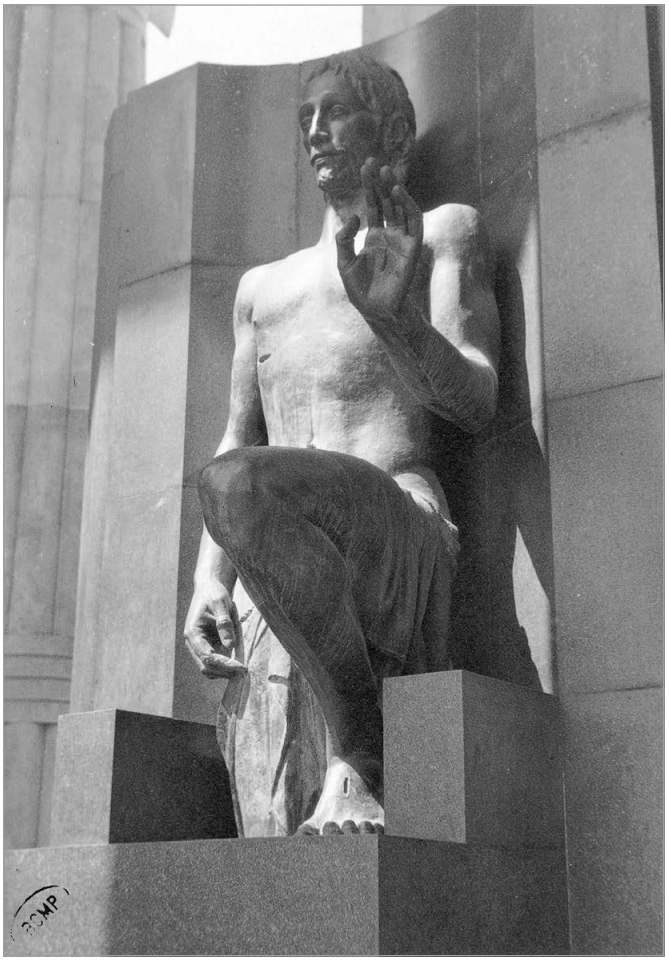
Ed è così che risponde all'architetto cercando un compromesso. «Credo di aver ricompreso le sue lettere circa il significato che si vuole dare a questo lavoro e mi sembra di potere in questo modo renderlo chiaramente. *La nostra guerra* in tutte le sue fasi e dettagli significativi è raccontata da una doppia serie ininterrotta di bassorilievi che attorniano la base della residenza od ara come la si voglia chiamare. *Le quattro virtù cardinali* sorreggono il coronamento. Quivi se non le piace il canto di Debora che a me sembra tanto appropriato per la sua maschia andatura e per la sua forza, si potrà scrivere qualcosa d'altro […]. *Il piccolo altare* è addossato alla Residenza. Qui non si può, su un altare, mettere, come lei a nome della Commissione accenna, l'immagine del fante assunto in gloria, non si può, bisogna mettere un'immagine religiosa, su un altare non si può mettere altro, ed io ho pensato che una Nostra Signora della Vittoria starà benissimo in una profonda nicchia della residenza. L'ho pensata in trono: forte, col divino figlio ai ginocchi coi piedi sul serpente e una palma alla mano»[17]. Nel retro l'artista ha intenzione di realizzare un grande bassorilievo che rappresenta l'assunzione dell'Eroe nel cielo della patria. Il progetto dell'opera viene sviluppato dallo scultore mediante un modello in gesso a scala ridotta, di cui rimangono le fotografie (*figg*. 3-4).

In un secondo bozzetto, Andreotti toglie la copertura della residenza e inserisce sull'ara il redentore accompagnato sugli angoli dalle quattro virtù cardinali. Piacentini è favorevolmente colpito da questa nuova versione del tema: «intanto le dico che l'idea del Redentore e del grande bassorilievo della guerra mi persuadono sempre di più: sul tipo di riquadratura delle quattro virtù sono ancora perplesso»[18] (*figg*. 5-6). E in un'altra lettera aggiunge, «sono d'avviso che le quattro statue isolate non possono assolutamente andare, anche per la vicinanza dei grandi busti dei martiri: il progetto primo, che lei mi mostrò, pur differendo molto dalle mie direttive, l'accettai; e penso quindi che a questo bisogni attenersi»[19]. Andreotti concorda con quest'ultima obbiezione: «sia dunque come ella vuole. Mi rincresce di rinunciare alle mie quattro virtù, ma le ragioni che ella adduce sono tali da troncare ogni questione. È lei che deve ordinare il nostro lavoro. Le quattro figure erano a buon posto su ara. Le abbandono per darmi interamente al Redentore e all'altorilievo»[20].

Per Andreotti non è per niente facile portare avanti l'opera di così grande mole sviluppando il nuovo tema. Di tutte queste difficoltà rende partecipe l'amico e confidente, nonché cognato, Aldo Carpi: «qui mi danno con questa Resurrezione che mi tronca le gambe senza riuscire a far che sia ciò che vorrei. […] Seguito a salire e scendere accanitamente intorno a questa statua aspettando ch'ella mi appaia com'è dentro di me»[21].

Il risultato soddisfa pienamente Piacentini perché rappresenta una perfetta sintesi tra le due arti, architettura e scultura, che sembrano legarsi indissolubilmente. Un mese prima dell'inaugurazione avvenuta il 13 luglio 1928, l'architetto scrive ad Andreotti in questi termini: «il tuo lavoro è superba opera d'arte: il Cristo e il bassorilievo formano insieme il tuo capolavoro. Con il porfido dell'ara si fondono benissimo, appoggiati sul pavimento completamente nero […]. Il bassorilievo sul posto sta perfettamente: non dico che sembri piccolo, ma, è la mole d'intorno, che risulta opera dettagliata e non rude, come poteva sembrare al tuo studio. Ciò che desideravo. C'è del 'classico' e del 'pisano': rammenta, come chiaroscuro,

17. ALAP, *Corrispondenza,* 8-1, 385, 1° luglio 1926.
18. ALAP, *Corrispondenza,* 70-8, 3795, 2 agosto 1926.
19. ALAP, *Corrispondenza,* 70-9, 3796, 11 agosto 1926.
20. ALAP, *Corrispondenza,* 6-62, 340, s.d.
21. ALAP, *Trascrizioni diverse* 1-7, 4784, 13 aprile 1927.



Figg. 7-8 – Libero Andreotti, monumento ai caduti di Bolzano, Cristo risorto e bassorilievo della guerra, fotografie dei bronzi (ALAP, *fotografie storiche,* 3-24, 5051, 3-27, 5054, s.d.).

uno dei grandi pulpiti toscani. L'interno del monumento, con i suoi molteplici marmi (porfido, nero di Mari, serpentino verde, cipollino dorato, paonazzo d'avorio, e la gemma di lapislazzuli) sembra un museo: ha tutte le ricchezze delle grandi Sale del Vaticano. Di sera il Cristo viene tutto avvolto in una luce che scende conicamente dal soffitto – di faccia – in mezzo all'oscurità generale. Effetto teatrale, ma mistico e assai suggestivo»[22].

Il redentore di Andreotti è opera sicuramente ispirata all'affresco di Piero della Francesca a San Sepolcro: cristo esce dal sepolcro e mostra le stigmate sul costato e sulla mano sinistra. A Bolzano questa iconografia viene sviluppata in una figura imponente, alta più di tre metri, fusa in bronzo da Vignali di Firenze. Accompagna l'opera, nella parte posteriore dell'altare, un solo grande altorilievo di 2,80×2,40 m, anch'esso in bronzo, raffigurante, in basso, una vittoria che incita il soldato a lanciare una bomba a mano, in alto, un'altra vittoria, che vola in senso inverso e trascina per i cieli lo stesso soldato morto, ma avviato all'eternità della gloria (Il monumento della Vittoria, 1928) (*figg*. 7-8).

Ancora una volta l'ambientazione del monumento e le sue proporzioni, in questo caso a firma di Piacentini, sono molto importanti, come sottolinea Ojetti (1928). «Ottima, innanzi tutto, la postura del bianco monumento, nell'asse del ponte sul Talvera, all'incrocio delle strade che salgono alla Mendola e a Merano. Se lo contempli di fronte, ha per sfondo larici e prati, e opportunamente l'architetto l'ha alzato sopra una scalinata in granito di Sonico di colore verdino che s'accorda con quello sfondo. Se lo guardi da sinistra […], esso ti si presenta proprio nel centro della veduta di Val Sarentino e i due declivi dei monti altissimi scendono ad appoggiarsi sul bianco dado come ad un vertice. Lo stesso effetto, se lo guardi da dietro profilarsi sulle quinte dei monti verdi, azzurri, grigi nel cielo, verso la valle dell'Isarco e il Brennero. Le proporzioni col paese alpestre sono studiate da maestro. Non è alla fine, l'architettura la vera arte delle proporzioni? La prima lode che s'ha dunque da fare a questa fabbrica è appunto della proporzione tra lo sfondo e il monumento, e poi, nel monumento stesso, tra vuoti e pieni, tra chiari e scuri, tra piani e aggetti. Da questa proporzione viene allo spettatore questo senso di riposo e di sicurezza, di stabilità e di nobiltà».

A questo punto si pensa già a un nuovo omaggio ai caduti. Proprio Piacentini lo cita in una lettera ad Andreotti: «spero che oramai libero di Bolzano, potrai dedicarti completamente al monumento di Milano, dove potrai fare ancora un'altra opera grande e duratura!»[23].

22. ALAP, *Corrispondenza,* 70-26, 3813, 18 giugno 1928; si veda Pizzorusso, Lucchesi, 1997, pp. 262-263.
23. ALAP, *Corrispondenza,* 70-21, 3808, 12 aprile 1928.

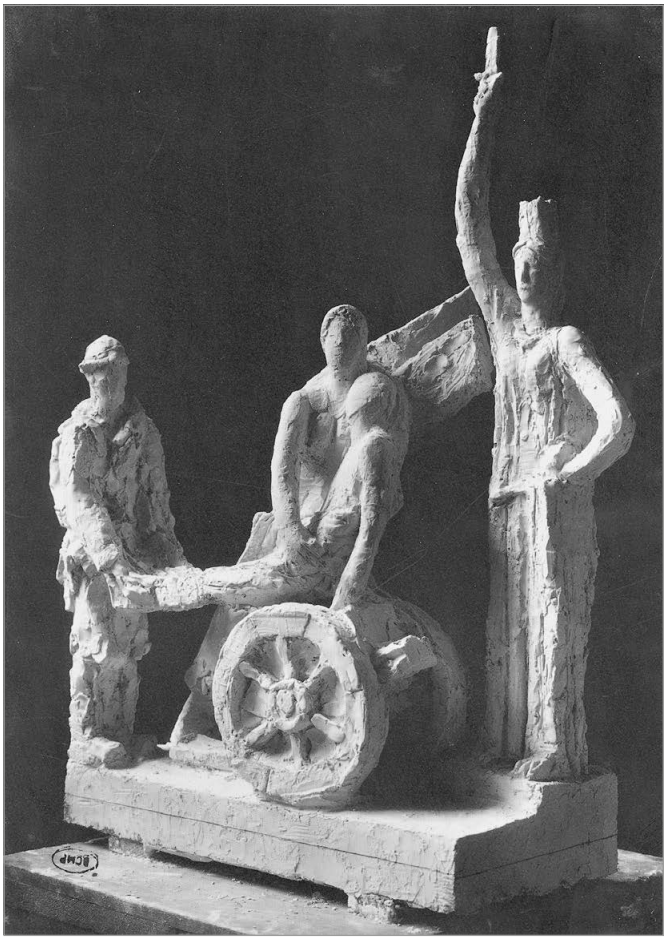


Fig. 9 – Libero Andreotti, monumento ai caduti di Milano, *Soldato, Vittoria alata e Combattente ferito adagiato sopra un cannone e Giustizia,* fotografia del bozzetto in gesso (ALAP, *Fotografie storiche,* 3-69, 5096, 1924/1930). *La Vittoria,* descritta da Andreotti al Comitato monumento ai caduti di Milano: «il gruppo si svolge sulla base in diagonale convergente al tempio della Vittoria, si da permettere la veduta anche dall'ingresso del monumento – una vittoria alata depone il giovane caduto avvolto nella bandiera, sull'affusto di un cannone, aiutata da un soldato in pieno assetto di guerra. L'Italia turrita presente, un poco più alta sul plinto, alza minacciosa la daga romana in segno di saluto e giuramento. Questo gruppo dovrebbe dare il senso di un rito severo e di forza salda e contenuta come si conviene al fatto che si vuole onorare. I volti saranno composti ad esprimere serenità e fermezza» (ALAP, *Corrispondenza,* 13-12, 610, s.d.).

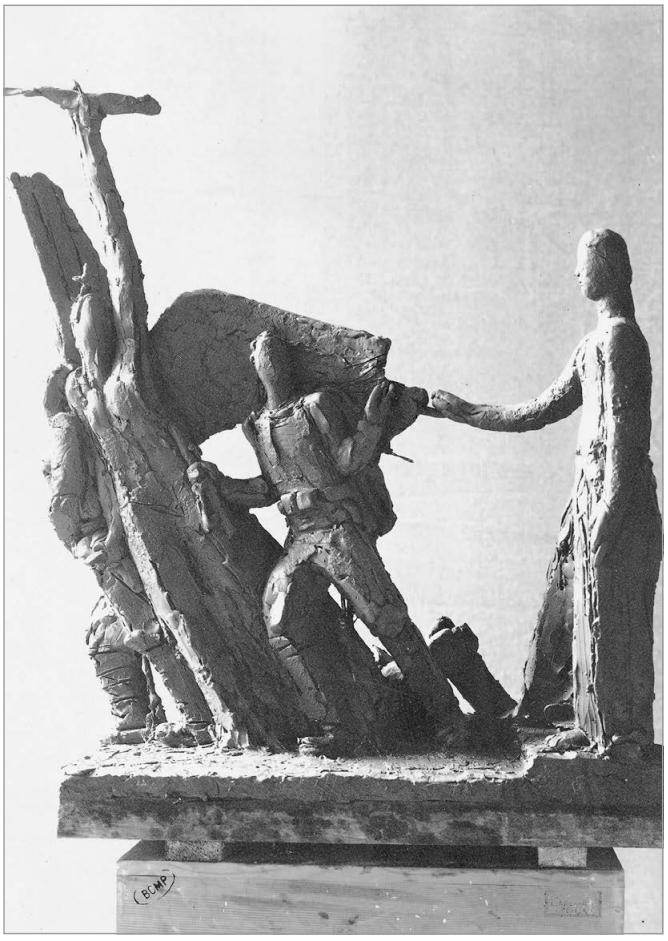


Fig. 10 – Libero Andreotti, monumento ai caduti di Milano, *Vittoria alata che guida al combattimento due soldati, e figura femminile,* fotografia del bozzetto in gesso (ALAP, *Fotografie storiche,* 3-60, 5087, 1924/1930). *L'Intervento,* descritto da Andreotti al Comitato monumento ai caduti di Milano: «si svolge ugualmente processionale convergente al tempio. Una vittoria minacciosa ad ali spiegate si parte diagonalmente alzando il moschetto stretto il pugno, la precede un soldato in pieno assetto di marcia, un giovane la segue trascinato dal suo entusiasmo – dritta in fondo leggermente rialzata sul plinto è la donna D'Italia – La madre la moglie l'Italia che resta severa ferma sicura non piangente la popolana maschia si riprenderà il lavoro interrotto dalla partenza dell'uomo» (ALAP, *Corrispondenza,* 13-12, 610, s.d.).

5. Il monumento ai caduti di Milano

Nel 1926, Giuseppe de Capitani d'Arzago, presidente del comitato cittadino per il monumento ai caduti di Milano, falliti già due concorsi, pensa di erigere al suo posto una chiesa o un sacello dove le madri, i padri, le vedove, potessero venire a pregare al chiuso, in silenzio, nel loro dolore. Almeno nelle grandi città si vuole interrompere la sequenza di monumenti retorici, all'aperto, frequentati soltanto nelle inaugurazioni o per le adunate dei reduci, in balia degli agenti atmosferici. Ciò si inscrive nelle nuove direttive del regime, attribuibili senz'altro a Mussolini, intese a celebrare al posto del sacrificio del soldato caduto accompagnato dai segni della pietà e del compianto, la vittoria del fascismo sostenuta dalle parole d'ordine «Italia, gloria, gratitudine, riconoscenza» (Irace, 1994, p. 95). Nello stesso tempo a un monumento singolo si preferisce la creazione di uno spazio sacro dedicato alla patria e ai sui rituali. A Milano, de Capitani sceglie, per realizzare queste idee, l'area vicino alla basilica di Sant'Ambrogio ritenendola la più adatta.

Trovarono una sintonia di intenti cinque giovani architetti milanesi, Giovanni Muzio, Gio Ponti, Alberto Alpago Novello, Tomaso Buzzi e Ottavio Cabiati, ai quali venne dato

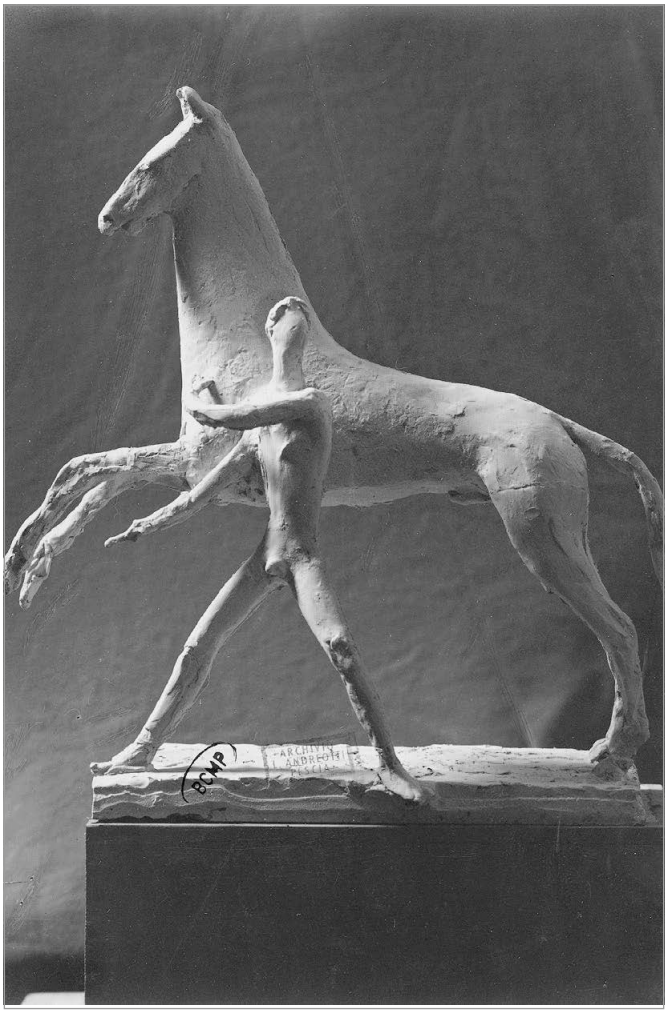


Fig. 11 – Libero Andreotti, monumento ai caduti di Milano, *Cavaliere e cavallo,* fotografia del bozzetto in gesso (ALAP, *Fotografie storiche,* 3-66, 5093, 1924/1930).

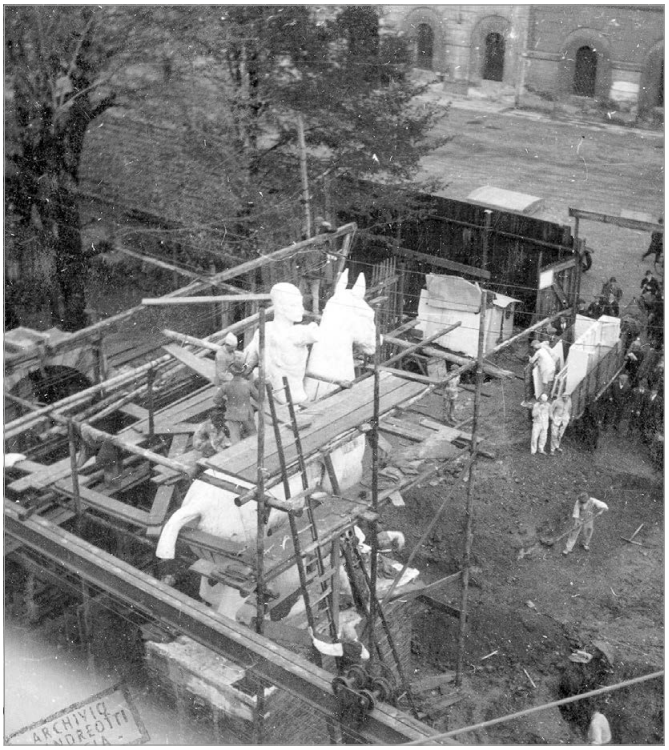


Fig. 12 – Libero Andreotti, la collocazione del monumento ai caduti di Milano, fotografia del monumento di Milano dall'alto (ALAP, *Fotografie storiche,* 3-47, 5074, s.d.).

l'incarico, per assegnazione diretta[24], di portare a compimento un progetto di «italianissima invenzione» (Ojetti, 1928b). Il risultato di questo gruppo di lavoro sarebbe divenuto esempio di una tendenza significativa sostenuta a livello teorico da Muzio (Pratesi, 2019, p. 70). In soli dodici mesi, fu così realizzato, all'interno di un muro perimetrale con un accesso principale, dotato di colonnati, e con due ingressi laterali architravati, un grande 'lanternone' ottagonale di marmo di Musso (L'Arte a Milano, 1928). È per merito di Muzio, al quale gli altri quattro architetti avevano dato piena fiducia, che l'opera fu portata avanti speditamente. La sua responsabilità è testimoniata anche dal fatto che le lettere in archivio Andreotti sono principalmente tra il capofila e lo scultore. A questi, in sostanza, era stato richiesto di realizzare unicamente due gruppi di figure simboliche da anteporre al piccolo tempio.

Gio Ponti esprime la sua contentezza nell'apprendere dell'incarico all'amico scultore: «io particolarmente non ho fatto che sperare e pregare che tu fossi con noi e ne sono felice: alla autorità di Ojetti tutti i meriti se questa mia speranza s'è fatta una carissima realtà. Ecco la significazione che s'era data ai due gruppi: quello di destra (B) – l'Italia, accompagnata dalla Vittoria, che con il ginocchio piega il nemico e volge il volto al tempio ad esprimere la gratitudine e la memoria verso coloro il cui sacrificio aveva creato la sua Vittoria e la sua grandezza. Quello di sinistra: due giovani ignudi che frenano un cavallo e si volgono e salutano verso il tempio a giurare alla memoria ed all'esempio dei Caduti che la Forza e la Fede delle nuove generazioni saranno degne di quel sacrificio»[25].

Andreotti si mette al lavoro e propone tanto alla commissione quanto agli architetti numerose soluzioni per dar vita alle richieste di un'opera che inizialmente doveva essere fusa in bronzo, ma che, per motivi soprattutto legati a una visione dell'architettura monumentale, si volle vedere realizzata con il marmo, un materiale certamente poco adatto alla sua tradizionale pratica di scultore. Muzio aveva riservato ad Andreotti «i punti della rappresentazione esterna» (Irace, 1994, p. 101), ossia i gruppi equestri. Tuttavia era

24. ALAP, *Contratti,* 1-3, 5177; il comitato del monumento ai caduti di Milano affida l'incarico agli architetti il primo giugno del 1927.

25. ALAP, *Corrispondenza,* 72-58, 3963, 10 agosto 1927; si veda Pizzorusso, Lucchesi, 1997, p. 247.

convinto che la materia della scultura dovesse essere il marmo che meglio si accordava ai canoni della classicità, in una sorta di 'ritorno all'ordine', teorizzato dall'architetto in un suo testo chiave, pubblicato su *Dedalo* (Muzio, 1931; cfr. Matteo Mai, 2008, pp. 1081-1115). A questo proposito, tuttavia, Ponti precisa in una lettera ad Andreotti, di aver parlato con Muzio: «la questione marmo-bronzo è impregiudicante, può essere ridiscussa, te ed Ojetti presenti, qua dinanzi ai tuoi bozzetti. Noi ci eravamo battuti per il marmo: il bronzo nel nostro clima è meno bello. È bello se è esplicito, con elementi chiari leggibili altrimenti diventa un mucchio sordo. […] Occorre proprio che tu spedisca qui i bozzetti e venga poi giù. Questo per dare al Comitato la percezione materiale del tuo lavoro. Non ti occorre da essi nessuna altra conferma a quanto dicono: solo aspettano di vedere ciò che tu hai immaginato»[26]. A Muzio viene attribuita anche un'altra perplessità, nei confronti della diversa scala tra l'architettura del tempio e il gruppo equestre (Irace, 1994, p. 99). Ponti forse proprio per questo chiede ad Andreotti l'invio di due «bozzettini 1/20»[27] per inserirli davanti al plastico.

Testimonianza di queste diverse posizioni è il susseguirsi di proposte presentate da Andreotti agli architetti milanesi, sintetizzate in numerosi bozzetti in gesso, conservati oggi presso la gipsoteca (*figg*. 9-11). In sostanza, l'inserimento dei gruppi scultorei si rivela un problema difficilmente risolvibile, segnato da interruzioni del lavoro, da incertezze e ripensamenti. Muzio a questo proposito scrive ad Andreotti «le notizie che ella ha ripreso con entusiasmo il lavoro ha fatto grandissimo piacere al comitato che mi incarica di esprimerle la sua profonda soddisfazione di vedere incamminata l'opera come tutti si sperava. Io le manderò a giorni il disegno della cinta e il comitato riunito stasera sta compilando le clausole del contratto che le invierà prestissimo. Da parte mia e dei miei amici mi ripeto la gioia di poter lavorare a fianco a lei e di aver così occasione di frequentarla, di conoscerla più da vicino con ammirazione»[28].

Nel decennale della vittoria, il 4 novembre 1928, fu inaugurato il complesso architettonico, con un solo gruppo scultoreo di Andreotti, realizzato provvisoriamente in gesso secondo le dimensioni reali previste dall'artista; in questo modo fu rimandata la scelta definitiva (*fig*. 12). L'accoglienza non fu delle migliori: molte furono le obbiezioni riguardo alla sua mole, alla rappresentazione delle figure simboliche e al tema stesso. Giovanni Muzio scrive allo scultore «perdoni il ritardo a risponderle, ma ella voleva le critiche e allora ho voluto sentire un po' tutti e il comitato. Vi è qualche riserva per le dimensioni che io non condivido, poi si sfondava delle porte aperte criticando il cavallo, e la vittoria non pare abbastanza austera per questo credo sia solo questione dell'abbigliamento»[29].

Contrariamente al comitato e anche rispetto ai giudizi espressi sulla stampa (Sarfatti Grassini, 1928), grandi lodi all'opera furono pronunciate da Ojetti (1928b). «Sul piazzale recinto davanti al tempio sorgeranno i due colossali gruppi equestri di Libero Andreotti, l'"Intervento" e il "Ritorno dopo la Vittoria". Questo solo, e in gesso, oggi è al suo posto: alto sul piedistallo, più di sette metri. D'una originalità e di un'imponenza indiscutibili, esso già anima tutta l'architettura del tempio e del muro attorno: è la parola alata di quell'architettura incrollabile. La figura nuda e nervosa del Vittorioso che rattiene il cavallo poiché è giunto alla meta, la figura soda, lieta e giovanile della Vittoria che gli corre accanto poggiando una mano sulle redini e con l'altra alzando una corona, sono forse le più belle e vive figure modellate da questo maestro. Il cavallo, a collo ritto, le nari vibranti, le orecchie appuntite, accompagna il movimento e il sentimento delle due figure così bene che di fronte e da dietro e dal lato destro non si potrebbe desiderar meglio».

Nei confronti del gruppo scultoreo i giudizi negativi però non si attenuano. Dopo un mese dall'inaugurazione Muzio scrive ad Andreotti: «non conosco che cosa il comitato le abbia scritto, però dagli umori della seduta col comitato, dopo la quale fu scritta la lettera, mi pare che ritengano che il gruppo, così come è non vada bene, e questo lo sapevamo anche noi, e probabilmente è il significato della lettera. Oltre alle critiche che le ho già accennato altra volta, sul cavallo, la vittoria, le dimensioni eccetera, è venuta in discussione anche la posizione dei gruppi. Stiamo ora studiando uno spostamento in avanti allontanandoli dal tempio, in modo da permettere che essi siano grandi come sono stati finora concepiti, e forse anche più alti»[30].

Benché Andreotti continui a proporre varianti del suo progetto, di lì a poco la collocazione dei gruppi equestri dinanzi al tempio viene rifiutata, come questi riferisce ad Aldo Carpi: «domenica scorsa ho avuto la famosa visita della commissione milanese che ha cancellato in solenne seduta tutta la mia fatica di 18 mesi. Il mio lavoro non va, la cittadinanza non lo vuole imbiancato. […] Così ci lasciammo. Attendevo una conferma scritta che è venuta ieri in forma di chiaro licenziamento»[31].

Piacentini a questo proposito esprime il suo rammarico: «avevo vagamente sentito della tua noia per il monumento di Milano, e sono dolente di sentire la tua conferma. Non ti mancheranno occasioni per una rivincita. Io stesso

26. ALAP, *Corrispondenza,* 72-60, 3965, 1° gennaio 1928; cfr. Pizzorusso, Lucchesi, 1997, p. 259.
27. ALAP, *Corrispondenza,* 72-60, 3965, 9 gennaio 1928; cfr. Pizzorusso, Lucchesi, 1997, p. 259.
28. ALAP, *Corrispondenza,* 59-21, 3248, 17 luglio 1928.
29. ALAP, *Corrispondenza,* 59-28, 3255, 20 novembre 1928.
30. ALAP, *Corrispondenza,* 59-35, 3262, 7 dicembre 1928.
31. ALAP, *Corrispondenza,* 10-1, 471, 23 marzo 1929.

spero poter presto rivolgermi alla tua grande arte. Tu sai che non sono uomo di chiacchiere. Ricordi con quanto affiatamento e semplicità abbiamo condotto la parte più sacra e più difficile del monumento di Bolzano! Del resto il tuo posto nell'arte italiana, nessuno e nessuna circostanza può togliertelo»[32].

6. Conclusioni

L'intera vicenda che ruota intorno ad Andreotti scultore di opere monumentali riassume bene le sue posizioni orientate a esprimere direttamente attraverso i materiali un sentimento e le incomprensioni di un certo mondo 'ufficiale', rappresentato dalla committenza e dal clima culturale del tempo. L'artista aveva dovuto mettere da parte, pensando alla scultura celebrativa, gli elementi più consoni alla sua poetica, ben riassunta in figure riprese dalla quotidianità e restituite in una scala domestica, figure di popolani, bambini, ritratti muliebri, visti nella loro intimità. È emblematico un suo discorso rivolto all'amico Aldo, mentre rifletteva sulla vicenda del monumento milanese e sugli attacchi non tanto alla sua persona, quanto alla sua opera, «mi bastava continuare nelle mie piccole cose a dire e non dire a fare e non fare ad enunciare qualche problema. […] In poche parole io avrei fatto a meno di seminare monumenti… Pazienza, pazienza»[33], un ragionamento col quale esprime la propria amarezza per aver quasi dovuto rinunciare a quelli che erano i suoi valori. Questo sentimento non è estemporaneo: matura dopo una serie di incomprensioni sorte intorno ai lavori più impegnativi come quello di Bolzano. L'artista rivela al suo confidente Aldo la fatica psicologica che ha dovuto affrontare. «Ormai non verrò a Milano che dopo finito il rilievo di Bolzano… Non faccio altro che questo e non sono sicuro per quanto Piacentini ne sia già contento così. Non riuscirò forse più a liberarmi dei grandi lavori e mi pare che tutto me stesso sarebbe entrato benissimo in qualche piccola cosa»[34].

Ma la vicenda di Andreotti scultore di gruppi monumentali rimanda anche al rapporto continuo, non sempre facile, dello scultore con gli architetti per trovare un equilibrio fra le rispettive arti. In sostanza, Andreotti aveva dovuto rinunciare a quella libertà espressiva a cui era abituato e che esercitava nel suo studio. In questo senso esiste una lettera che chiarisce questa diversità di pratiche artistiche. Gio Ponti facendo un discorso legato al lavoro fatto in comune per la manifattura di Doccia esprime quasi una certa invidia nei confronti dell'amico: «le tue figurine paion cose vive fra i miei modelli perché con le tue mani per la tua volontà vennero così. Esse mi attraggono verso la materia. È il tormento di noi architetti: di non toccare muro, gesso, terra, o sasso di non conoscere quasi il legno, il ferro, il bronzo, se non nella specie della cosa finita, quando tutto il travaglio è ormai nascosto e quel che di vivo che ha ogni materia è chiuso. Io son sicuro che quel giorno che l'architetto impazzisce, si getta lui a costruire, lui a mescolare le malte, calce e sabbia (come è bello!), lui a bagnare il gesso a formarlo nel breve periodo della sua plasticità, lui a piegare il ferro (così bello!), lui a piallare a sagomare a incastrare i legni, lui a fare finalmente tutto, a intonacare a dipingere a verniciare a lucidare!»[35].

32. ALAP, *Corrispondenza,* 70-31, 3818, 9 luglio 1929.
33. ALAP, *Corrispondenza,* 9-20, 447, 21 agosto 1928; cfr. Pizzorusso, Lucchesi, 1997, p. 254.
34. ALAP, *Corrispondenza,* 8-37, 421, 25 novembre 1927.
35. ALAP, *Corrispondenza,* 72-54, 3959, 3 settembre 1926; cfr. Pizzorusso, Lucchesi, 1997, pp. 238-239.

Riferimenti bibliografici

Cappella Votiva alla Madre Italiana in Santa Croce. Inaugurata il IV Novembre MCMXXVI (1926). Firenze: Arti grafiche F. Ricci.

Casazza O., a cura di (1992). *Gipsoteca Libero Andreotti. Pescia.* Firenze: Grafiche Il Fiorino.

Comitato Pro Monumento ai Caduti (1928). *Rendiconto e Documenti,* anno VI. Saronno: tip. Ditta Volontè Filippo.

Ferrarese L. (2012). *Libero Andreotti e il monumento alla Vittoria di Bolzano*. Testo disponibile al sito: www.altoadigecultura.org/pdf/r09_05.html.

Il monumento ai caduti in Santa Croce (1924). *Corriere della Sera*, 21 maggio.

Il monumento della Vittoria a Bolzano. L'opera e il suo significato (1928). *La Nazione*, 12 luglio.

Irace F. (1994). *Giovanni Muzio (1893-1982). Opere.* Milano: Electa Mondadori.

L'Arte a Milano. Monumento alla Vittoria (1928). *Le Arti Plastiche*, 16 novembre.

Malan M. (1926). Il Monumento alla Madre in Santa Croce. Conversando con Libero Andreotti. *Italia letteraria*, 9 ottobre.

Matteo Mai G. (2008). *Muzio ArchiScrittore. Intorno all'architettura e ad alcuni scritti di Giovanni Muzio*. Collana Politecnica. Santarcangelo di Romagna: Maggioli Editore.

Muzio G. (1931). Alcuni architetti oggi in Lombardia. *Dedalo* IV, 15, pp. 1082-1119.

Ojetti U. (1923). Per ricordare la Vittoria e gli Eroi. *L'Illustrazione Italiana,* 18 febbraio, p. 205.

Ojetti U. (1924a). Il monumento ai caduti di Roncade. Opera di Libero Andreotti. Firenze, 16 febbraio 1923. *Roncade ai suoi caduti, nella guerra mondiale 1915-1918, 22 giugno 1924,* numero unico. Mirano (Veneto): Tipografia e Cartoleria fratelli Tecolo.

Ojetti U. (1924b). Il monumento alla Madre Italiana. *Corriere d'America*, 22 giugno.

Ojetti U. (1928a). Il monumento di Bolzano. *Corriere della Sera,* 13 luglio.

Ojetti U. (1928b). Il monumento di Milano ai caduti, *Corriere della Sera,* 4 novembre.

Pagliaro P. (1980). Il monumento alla Vittoria. *Quaderni del Matteotti* 3.

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

Pratesi M. (2019). *Gio Ponti. Vita e percorso artistico di un protagonista del XX secolo.* Pisa: University Press.

Sarfatti Grassini M. (1928). Nel Decennale: il Tempio della Vittoria a Milano. *Il Popolo d'Italia,* 4 novembre.

Saronno. Monumento ai caduti (1923). *I Combattenti,* 8 marzo.

Soragni U. (1993). *Il monumento alla vittoria di Bolzano. Architetture e scultura per la città italiana (1926-1938)*. Vicenza: Neri Pozza.