Vanessa Gavioli

Il *Monumento alla Madre italiana* in Santa Croce: riflessioni sulla genesi esecutiva attraverso le carte dell'archivio Libero Andreotti di Pescia

Riassunto – *Il contributo prende le mosse da una ricerca d'archivio dedicata al Monumento alla Madre italiana in Santa Croce a Firenze, mirata alla ricostruzione della complessa genesi esecutiva del gruppo della Pietà. Sin dalla pubblicazione del bando di concorso, l'idea di commemorare le madri dei caduti in guerra aveva da un lato catalizzato l'attenzione della pubblicistica, dall'altro creato enormi aspettative fra gli artisti partecipanti. La vittoria di Libero Andreotti, che inizialmente si prefigurò come un impegno prestigioso, destinato a sancirne i meriti artistici, in verità si rivelò un vero e proprio calvario, costellato di numerose difficoltà di ordine tecnico esecutivo, ma anche di attacchi efferati contro la sua opera. Lo studio dei carteggi, in particolare lo scambio epistolare intrattenuto tra Andreotti e il cognato Aldo Carpi, ha consentito la ricostruzione di questa vicenda al contempo artistica e umana, dalla quale emerge il tormento dell'artista, che fa da inevitabile controcanto alle forti tensioni che dominarono gli anni immediatamente successivi all'ascesa del Fascismo.*

Il *Monumento alla Madre italiana* (*fig.* 1), per la complessità del dibattito che si generò intorno ad esso e che si protrasse per l'intero triennio necessario alla sua realizzazione, rappresentò a dir poco un caso esemplare della temperie primo novecentesca, favorita da un lato dall'ampliarsi degli orizzonti della critica e dall'altro dalla maggiore disponibilità degli artisti alla speculazione teorica. Non è un caso che tale acceso discutere intorno al valore etico ed estetico di un'opera d'arte avvenisse proprio a Firenze, città la cui élite culturale sin dalla fondazione della rivista *Il Marzocco* aveva bene accolto l'intenzione programmatica di riqualificare il ruolo del critico d'arte, considerato interprete e mediatore necessario per definire l'esegesi dell'opera. Tale pensiero anticipava del resto le posizioni assunte in seguito da Benedetto Croce, che attraverso la rivista *La Critica*, la casa editrice Laterza e il controllo delle sue edizioni riuscì a determinare, come figura di vero e proprio intellettuale nazionale, gli indirizzi della cultura italiana per più di mezzo secolo. Tale prospettiva, se da un lato sollecitò le menti più ricettive a superare gli specialismi, d'altro canto favorì uno scollamento tra competenza e opinionismo favorendo, in un momento storico particolarmente soggetto al pericolo del populismo e della demagogia, l'esposizione della critica alla strumentalizzazione ideologica. Se a questo si associa il ruolo determinante che la pubblicistica andava assumendo in quel giro di anni, con proliferare dei periodici a tiratura locale e nazionale, pronti ad ospitare gli interventi più disparati riguardanti il mondo dell'arte, avremo un'immagine calzante della complessità innescata dal settore editoriale, oramai in grado di raggiungere e influenzare larghi strati della popolazione.

Ciò premesso, l'idea di realizzare un monumento dedicato alle madri italiane che avevano perduto i figli in guerra e l'intenzione di collocarlo in un luogo di culto, la basilica di Santa Croce a Firenze, già di per sé si prestava ad attrarre l'attenzione del mondo della cultura, e a innescare un dibattito sulla problematicità d'un tema, civile e religioso a un tempo, che su di un piano speculativo avrebbe dovuto far confluire, pur tenendoli separati, alcuni aspetti dell'interpretazione evangelica con riflessioni di ordine morale.

Il 15 giugno 1923 fu dunque indetto un concorso nazionale per la realizzazione di un monumento commemorativo dedicato alla Madre italiana, destinato alla cappella di Sant'Anna nella basilica di Santa Croce a Firenze (Firenze: il concorso, 1923, pp. 634-635). Nel bando il tema proposto era declinato con precisione: «un gruppo in marmo statuario rappresentante la Pietà» col relativo «altare in pietra o in marmo, su cui doveva sorgere il gruppo»; si specificava inoltre che il Cristo morto avrebbe dovuto essere adagiato sul grembo della Madre seduta[1]. Come ha asserito Claudio Pizzorusso, «l'invenzione si fondava sulle non troppo peregrine equazioni Cristo-Eroe-Soldato, Madonna-Madre dell'Eroe, Passione-Guerra, Resurrezione-Vittoria» (Pizzorusso, 1993, p. 257) e su di un piano strettamente figurativo obbligava i concorrenti a un confronto assai arduo con una tradizione iconografica – quella della Pietà – costellata di inarrivabili capolavori.

La commissione giudicatrice – composta dal presidente Domenico Trentacoste, dallo scultore Angelo Zanelli,

1. Il bando di concorso, redatto nel 1923, è citato espressamente nel successivo contratto (custodito nell'Archivio Libero Andreotti di Pescia (d'ora in poi, ALAP), *Contratti*, 1, 7 giugno 1924, *Contratto per il monumento alla Madre italiana*, dattiloscritto, cc. 1-4).

Fig. 1 – Libero Andreotti, *Monumento alla Madre italiana (Pietà)*, 1926, cappella votiva alla Madre italiana, Firenze, basilica di Santa Croce (foto Archivio Libero Andreotti, Pescia).

dagli architetti Armando Brasini e Gustavo Giovannoni, e dal critico Ugo Ojetti – vagliò i trentacinque bozzetti presentati e decise di esporli al pubblico nel Salone del Brunelleschi, nel fiorentino Palagio di Parte guelfa (*fig.* 2). Contestualmente, fu presa la decisione di indire una seconda gara fra sei finalisti «i cui bozzetti erano risultati i migliori, con la condizione», si legge nel verbale, «che per il 1° Maggio 1924 essi presentassero il gruppo in gesso della Pietà nella forma e grandezza definitiva, e che il vincitore, prima di ricevere la commissione, sottoponesse all'approvazione del Comitato (esecutivo) il progetto dell'altare conveniente alla sua scultura»[2]. I sei concorrenti finalisti, le cui realizzazioni furono tutte documentate da foto oggi conservate negli archivi delle Gallerie degli Uffizi (*fig.* 3), erano gli scultori Antonio Maraini, Valmore Gemignani, Archimede Campini, Attilio Selva, Romano Romanelli e Libero Andreotti.

Sei mesi più tardi – esaminati i sei modelli in gesso «in grandezza di esecuzione» ed esaurite le prove opportune su un altare provvisorio a ciò destinato – la giuria prescelse all'unanimità l'opera di Libero Andreotti (*fig.* 4), a cui il Comitato esecutivo, il 7 giugno del 1924, allogò la traduzione in marmo del gruppo della Pietà, stralciando da questo primo incarico lo studio e l'esecuzione dell'altare, pur tuttavia mantenendo invariato l'intero compenso di centomila lire[3]. Nella relazione redatta dalla giuria del concorso si leggono in filigrana le motivazioni della scelta:

2. ALAP, *Contratti*, 1, 7 giugno 1924, c. 1.
3. *Ivi*, c. 2.

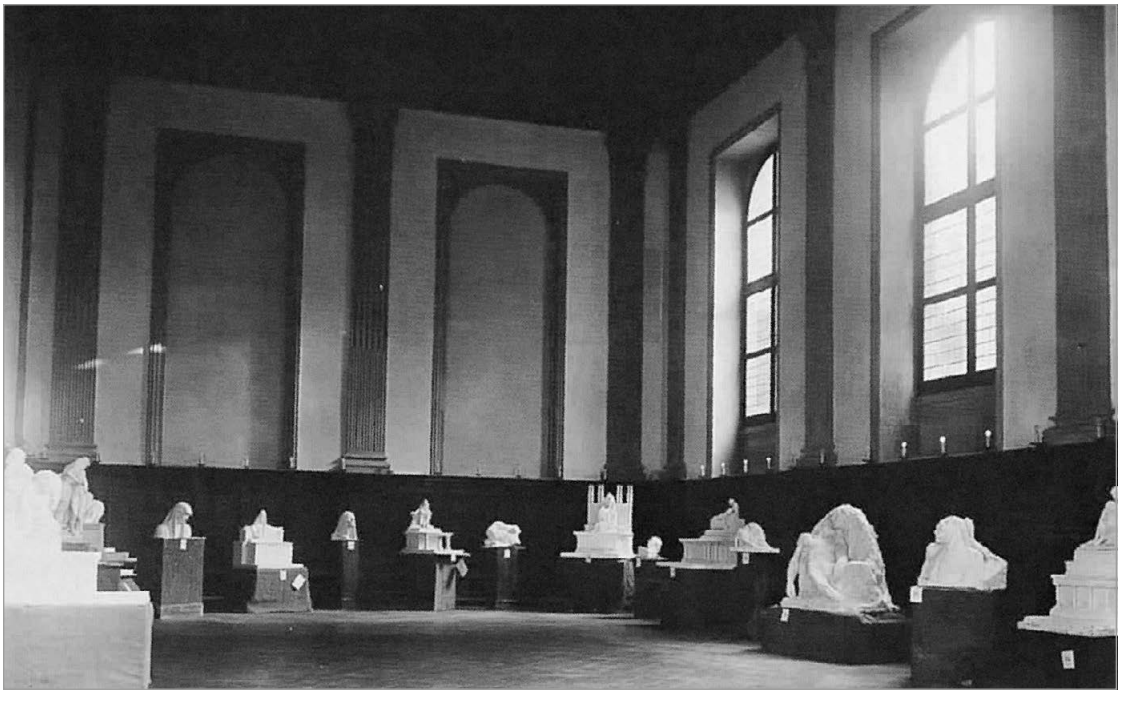


Fig. 2 – Palagio di Parte guelfa, esposizione dei 35 bozzetti presentati al Concorso per il *Monumento alla Madre italiana*, novembre 1923 (foto d'epoca del Gabinetto fotografico delle Gallerie degli Uffizi).

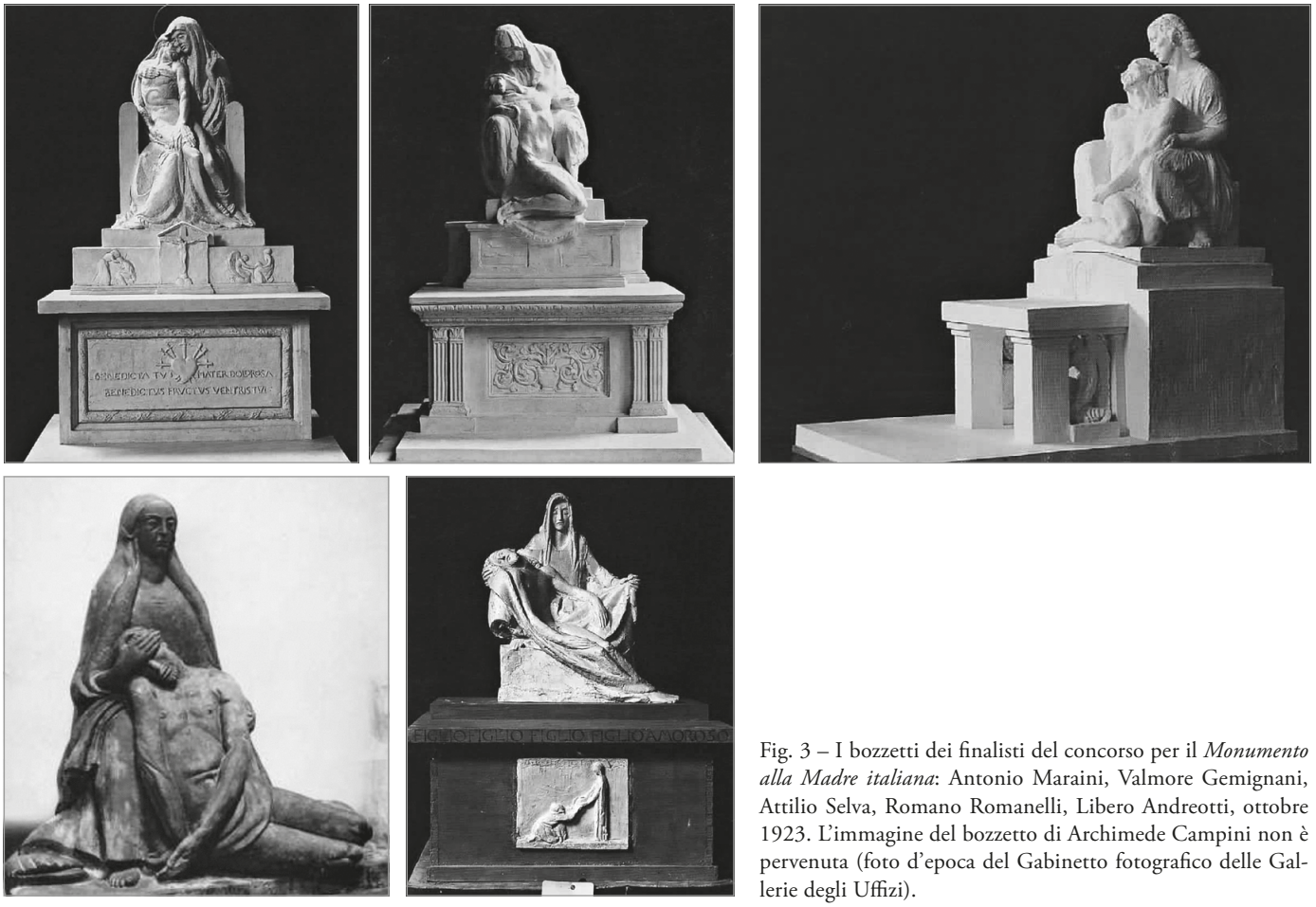


Fig. 3 – I bozzetti dei finalisti del concorso per il *Monumento alla Madre italiana*: Antonio Maraini, Valmore Gemignani, Attilio Selva, Romano Romanelli, Libero Andreotti, ottobre 1923. L'immagine del bozzetto di Archimede Campini non è pervenuta (foto d'epoca del Gabinetto fotografico delle Gallerie degli Uffizi).

Libero Andreotti era riuscito, più degli altri concorrenti, a mantenere in equilibrio l'iconografia religiosa della Pietà con il tema attuale del sacrificio eroico compiuto dalle madri italiane. «La Pietà di Libero Andreotti», è riportato nel verbale della commissione, «si adatta ottimamente al tempio, alla Cappella e all'altare, […]. La modellazione netta e sostanziosa non si perde in minuzie, ma nemmeno astrae dalla verità. Basterebbe guardare il doloroso e austero volto della Madre […] e il virile e pur delicato volto del Morto appoggiato sul ginocchio destro di Lei, per ammirare l'arte di questo Toscano, semplice e meditata, commossa ma vigile. […] Quest'antico tema della "Pietà" ci sembra insomma rinnovato con l'umanità profonda, composta e solenne che deve ricordare ai fedeli il contenuto del dolore e il tragico orgoglio delle Madri dei nostri morti nella guerra di liberazione; sacra guerra degna di questo simbolo sacro» (*Cappella Votiva*, 1926, pp. 13-16)[4]. La commissione aveva ben capito quanto aveva inteso fare Andreotti, il quale, del resto, si era avvicinato a questo incarico con commossa sensibilità e atteggiamento scevro da qualsivoglia approccio retorico: i volumi sintetici utilizzati per costruire i tratti del volto della Madonna (*fig.* 5) erano, come lo stesso scultore spiegherà in una missiva, funzionali a rappresentare il regale contegno derivato dalla consolazione della Divinità, disegnando sul volto di lei la composta tragicità di un dolore vissuto senza che la fisionomia del viso ne risultasse deformata o scomposta[5]. Emerge più volte dai carteggi la centralità della riflessione sullo stile da adottare per l'esecuzione della Pietà. Durante la realizzazione del formato in gesso Andreotti si rese conto che qualcosa nell'equilibrio generale del gruppo non funzionava. Per tale ragione, subito dopo avere appreso la notizia della vittoria, decise di rimettere mano al proprio progetto e scrisse a Ojetti confidandogli alcuni significativi cambiamenti che intendeva apportare all'opera, per i quali richiedeva un aumento del compenso, poiché si rendeva necessaria la realizzazione di una nuova forma in gesso. Ciò che intendeva modificare, e che effettivamente poi attuò nella traduzione in marmo, era d'abbassare il plinto e di conseguenza il ginocchio della Madonna, in modo da rendere la parte di sinistra «più

4. Una copia dell'opuscolo è in ALAP, *Monumento alla Madre italiana*, 1/22.

5. ALAP, *Trascrizioni diverse*, 1-3, s.d., L. Andreotti al cardinale Mistrangelo, c. 1.

Fig. 4 – Libero Andreotti, confronto tra il bozzetto finalista nel concorso di primo grado (ottobre 1923) e il primo modello in gesso vincitore del concorso di secondo grado (maggio 1924).

ampia e mossa», per meglio compensare «il lato opposto ove si stend[evano] le gambe del Cristo»[6] (*fig*. 6). Il problema della tensione linguistica tra forma e contenuto all'interno di un tema quale quello della *Pietà*, definito da Andreotti «un dramma […] tale da sconvolgere tecniche e teorie»[7] è più volte espresso nelle riflessioni che l'artista registra nelle carte, oggi conservate presso l'archivio pesciatino. Riflettendo sulla complessità della genesi dell'opera per Santa Croce, Andreotti annoterà: «ho temuto anche la mia stessa originalità e intelligenza. Avrei quasi 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»[8]. Il riferimento formale alla tradizione non doveva dunque schiacciare il riferimento alla vita, e la rappresentazione del dramma umano e religioso al contempo: «Ho cercato di esprimere semplicemente quanto sapevo e quanto capivo del formidabile dramma cristiano. Ho cercato con naturalezza esprimere la mia grata commozione per la madre della nostra grande guerra nei rilievi di questa Cappella votiva. E sono stato più che ho potuto obbediente alle leggi del marmo, alle leggi della materia»[9].

Purtroppo, subito dopo l'espletazione del concorso, la vicenda della realizzazione del *Monumento alla Madre italiana* iniziò a complicarsi a causa di difficoltà che emergono dalla lettura dei carteggi, in particolare quelli intrattenuti col pittore Aldo Carpi, cognato di Andreotti, oltre che suo amico fraterno e consigliere nell'arte. In primo luogo, il modello in gesso fu aspramente criticato dall'ufficialità ecclesiastica, nel maggio del 1924: il cardinale Alfonso Maria Mistrangelo, arcivescovo di Firenze, assunse una posizione ostile nei confronti della Pietà di Andreotti perché, a suo giudizio, essa non rispondeva alle prescrizioni liturgiche e alle attese iconografiche, pertanto non poteva essere benedetta e collocata sopra un altare. Il cardinale si era espresso molto chiaramente affermando che: «la Vergine non è la Vergine del Vangelo e della tradizione Cristiana; non esprime il dolore, la rassegnazione e la speranza di quella Madre, la quale non ignorava che il Divino che Ella stringeva fra le sue braccia, entro tre giorni sarebbe risorto». Inoltre, continuava il Cardinale, «non eccita né alla devozione né alla preghiera […]. Altrettanto, e più, deve dirsi del Cristo.

6. ALAP, *Trascrizioni diverse*, 1-2, s.d., L. Andreotti a U. Ojetti, c. 2.
7. ALAP, *Trascrizioni diverse*, 1-5, carta 69, dattiloscritto di Libero Andreotti, 1926, *Libero Andreotti – Arte moderna italiana – N. 3 – Libreria Ulrico Hoepli – Milano – 1926 – Prefazione dello stesso*.
8. *Ibidem.*
9. *Ibidem.*

Fig. 5 – Libero Andreotti, modello in gesso (a sinistra) e studio (a destra) per la testa della Madonna del *Monumento alla Madre italiana*, 1924-25. L'esemplare in gesso si trova nella Gipsoteca pesciatina, mentre il marmo fu donato dalla famiglia Andreotti al Comune di Pescia e oggi è conservato presso il Museo civico di Pescia.

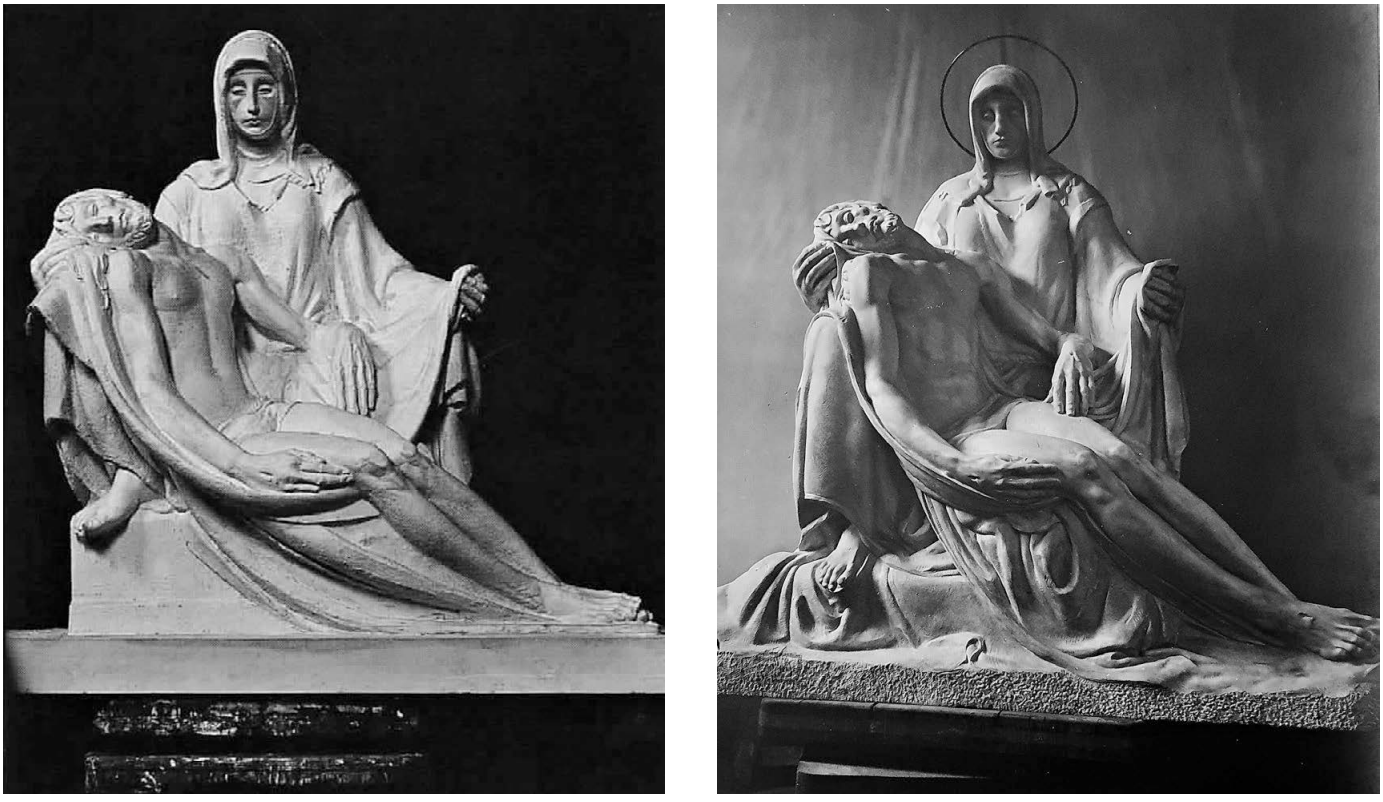


Fig. 6 – Libero Andreotti, il primo modello in gesso del maggio 1924 (a sinistra) a confronto con il marmo realizzato tra la fine del 1925 e il 1926 (a destra) (foto Archivio Libero Andreotti, Pescia).

Esso non è davvero il giovane di trentatré anni […] bellissimo sopra tutti i figlioli degli uomini, crocifisso nella piena vigoria delle forze e del cui corpo purissimo aveva scritto il Profeta»[10]. Andreotti, per risolvere la questione, decise di rivolgersi personalmente al Cardinale chiedendogli di recarsi nel suo studio per vedere il modello dell'opera dal vero, e comunque mostrandosi disponibile a mutarne le fattezze affinché potesse meglio rispondere alle «regole canoniche»[11]. Per superare questo imponente ostacolo il Comitato esecutivo al *Monumento alla Madre italiana* decise di aggiungere al contratto d'incarico una clausola che obbligava lo scultore ad apportare eventuali modifiche all'opera, senza chiedere risarcimento alcuno, qualora «per ragioni di ordine ecclesiastico non risultasse possibile addivenire al collocamento del gruppo […] sull'altare della Cappella […] di Santa Croce»[12].

Contemporaneamente iniziavano a manifestarsi posizioni ostili ad Andreotti all'interno della compagine artistica fiorentina, nonché della élite cittadina, alimentate dalle invidie che inevitabilmente lo scultore s'era attirato con un così importante trionfo. Pensando addirittura di rinunciare all'incarico, Andreotti confidava a Ojetti: «La duchessa d'Aosta tiene probabilmente molto ad ignorarmi e non può; come farò per consolarla? Mi rallegra il pensiero che ci penserà Romanelli. Fresco, fresco di questo quasi ceffone che la più eroica delle donne italiane vuole imprimermi sul volto, mi rivolgo a lei perché mi dica se non sia il caso di cedere il campo agli eroi»[13]. Aldo Carpi nel luglio 1924 gli inviava, a tal proposito, parole di conforto, consigliandolo di non perdere la determinazione e la fiducia nel suo lavoro: «È tanto grande e tanto ambito l'onore per quel lavoro in St. Croce che è quasi naturale che a te, altra volta combattente e ancora armato, sorga davanti un ostacolo a contendertelo fieramente. Saprai superare guadagnando? Si combatte a bocca chiusa e senza rancore! Chi grida è più debole di te, ma tu devi dimostrare di essere da più di loro»[14].

Fig. 7 – Libero Andreotti nel suo studio accanto alla seconda versione del modello in gesso del *Monumento alla Madre italiana*, realizzato nel settembre del 1924 (foto Archivio Libero Andreotti, Pescia).

Purtroppo, i detrattori dell'opera di Andreotti non si sarebbero ammansiti, anzi avrebbero continuato, negli anni seguenti, a tormentarlo sino a giungere, sulle pagine della rivista *Il Selvaggio*, al culmine dell'efferatezza. Mino Maccari e Ottone Rosai, preferendo la più drammatica e vigorosa interpretazione della *Pietà* di Romano Romanelli, avrebbero apertamente screditato l'opera di Andreotti definendola un monumentale esempio di «arte moscia», e un «obbrobrioso insieme di marmo falsificato»[15].

10. Lettera del cardinale Alfonso Maria Mistrangelo a Maurizio Gonzaga, presidente del Comitato esecutivo del monumento alla Madre italiana, Roma 28 maggio 1924, in Lucchesi, Pizzorusso, 1997, p. 220.
11. *Ibidem*.
12. Il testo dattiloscritto, datato giugno 1924, che riporta il seguente testo, dimostra quanto la questione fosse delicata e avesse rischiato di compromettere l'affidamento dell'opera ad Andreotti: «Qualora per ragioni di ordine ecclesiastico non risultasse possibile addivenire al collocamento del gruppo della Pietà sull'altare della Cappella oggi detta di S. Anna nel Tempio di Santa Croce, secondo quanto è previsto dal bando di Concorso, ovvero per le stesse ragioni dovesse essere apportata qualche modificazione di esecuzione al gruppo stesso, il Prof. Libero Andreotti dichiara sin d'ora esclusa nei suoi riguardi ogni ragione di risarcimento, per gli eventuali mutamenti di programma che avessero a derivarne, all'infuori dello stabilito compenso di lire Centomila. Tali modificazioni dovranno però essergli indicate e richieste entro il prossimo mese di luglio. Il Comitato da parte sua dichiara e conviene che l'aggiudicazione dell'opera del Prof. Libero Andreotti ed a lui solo, dovrà rimanere inalterata quand'anche la detta opera, per le suaccennate ragioni d'ordine ecclesiastico, avesse a subire mutamenti di collocamento e di esecuzione» (ALAP, *Trascrizioni diverse*, giugno 1924, 1-3, c. 1, *Articolo aggiunto accettato dalle parti*).
13. ALAP, *Trascrizioni diverse*, 1-2, s.d., L. Andreotti a U. Ojetti, c. 2.
14. ALAP, *Trascrizioni diverse – Carteggio Carpi-Andreotti*, 1-6, 7 luglio 1924, A. Carpi a L. Andreotti, c. 25.
15. Le citazioni sono riportate da Mauro Pratesi, il quale rileva che «La differenza culturale che separa dai selvaggi la espressione umanistica di Andreotti, il suo interesse verso la tradizione classica, infine la fede esplicita dello scultore nella integrità e nella bellezza del corpo umano, si manifesta nel *Selvaggio* nel settembre 1927, in *Pinzimonio*, un articolo firmato con ogni probabilità da Maccari […]. Tale avversione viene confermata, dopo un anno, da Ottone Rosai, proprio nell'articolo su Romano Romanelli […]». Pratesi, 1987, pp. 15-16.

Fig. 8 – Libero Andreotti, bassorilievo dell'altare in pietra forte, 1926, cappella votiva alla Madre italiana, parete sinistra (foto Archivio Libero Andreotti, Pescia).

Nonostante tali difficoltà opprimessero Andreotti e ne minassero la concentrazione, nel mese di settembre del 1924, lo scultore informava Aldo Carpi di essere passato alla formatura del nuovo gesso (*fig*. 7) e che entro gennaio del 1925 prevedeva di poter riprendere il marmo sbozzato da Carrara[16]. Sensibilmente provato dagli innumerevoli attacchi ricevuti Andreotti confidava al cognato le sue incertezze: «Spero aver fatto del mio meglio. Ma chissà se veramente ho fatto bene. Non ho nessuno qui di cui possa interamente fidarmi. Ma ho cercato di non dimenticare lavorando, le tue buone parole. Ed ora mi chiedo perché proprio a me è toccato questo onore… con tutti gli annessi. Forse gli avversari hanno ragione quando dicono che io ero il meno indicato?»[17].

Il 2 di novembre dello stesso anno la situazione psicologica di Andreotti sembra peggiorare ulteriormente; oramai stremato dalle pressioni, confidava all'amico Carpi: «Sono nel folto della mischia. Firenze si dibatte ancora per il mio povero gruppo della Pietà. Un giornale cittadino ha pubblicato la protesta di 500 persone, artisti, signore e signorine in quantità. Nobilissima protesta in nome dell'arte e della Patria e di altre moltissime cose. Io sono solo e sto zitto. La protesta fu indirizzata a tutte le autorità, S.M. compresa. Domani mi metto al paliotto dell'altare e domani finalmente il gruppo parte per Carrara»[18]. In effetti, la questione avrebbe di lì a poco raggiunto le pagine del *Nuovo della Sera* che il 10 novembre 1924 pubblicava un'intervista a Domenico Trentacoste il quale, prendendo sostanzialmente le difese di Andreotti e quelle della Commissione, dichiarava di non riuscire a vedere la ragione della rumorosa protesta, giacché il giudizio della commissione era stato «severamente imparziale», pronunciato in maniera esplicita e serena, nella unanime convinzione che il monumento di Andretti fosse «il migliore (…) come concezione e come forma», del tutto degno di stare in Santa Croce[19]. Trentacoste proseguiva affermando: «Ho visitato in questi giorni l'opera, nello studio di Andreotti, – che è quella che vedete nell'immagine – e l'ho trovata ancora migliorata nel

16. Il 12 settembre 1924 Andreotti scrive al cognato: «Ho lasciato il mio interminabile lavoro sabato sera e non vedo il momento di rivederlo… ma ormai, veramente, credo per passarlo alla formatura! […] in gennaio riprenderemo il marmo che faccio sbozzare a Carrara – Che Dio mi aiuti!» (ALAP, *Trascrizioni diverse – Carteggio Carpi-Andreotti*, 1-7, 12 settembre 1924, L. Andreotti ad A. Carpi, c. 41).
17. *Ibidem*.
18. ALAP, *Trascrizioni diverse – Carteggio Carpi-Andreotti*, 1-7, 2 novembre 1924, L. Andreotti ad A. Carpi, c. 43.
19. L'articolo, siglato C.G. e intitolato *La protesta dei 500 per il Monumento alla Madre. Quello che dicono Ugo Ojetti e Domenico Trentacoste*, è conservato in ALAP, *Monumento alla Madre Italiana*, 1-25, carta sciolta. Ad esso ne seguì un altro, il 15 novembre, intitolato *La polemica per il Monumento alla Madre: i 500 protestano* (ALAP, *Monumento alla Madre Italiana*, 1-26, carta sciolta).

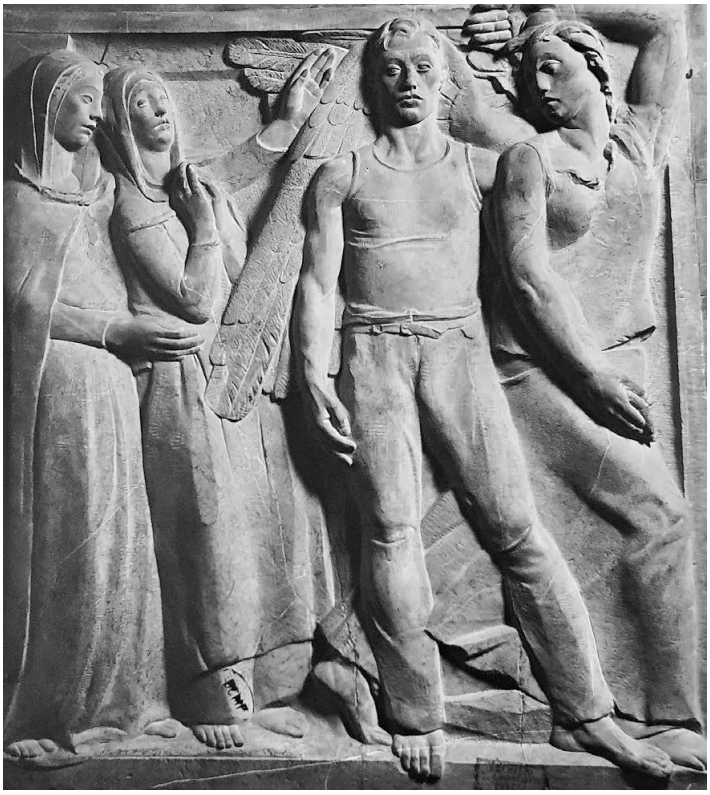
Fig. 9 – Libero Andreotti, particolare del gruppo in marmo raffigurante *La Pietà*, versione definitiva per il *Monumento alla Madre italiana*, settembre 1925-aprile 1926 (foto Archivio Libero Andreotti, Pescia).

lavoro di raffinamento che vi ha speso lo scultore. Io vorrei che coloro che hanno firmata quella lettera si recassero a vedere il monumento nella forma attuale: probabilmente si pentirebbero di aver espresso un giudizio così avventato»[20]. La protesta aveva purtroppo travalicato i confini cittadini, divenendo un caso nazionale e continuava ad affliggere Andreotti rendendolo da un lato sempre più incerto del proprio operato e dall'altro sempre più legato al cognato Aldo Carpi che da Milano aveva contribuito a creare una fazione di artisti disposti a sostenerlo e ad esprimersi in suo favore. A dicembre Andreotti scriveva a Carpi: «Ora lavoro al paliotto dell'altare (*fig*. 8) e a giorni spero di mostrarlo a tutta la commissione per il monumento, ma non mi sento sufficientemente sorretto […]. Ho ricevuto caro Aldo, varie lettere da Milano e telegrammi che mi sono riusciti di vero conforto e che serviranno a mostrare che v'è pure chi dissente da questa ingiusta campagna. Te ne ringrazio. Ho risposto a tutti non singolarmente perché non di tutti avevo l'indirizzo e a tutti son grato di questa prova di amicizia e di stima. Singolarmente caldi sono il telegramma di Alciati, la lettera di Tosi e quella di Bucci. Cadorin e Moroni hanno telegrafato da Gardone – Del Giudice [ha inviato] una bella lettera – Chiesa ha telegrafato [in maniera] violentemente amichevole. Fornara [è stato] espansivo e affettuoso, Wildt catastrofico e commovente»[21].

Dopo un lungo silenzio epistolare che si protrasse per alcuni mesi, da gennaio a settembre del 1925, Andreotti scrisse ad Aldo Carpi di aver finalmente iniziato il marmo. A fine anno gli comunicava con grande compiacimento che Carlo Carrà e Margherita Sarfatti avevano veduto l'opera, non ancora terminata, e ne erano rimasti soddisfatti. A quella data Andreotti aveva iniziato a coordinare i lavori per gli arredi della cappella, intrattenendo rapporti con la prestigiosa vetreria veneziana Venini per le lampade e con la manifattura Ferrari di Milano per i parati. Andreotti il 9 di aprile del 1926 finalmente annunciava a Carpi: «il gruppo andrà sull'altare»[22] e il 25 dello stesso mese gli scriveva «il mio lavoro è a fine ed anche il mio patimento è terminato»[23]. A maggio del 1926 Ojetti si recava a visitare il gruppo definitivamente montato e Andreotti annotava che il critico si era dimostrato pienamente soddisfatto (*fig*. 9).

Il 4 novembre 1926, con più di un anno di ritardo rispetto alle previsioni contrattuali, alla presenza dei reali d'Italia fu inaugurata in Santa Croce la cappella dedicata alla Madre italiana. Dopo il suo posizionamento il monumento fu, in generale, accolto con grande favore dalla critica: sul *Corriere d'America* Ojetti scriveva che «da qualunque lato si osservi questa Pietà vi si riconoscono un'esperienza tecnica e uno stile che fanno tutt'uno col sentimento da comunicare ai fedeli»[24] (Ojetti, 1924, pp. 2-3); mentre sulle pagine di

20. *Ibidem*.
21. ALAP, *Trascrizioni diverse – Carteggio Carpi-Andreotti*, 1-7, 8 dicembre 1924, L. Andreotti ad A. Carpi, cc. 44-45.
22. ALAP, *Corrispondenza*, 7-32, 9 aprile 1926, L. Andreotti ad A. Carpi.
23. ALAP, *Corrispondenza*, 7-33, 25 aprile 1926, L. Andreotti ad A. Carpi.
24. Una copia è conservata in ALAP, *Opuscoli e articoli di giornale*, 4-19.



Figg. 10-11 – 10. Libero Andreotti, *La partenza del soldato*, bassorilievo della parete laterale di sinistra, cappella votiva alla Madre italiana, parete sinistra (foto Archivio Libero Andreotti, Pescia; 11. Libero Andreotti, *Il ritorno del figlio morto accompagnato dal Genio della Vittoria*, bassorilievo della parete laterale di destra, cappella votiva alla Madre italiana, parete sinistra (foto Archivio Libero Andreotti, Pescia).

Emporium il gruppo di Andreotti veniva lodato da Arturo Jahn Rusconi, perché si presentava «scevro d'ogni teatralità e d'ogni superfluità d'atteggiamenti» e l'intera decorazione della cappella era definita «d'una perfetta armonia e concepita con un senso di unità rara e squisita» (Rusconi, 1926, pp. 334-336). «Stretta, altissima e profonda» – scriveva Rusconi – «la sua sobria decorazione avviva ed accentua quell'impressione di raccoglimento e di aspirazione all'alto che suggerisce la sua architettura. (…) Un sobrio altare squadrato, ornato di due bassorilievi nel basso, come due vive formelle, sostiene il gruppo della Deposizione che posa sopra un gradino di pietra […]. Ai lati sulle due lunghe pareti, due bassorilievi rappresentano la partenza del soldato (*fig*. 10) e il ritorno del figlio morto accompagnato dal genio della vittoria (*fig*. 11). Ogni particolare della cappella risponde ad un mirabile accordo; il pavimento a riquadri di granito verde e di rosso disegnato, come l'altare dal Lusini, i candelieri e il Crocifisso sull'altare modellati dall'Andreotti, le lampade in vetro veneziano del Venini, e i cancelli in ferro battuto del Biondi di Firenze, le vetrate del Giovannozzi, e le stoffe del Ferrari di Milano».

Andreotti, dal canto suo, cessate le contestazioni e calmatesi le voci dei detrattori, smise semplicemente di menzionare la Pietà nei suoi carteggi, come se volesse dimenticare. Anche quando si ritrovò nella circostanza di doverne scrivere, nella *Prefazione dello stesso* alla monografia dedicatagli dalla casa editrice Hoepli, egli ribadì semplicemente quanto quel «concorso famigerato vinto così, senza malizia» lo avesse messo in difficoltà, imponendogli di lavorare per Santa Croce, […] specie di tribunale pien di giudici!»[25].

25. ALAP, *Trascrizioni diverse*, 1-5, carta 69, dattiloscritto di Libero Andreotti, 1926, *Libero Andreotti – Arte moderna italiana – N. 3 – Libreria Ulrico Hoepli – Milano – 1926 – Prefazione dello stesso*.

Riferimenti bibliografici

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

Firenze: il concorso per il monumento alla Madre Italiana in Santa Croce (1923). *L'Illustrazione Italiana* 46, 18 novembre 1923, pp. 634-635.

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

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

Pizzorusso C. (1993). Nel Novecento. Il Pantheon degli eroi: la Patria, la Gioventù, la Morte. Libero Andreotti e il monumento 'incrinato'. In: Berti L., a cura di, *Il Pantheon di Santa Croce*. Firenze: Giunti, pp. 253-284.

Pratesi M. (1987). Genesi e sviluppo della linea artistica de "Il Frontespizio". *Bollettino d'arte* 43, maggio-giugno, pp. 1-48.

Rusconi A.J. (1926). Cronache fiorentine. La cappella della Madre Italiana. *Emporium* LXIV, n. 383, pp. 334-336.