Elena Marconi

Libero Andreotti scultore del 'far grande' nei monumenti ai caduti di Roncade e Saronno

Riassunto – *Con il monumento ai caduti di Roncade e con la successiva vittoria al concorso per il monumento di Saronno si apre per Libero Andreotti una nuova stagione artistica, segnata da una serie di commissioni pubbliche per l'esecuzione di gruppi scultorei a carattere celebrativo e dall'impianto monumentale. Si trattava di un genere fino a quel momento quasi inesplorato per lo scultore toscano, reduce nel 1914 dal lungo soggiorno a Parigi, dove si era dedicato soprattutto al versante intimista e decorativo della. scultura, con bronzetti graziosi, caratterizzati dal tono elegante e dalla trattazione pittorica della materia di derivazione impressionista. Questa significativa svolta che determinò il superamento delle graziosità parigine e l'approdo ad un'arte grandiosa, improntata ad una classica severità e fondata sulle reminiscenze del passato, fu promossa e sostenuta da Ugo Ojetti sulle pagine di* Dedalo *e rappresentò per Andreotti la definitiva affermazione nel panorama artistico italiano e la sua consacrazione presso la critica ed il pubblico del tempo. La lettura dei documenti conservati presso l'archivio dello scultore a Pescia, in particolare la corrispondenza intercorsa tra Libero e l'amico e cognato Aldo Carpi, permettono di ricostruire il percorso che condusse alla realizzazione di questi capolavori della scultura celebrativa del primo Novecento.*

Questo contributo mi offre l'opportunità di circoscrivere il tema dei grandi monumenti celebrativi eseguiti da Libero Andreotti, focalizzando l'attenzione su due gruppi scultorei realizzati a stretto giro di anni: i monumenti ai caduti di Roncade e di Saronno (1922-1925). Entrambe le opere furono esemplari di una fase particolarmente problematica ma anche stimolante dell'attività artistica di Andreotti. I due gruppi infatti documentano una svolta stilistica importante nella sua produzione, determinata dalla sua volontà di cimentarsi per la prima volta nella scultura celebrativa a carattere monumentale, un genere che fino a quel momento non aveva ancora affrontato compiutamente. In effetti, dietro il concetto di 'far grande' si celava il timore di scadere nella retorica celebrativa comune a tanti monumenti risorgimentali. Andreotti riesce ad eludere questo rischio, raggiungendo un giusto equilibrio tra i colti riferimenti ad un patrimonio artistico condiviso e una sintassi innovativa: è appunto questa capacità di conciliare modernità e tradizione che la critica gli riconosce fin da subito a partire dai due monumenti ai caduti, così esemplari della sua produzione scultorea.

Il 1914 segna per Libero Andreotti il «ritorno del figliol prodigo dai bagordi parigini», come lo stesso scultore definisce il suo forzato rientro in patria (Ojetti, 1920, p. 400), provocato dallo scoppio del primo conflitto mondiale. Durante la lunga permanenza nella capitale francese lo scultore toscano aveva maturato il proprio linguaggio attraverso l'esempio di Rodin, acquisendo un senso più compiuto della spazialità delle figure, le quali al contempo assumevano una maggiore consistenza e saldezza. Così, la sua ricerca si andava progressivamente distanziando dalle influenze pittoriche che aveva recepito nei cenacoli milanesi a contatto con Bugatti, Troubezkoy e Medardo Rosso, quando aveva sviluppato il filone dei piccoli bronzi da arredamento tipici della sua attività lombarda[1]. In una frase significativa sulla sua esperienza francese, il nostro artista aveva chiosato così la raggiunta maturazione del proprio linguaggio grazie ai modelli d'Oltralpe, che si traduceva in un impegno maggiore sia nella costruzione della forma sia nella complicazione dei contenuti: «In Francia si diventa scultori. Perché i francesi caro Sacchetti, sono stati sempre più scultori degli Italiani» (Sacchetti, 1936, p. 120). Andreotti è costretto a lasciare la capitale francese – dove si era trasferito dal 1909 – per fare definitivamente ritorno in Italia e il suo repentino rientro avviene di pari passo con la riscoperta di quegli antichi valori sopraffatti dalla caotica vita della metropoli e con la ricerca di una misura più reale, più storicamente certa, ottenibile soltanto riabbeverandosi alle fonti toscane, come giustamente rilevato da Raffaele Monti (Monti, 1980, p. 19). Il *Ritratto di Fernanda Ojetti* rivela questo passaggio nel quale l'ascendente bourdelliano è riportato ad un canone di semplicità domestica di ascendenza primitivista, quasi giottesca (*ibidem*). Il momento fondamentale di questo ritorno è rappresentato dal sodalizio artistico ed umano con Ugo Ojetti, amico ed ospite a Firenze di Bourdelle. A partire dal cruciale 1914 la frequentazione con il critico, che in realtà risaliva agli anni milanesi, come ha chiarito in un bel saggio Tonino Coi (2017, p. 184), si trasforma in un rapporto di amicizia e stima reciproca. Così l'ascendente di Ojetti sarà fondamentale per cementare in Andreotti il rinnovato interesse per la poetica di Bourdelle,

1. Questo mutamento stilistico viene ricordato in una biografia postuma dal pittore e caricaturista Enrico Sacchetti, il quale aveva stretto amicizia con Libero Andreotti a Firenze per poi trasferirsi con lui a Milano e successivamente seguirlo a Parigi (Sacchetti, 1936, p. 126).

Fig. 1 – Libero Andreotti, monumento a Vamba, Firenze, Cimitero delle Porte Sante 1921.

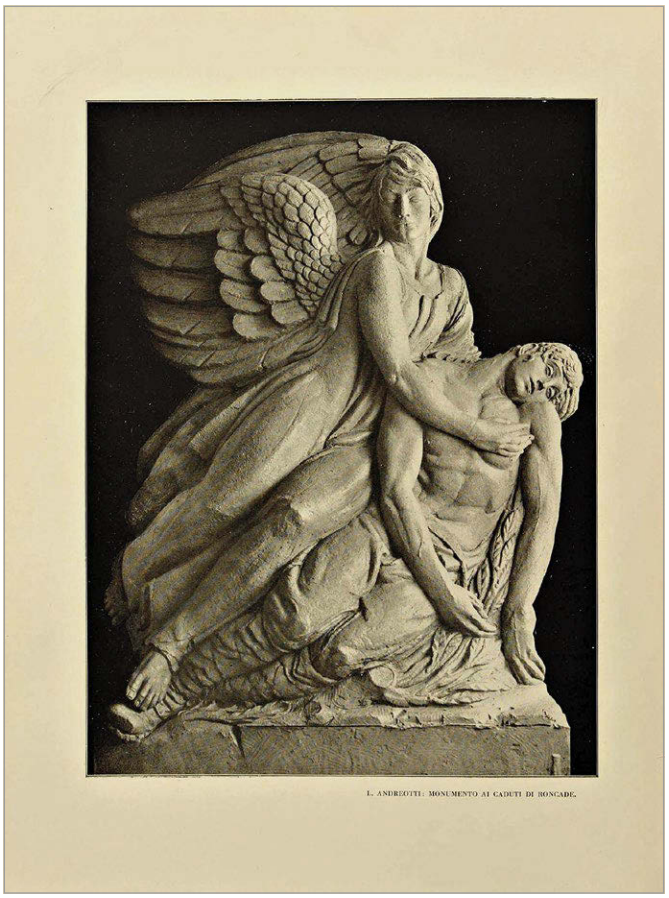


Fig. 2 – Libero Andreotti, *La Vittoria sorregge l'eroe morto* (monumento ai caduti di Roncade).

un interesse che emergerà soprattutto nel terzo decennio, quando lo scultore si volgerà alla plastica monumentale, come se fosse lo stesso amico-mecenate ad orientarne le scelte verso commissioni pubbliche remunerative e di rilevanza nazionale. Del resto l'alta considerazione nella quale era tenuta la scultura celebrativa di grandi dimensioni era un concetto ampiamente diffuso anche tra gli scultori del secolo precedente. Un aspetto ricorrente nelle vicende artistiche della statuaria intorno alla metà del XIX secolo risiede proprio nella coesistenza tra una scultura di genere, di carattere commerciale e di piccole dimensioni, foriera di un successo diffuso ed immediato, occasionato dalle numerose esposizioni nazionali ed internazionali, e le più rare ma prestigiose commissioni pubbliche, civili o promosse dalla Chiesa, che implicavano progetti di maggior impegno, di impostazione monumentale. Per approdare a tali esiti, che gli avrebbero permesso di ottenere la definitiva consacrazione presso i contemporanei, Libero è indotto a ritrovare le proprie origini artistiche toscane e per questo ritiene imprescindibile dedicarsi con passione allo studio dei grandi maestri del passato. Si trattava di cogliere il sentimento insito nell'arte commemorativa e monumentale rinsaldando il rapporto con i modelli eminenti di Matteo Civitali, di Luca della Robbia, dei senesi. Lungi dal considerarlo un saccheggio culturale, si può parlare piuttosto di un personalissimo percorso interiore, che gli consentiva allo stesso tempo di attenuare la soverchiante influenza di certa scultura d'oltralpe. La produzione post bellica di Libero Andreotti, abbeverandosi alle fonti dei primitivi, diviene affabile, accostabile, rispetto alla creazione di quelle «silhouettes di signorine contorte e nevrotiche» che gli avevano procurato tanto successo nel decennio precedente, come ricordava Carlo Carrà in una recensione alla mostra milanese della Galleria Pesaro tenuta nel 1921 (cit. in Monti, 1980, p. 20). D'altro canto, il rischio di incorrere nell'errore opposto, in una radicalizzazione quattrocentesca di maniera, affine al purismo del secolo precedente, dunque un po' ripetitivo e senza anima, viene accuratamente evitato grazie alla sua capacità di innestare tali referenze culturali sulle coeve ricerche rivolte alla grande arte del passato da altri scultori e pittori europei, quali Bourdelle e Maurice Denis.

Il monumento dedicato a Luigi Bertelli in arte Vamba, del 1921 (*fig.* 1), innalzato presso il cimitero fiorentino delle Porte Sante, inaugura la stagione della scultura celebrativa e costituisce il primo compiuto esempio di un avvicinamento dell'artista pesciatino ad un classicismo di impianto monumentale, in contrapposizione al grafismo art nouveau.

Fig. 3 – Libero Andreotti mentre lavora al modello in creta del monumento ai caduti di Roncade il 23 ottobre 1922 (foto Archivio L. Andreotti, Pescia).

Quanto al monumento ai caduti di Roncade (*fig.* 2), esso segna l'esito forse più compiuto di questa nuova *facies* stilistica, raggiunto attraverso un percorso molto complesso e per certi aspetti estenuante. La lettura del carteggio intercorso con l'amico e cognato, il pittore Aldo Carpi, fa intuire con quanta stanchezza e difficoltà Andreotti stesse portando avanti l'esecuzione del monumento, e inoltre si percepisce la paura rispetto al giudizio del pubblico e della critica. In una lettera del 25 agosto 1922 lo scultore scrive: «non puoi credere di fronte a quante difficoltà mi trovo per l'esecuzione del monumento. Primo il luogo, lo studio […] la scuola stessa non si presta a fare la cosa grande, perché le porte non ne permetterebbero l'uscita. Mendico da tutti un trespolo adatto, uno scalco che mi permetta di lavorare in alto e sin qui picche. Sono venuto però nella decisione di modellare intanto il gruppo della dimensione di un terzo per avvantaggiarmi un poco, che mi permetta poi di fare l'ingrandimento con i compassi al naturale quando avrò trovato luogo e arnesi per farlo. Domani mattina comincia il lavoro né penso staccarmici che alla fine, quando cioè potrò tranquillamente affidare ad altri il lavoro d'armatura e sbozzatura in creta»[2] (*fig.* 3).

Queste lettere fanno ben comprendere la fatica anche fisica provata dello scultore nell'affrontare il genere monumentale e tuttavia l'appoggio di Aldo Carpi gli sarà di fondamentale conforto e di incoraggiamento a procedere per questa nuova strada. L'etica di Andreotti è fondata proprio sul concetto che il genio non esista, ma rimane forte l'idea di onorare il proprio talento con un'indefessa dedizione al lavoro. Questa mentalità fattiva lo porta a procedere e ad eseguire un monumento come quello di Roncade che è caratterizzato da una grande saldezza formale e da una sintesi di volumi che verrà giudicata positivamente da Ugo Ojetti. Il gruppo plastico fu affidato ad Andreotti senza concorso impegnandolo dal 1922 al 1924 e segnò una svolta nella sua carriera verso altre opere di committenza pubblica.

Nel suo commento sul gruppo, apparso il 16 febbraio 1923, Ugo Ojetti (1923a) mette in evidenza la derivazione del soggetto da un motivo classico, peraltro ampiamente trattato nelle aule accademiche essendo stato tema di concorso, dato che si prestava ad ideare un'azione complessa e di ampio respiro. Il soggetto era frequente nella ceramica e nei piccoli bronzi greci ed etruschi, ovvero Eos, l'Aurora, la quale, dopo aver subito la vendetta di Afrodite, costretta ad innamorarsi dei mortali, salva il cadavere del figlio Memnone, ucciso da Achille, portandolo in cielo. La lontana evocazione classica dell'argomento e la sua rivisitazione anche nel secolo precedente da parte della cultura accademica, giustificava il palese riferimento alla mitologia. Ciò non impedisce tuttavia ad Andreotti di creare un'opera originale e moderna, caratterizzata da potenza di invenzione, come scrive Ojetti, e di modellazione. Questo riferirsi all'antico come nei toscani del Rinascimento è la prova della sua nobiltà e fedeltà alla tradizione patria. Il rischio era quello di scadere nel monumentalismo, una tendenza che nel periodo postbellico viene molto evidenziata dalla critica del tempo. Infatti in qualsiasi piccola provincia dell'Italia si tendeva ad innalzare monumenti commemorativi ai caduti. Tra coloro che si scagliano contro questa tendenza figura anche Benedetto Croce, il quale esprime il proprio dissenso contro la moda di riempire le piazze e le strade italiane di questi fantocci in marmo e bronzo, un fenomeno che assumeva i caratteri di una vera e propria invasione. Sull'argomento il 20 settembre del 1924 esce un articolo su una rivista inglese dove si dice che il tema scelto per il suo monumento dallo scultore pesciatino, ovvero la vittoria con le ali spiegate intenta a sollevare il soldato morto, poteva determinare lo scivolone nella retorica per qualcuno meno vigile di Andreotti nell'osservazione della realtà, ma la sua natura toscana forse lo avrebbe

2. Libero Andreotti ad Aldo Carpi, 25 agosto 1922, Archivio Libero Andreotti, Pescia (d'ora in avanti ALAP), "*Trascrizioni diverse – Lettere inviate da Libero Andreotti a Aldo e Margherita Carpi*", 1922, 1-190, c. 9.

scongiurato dall'entrare troppo nel mistico e, va aggiunto, dallo scadere nella prolissità e nel convenzionalismo propri dei tanti monumenti post bellici che dominavano sullo scenario artistico del tempo[3]. Sulla rivista *Dedalo*, fondata da Ojetti nel 1920, furono pubblicate splendide fotografie di Barsotti del monumento ai caduti di Roncade (*fig.* 4): si tratta di immagini molto suggestive, che ci restituiscono l'effetto voluto dal critico, ovvero il senso della bellezza formale in sé. Scrive Ojetti su *Dedalo*: «la contemplazione di quest'opera non si risolve in pianto ma in illuminazione ed in gloria. Né quest'arte cade nel lezioso e nell'approssimativo degli accademici senza anima e senza ossa. Questi due corpi, quello divino della Vittoria, quello transeunte dell'eroe, sono veramente due corpi pesanti e potenti, come sono nella scultura di Nicola Pisano, di Donatello, di Jacopo della Quercia, i corpi dei santi e dei martiri»[4]. Questo rifarsi ai maestri del Quattrocento vivifica il motivo classicheggiante, altrimenti risultante consunto, per mantenere l'aderenza al vero e la sensibilità dei corpi sollevandolo dal rischio di cadere nell'esercizio di stile. Un simile commento va letto in parallelo con il breve saggio che Andreotti scrisse parlando di Donatello e della sua passione per questo grande maestro. Lo definisce «la più grande personalità moderna nel tempo passato»[5]. Colui che tanto ammirava per la sua curiosità, che dava impulso alla sua arte, grazie ad una naturalezza così giusta e umana. La grandezza di Donatello è connotata anche dal «disprezzo della sua conquista tecnica. Ogni volta ricomincia»[6], senza tuttavia mai risultare uguale a sé stesso, fino a contraddirsi. Un altro aspetto che Andreotti esalta in Donatello è la partecipazione umanissima alle proprie creazioni: «Donatello ride coi suoi putti, si esalta e piange disperatamente con l'altra gente»[7]. Attraverso queste pagine ben si comprende come l'emulazione della scultura quattrocentesca in Andreotti non fosse una moda effimera ma piuttosto indice di un sentimento interiore, che caratterizzava la sua personalità e di cui Andreotti vuole rendere partecipi i lettori, guidandoli verso una più autentica interpretazione della sua stessa arte plastica.

Tornando all'articolo su Dedalo, Ojetti (1923b) parla di «sobria efficacia e di squadrata modellazione delle parti nude» intendendo che Andreotti non si è semplicemente limitato alla raffigurazione di un'allegoria astratta per sfuggire comodamente allo studio del vero, ma ha condotto questo studio del vero con accordi di linee di masse, escludendo

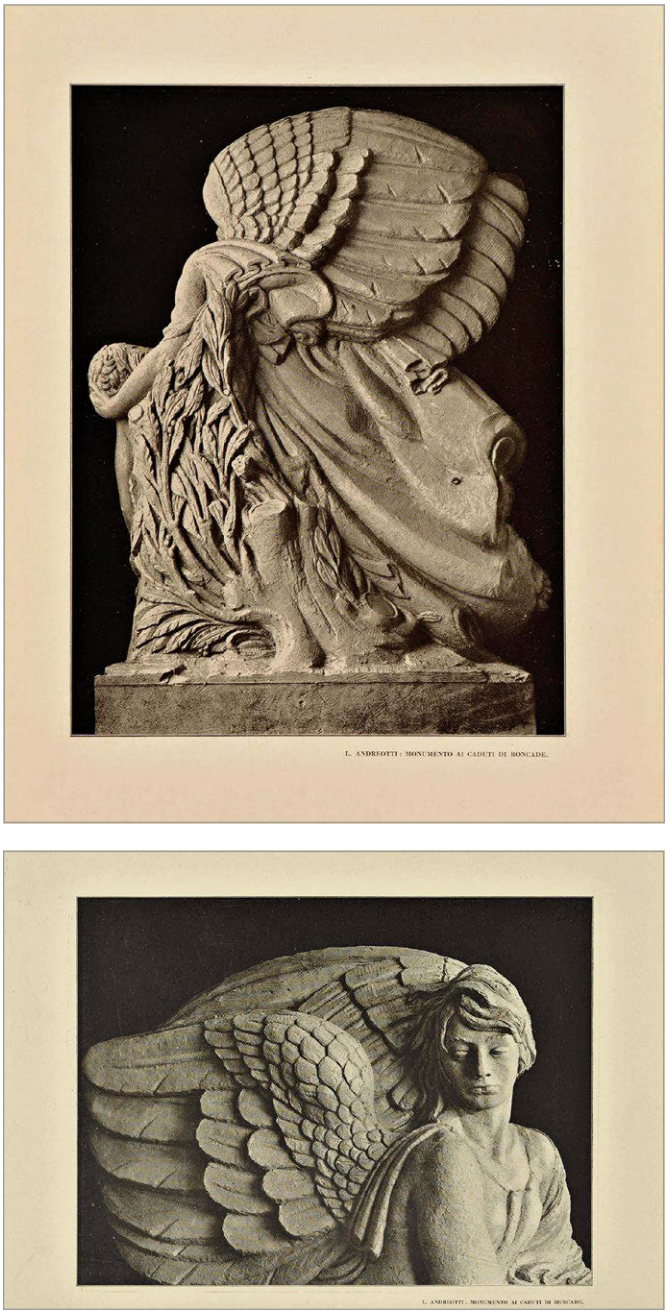


Fig. 4 – Libero Andreotti, monumento ai caduti di Roncade, dettagli (da *Dedalo. Rassegna d'arte*, a. III, 1922-1923).

al tempo stesso l'innesto di particolari inutili[8]. Infine, conclude auspicando che il monumento abbia una sua giusta collocazione ed uno spazio degno del suo tono solenne ed arcaizzante, costruendogli attorno una sorta di piccolo tempio punteggiato da alberi che lo inquadrino come fusti di colonne (Ojetti, 1923c). L'iter di questa scultura si può evidenziare attraverso i bozzetti presenti in gipsoteca: quello della fase iniziale ed il successivo corrispondente alla

3. *Litterary Digest*, 1924 (estratto in ALAP, *Estratti da giornali e riviste. 1920-1960"*, 4-20, c. 4).
4. Ojetti U., *Giudizi su alcune opere. 1922. Monumento ai caduti di Roncade* (ALAPnell'Archivio Libero Andreotti di Pescia, carta sciolta, numero unico, cc. 1-2).
5. Andreotti L., *Guardando Donatello*, dattiloscritto nell'Archivio Libero Andreotti di Pescia s.d. (ALAP, carte sciolte, 2-1).
6. *Ibidem.*
7. *Ibidem.*
8. Ojetti prosegue l'articolo scrivendo: «Nessuna parte di questa scultura è superflua: nessun punto di questo gruppo è vuoto ed inerte».

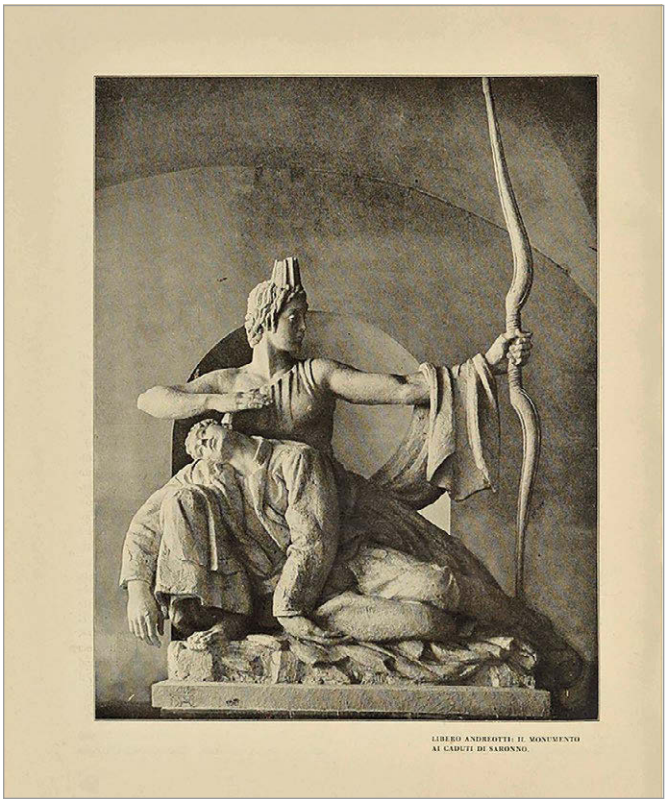
Fig. 5 – (a) Libero Andreotti, il primo modello in gesso de *La Vittoria sorregge l'eroe morto. (b)* Libero Andreotti, bozzetto finale de *La Vittoria sorregge l'eroe morto* (foto Archivio L. Andreotti, Pescia).

fase finale (*fig.* 5) e la conclusione, sempre riscontrabile attraverso le lettere di Aldo Carpi, è che la genesi dell'opera di Roncade fu molto sofferta e che attraversò varie fasi fino al punto che lo scultore dovette ricorrere all'amico Sem Benelli per le spese che aveva da affrontare[9].

Alla fine Andreotti in una lettera sempre indirizzata ad Aldo Carpi si dice contento di essere arrivato alla conclusione della sua opera così complessa dal punto di vista esecutivo: «Ho fatto fare ieri le fotografie a Barsotti che ti manderò»[10]. La risposta di Carpi è entusiasta: «Caro Libero, abbiamo ricevuto la fotografia della tua Vittoria. Molto bene, anzi benissimo: c'è un autentico senso di bellezza romana, uno slancio di potenza, un dominio». Chiede poi se in *Dedalo* verranno riprodotti altri dettagli della figura, auspicando che venga riprodotta anche la parte posteriore del gruppo scultoreo. Infine elogia alcuni particolari come «la testa elevantesi della Vittoria, bella con l'arco dell'ala che la sovrasta e la comprende e la slancia»[11].

«La mia gioventù comincia a trent'anni. Dirò che a Palermo mi piacquero le Metope di Selinunte, la Ziza [*sic*] e S. Giovanni a Monreale […] Non le dimenticai a Firenze mai, e i bassorilievi di Giotto mi parevano della stessa razza. Frugavo alla Crocetta. Là mi divertivo ancor più che al Bargello; tra quei rottami etruschi era qualcosa del mio sogno e Michelangelo era di quella gente. Cultura niente, curiosità visiva molta e curiosità spirituale»[12]. Questa frase documenta il rinsaldare il suo legame con l'arte antica e del Quattrocento. L'approccio di Andreotti all'arte classica e del Rinascimento è un modo di riappropriarsi delle sue radici culturali toscane che si può paragonare a quello dei neotradizionalisti francesi come Maurice Denis, rispetto al quale Andreotti si sente come un amico, un fratello. In un'altra lettera ad Aldo Carpi egli racconta: «Ho rivisto Denis come un vero amico e Pierre Bonnard e Flandrin con gioia»[13]. Questo rapporto di comunanza di intenti, di un approccio alla tradizione artistica così simile da farlo sentire vicino a questo gruppo di artisti francesi, vivifica la sua attenzione all'arte del passato e la rende moderna.

9. Libero Andreotti ad Aldo Carpi, 22 settembre 1922 (ALAP, *Trascrizioni diverse. Lettere inviate da L. Andreotti ad Aldo e Margherita Carpi. 1921-30*).
10. Libero Andreotti ad Aldo Carpi, 6 febbraio 1923 (ALAP, *Trascrizioni diverse. Lettere inviate da L. Andreotti ad Aldo e Margherita Carpi. 1921-30*, 1-190, c. 25).
11. Aldo Carpi a Libero Andreotti, 13 febbraio 1923 (ALAP, *Trascrizioni. Lettere inviate da Aldo Carpi a Libero Andreotti*, 6, 1-53, cc. 13-14). Carpi si sofferma anche su altri dettagli: «Bella la testa del soldato classico […] Bene il torso di questo morto e vivo – Bel senso di gioventù».
12. Appunto s.d. (ALAP, *Trascrizioni. Scritti biografici e autobiografici*, 1-72, c. 12).
13. Libero Andreotti ad Aldo Carpi, 13 agosto 1922 (ALAP, *Trascrizioni. Lettere inviate da Libero Andreotti ad Aldo e Margherita Carpi. 1921-1930*, 1-90, c. 7). Nella missiva Andreotti comunica all'amico di essere tornato da Roncade e per questo gli invia la fotografia del bozzetto scelto per la traduzione in marmo.



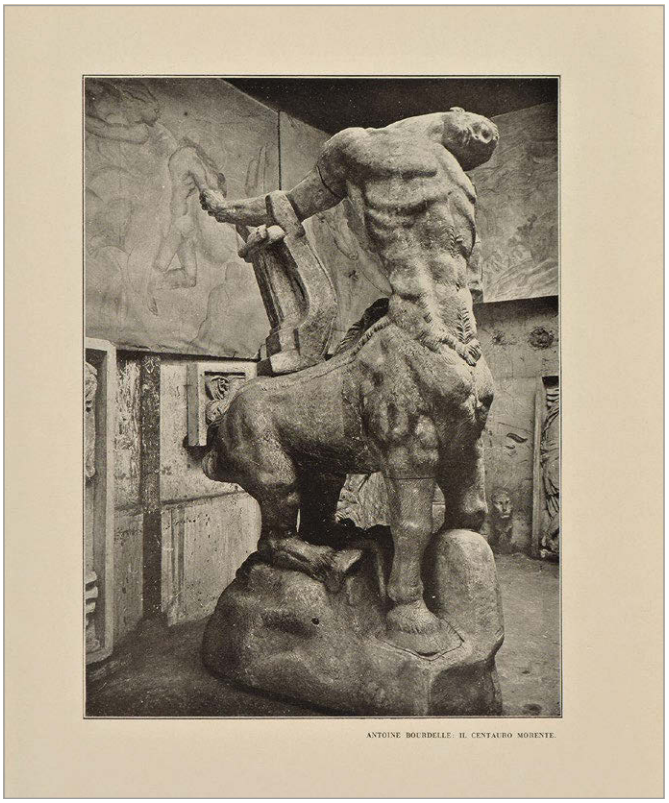


Fig. 6 – (a) Libero Andreotti, monumento ai caduti di Saronno (da *Dedalo. Rassegna d'arte*, a. IV, 1924). (b) Emile-Antoine Bourdelle, *Centauro morente* (da *Dedalo. Rassegna d'arte*, a. VI, 1925).

Sulle pagine dell'*Illustrazione Italiana* del 18 febbraio 1823 Ojetti scrive mettendo in risalto come il monumento di Roncade rappresentasse una salutare reazione ai «tanti orrori che sono venuti a deturpare le piazze d'Italia col pretesto di onorare i caduti della prima Guerra» (Ojetti, 1923d). Così nell'intento di «liberare tante piazze delle nostre città dai gesticolanti orrori che le ingombrano e deturpano» – continua il mecenate e critico (Ojetti, 1924) – è cominciata una rivoluzione da una piccola provincia. Il piccolo comune di Roncade nel Trevigiano, ebbe l'idea di affidare il monumento dedicato ai suoi soldati morti in guerra a Libero Andreotti senza concorso. Il risultato è «una delle poche sculture davvero monumentali, solenni ed italiane» (*ibidem*) finora innalzate su questo soggetto eroico nelle nostre piazze, in contrapposizione alle orrende statue precedenti. L'autore ha realizzato un gruppo «dalla larghezza classica e solenne» e nello stesso tempo con quella «chiarezza di figurazione che è propria della buona scultura italiana» (Ojetti, 1923d). Ojetti esalta il lavoro di Andreotti come espressione di italianità, senza menzionare direttamente il rapporto strettissimo che intercorre tra la testa dell'eroe giacente e quella del *Centauro morente* di Bourdelle (***fig. 6***). Questo confronto è stato evidenziato in tempi relativamente recenti da studiosi come Raffaele Monti. Interessante, come sottolineava lo stesso Monti, è la prima soluzione adottata da Andreotti per il basamento del monumento di Roncade il cui modello, conservato presso la Gipsoteca Libero Andreotti, sembra quasi preludere agli esiti della scultura di Manzù.

Dopo Roncade, quasi contestualmente, Andreotti intraprende l'avventura saronnese. Il gruppo destinato a commemorare i caduti di Saronno consta di due figure: l'Italia turrita di canoviana memoria, ovvero la personificazione di una giovane donna con il capo cinto di mura e da relative torri. Si tratta di una monumentale matrona che, per i contorni netti e decisi, ricorda la solenne compostezza delle figure del tempio di Egina. Ai suoi piedi è raffigurato un soldato esangue. Anche nella lavorazione di questo monumento Andreotti dovette affrontare molti problemi, soprattutto di natura economica al momento di realizzare il modello. In una lettera ad Aldo Carpi, lo scultore esprime le sue preoccupazioni per i costi complessivi del lavoro, fin dall'esecuzione del basamento, ed il cognato gli suggerisce di rivolgersi a Wildt che faceva anche parte della commissione giudicatrice del monumento stesso: «Ho ricevuto la tua allarmata lettera […] penso che si debba risolvere: Wildt si è già interessato della cosa e spera di arrivare a concludere qualche reale ribasso che ci possa riuscire utile»[14]. Ciò che ci sembra più interessante è piuttosto il giudizio

14. Aldo Carpi a Libero Andreotti, s.d. ma 1922 (ALAP, *Trascrizioni diverse – Carteggio Carpi-Andreotti*, s.d., 1-53, c. 8ter).

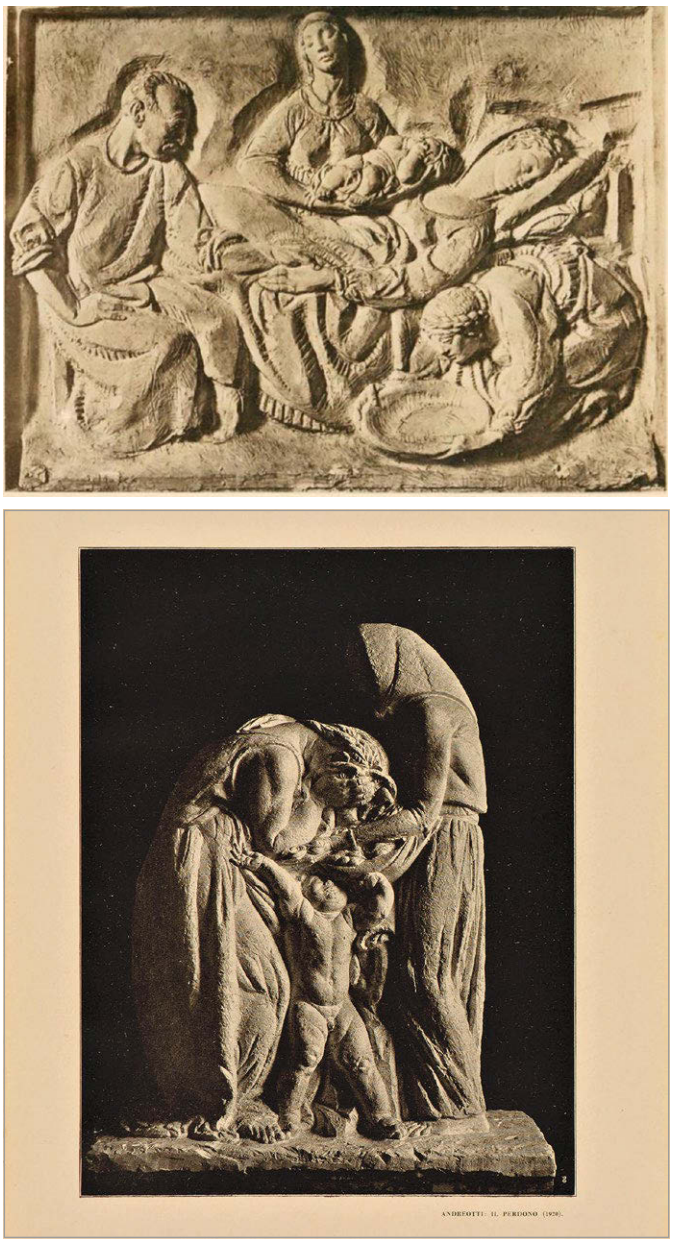


Fig. 7 – (a) Libero Andreotti, *Il parto* – Targa Resinelli, 1922 ca., Pescia, Gipsoteca Libero Andreotti (foto Archivio L. Andreotti, Pescia). (b) *Il Perdono* o *Gruppo tragico* (da *Dedalo. Rassegna d'arte*, a. I, 1920-1921).

sul gruppo andreottiano. «Wildt si sfoga a parlar bene del tuo monumento a tutti – scrive Carpi. Mi disse che quando lo vide gli vennero, cosa rara le lacrime agli occhi: figurati come cercherà di aiutarti in questa faccenda»[15]. Dalla lettura del carteggio emerge la scarsa fiducia sul giudizio che riserveranno al suo bozzetto, appena concluso come spiega all'amico nel dicembre del 1922: «Ojetti non l'ha ancora visto né so se debbo mostrarglielo prima»[16]. In questa situazione di incertezza rispetto all'esito della prova, si evince fin dall'inizio il ruolo fondamentale assunto da Aldo Carpi nella sua collaborazione all'allestimento del monumento di Saronno. Il pittore si recò sul posto per allestire il gruppo dell'amico, come racconta in una lettera del 1923: «[…] alle 13.40 partivo per Saronno in cl. III e satollo fino al caffè. Arrivo a Saronno con un bel sole. Bel paese, come tutti i paesi senza carattere, paesone, soldoni, piattezza etc»[17]. In un'altra missiva Carpi descrive con intensa partecipazione la fase di sistemazione dei locali adibiti alla presentazione dei modelli: «Mica male in complesso. Stavano addobbandolo con stoffe rosse e bandiere e tutti gli altri bozzetti erano a posto, ed il tuo pure era a posto ma non ancora basamento. Lo feci portare nell'ultima sala ma non andava. Allora il tappezziere mi trovò un altro posto che andava bene sia per luogo che per luce»[18]. Egli aveva provveduto anche a fare addobbare il retro, in modo che «la statua staccasse sullo scuro». Malgrado le difficoltà intercorse nel frattempo, alla fine riesce a trovare una collocazione consona al bozzetto dell'amico: una posizione ideale, dove risultava illuminato da una luce favorevole e dove lo spazio era sufficiente per poterci girare attorno ed ammirarlo agevolmente da tutti i lati. Questa attenzione denota una grande sollecitudine verso il lavoro di Libero ed un'assoluta partecipazione di Carpi all'attività dello scultore. La conclusione è un incoraggiamento che Aldo rivolge ad Andreotti. «Il tuo nome è palese a tutti e credo che nulla ti possa star a lato, tra il poco che c'è di retorico o reclamistico o niente»[19].

Sul basamento, in pietra di Saltrio, si innesta un bassorilievo incorniciato con donne e bambini che piangono il soldato, novello Ettore, e la dedica che collega il rilievo con la soprastante figura allegorica: «Ai prodi saronnesi che per una madre, l'Italia, lasciarono le madri. 1915-1918». Da questo bozzetto si legge meglio la scena della madre che attrae a sé il figlioletto, il quale è colto nell'atto di cogliere bacche e foglie d'alloro, simbolo della gloria che attende l'eroico partente. Per l'analoga poetica degli affetti, quella scena mi sembra in stretto rapporto con il *Gruppo tragico* che fu presentato da Andreotti alla personale di Pesaro a Milano nel 1921, anch'esso pervaso da una gestualità piena di tenerezza reciproca. In questo senso, ci sembra illuminante il confronto con un altro modello che mostra un altro dettaglio della *Partenza del soldato*, con due donne che si abbracciano. Qui emerge il tentativo di isolare la coppia concentrando il dolore nell'abbraccio, secondo

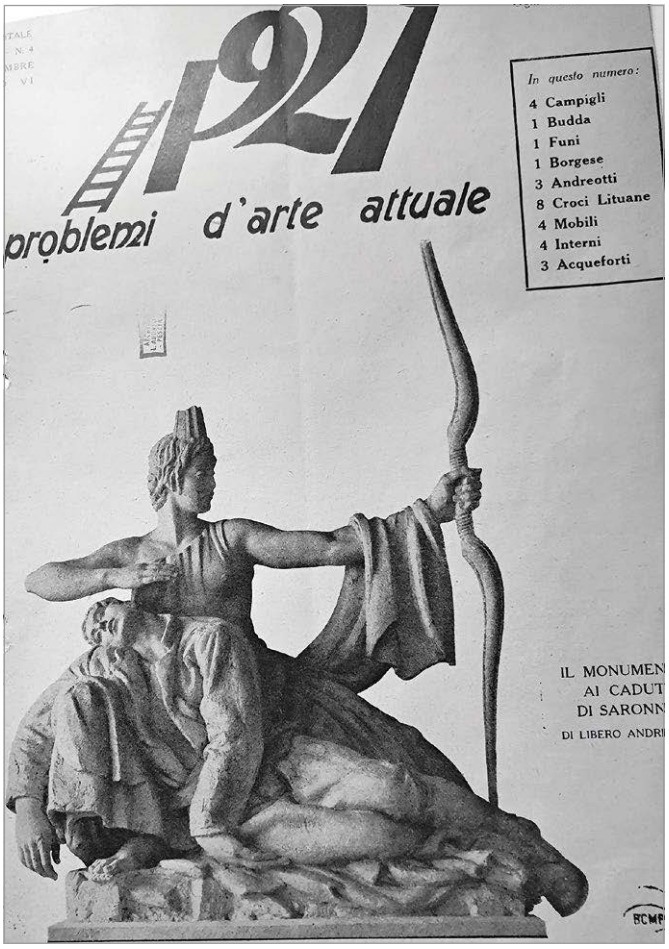
15. *Ibidem*.
16. Libero Andreotti ad Aldo Carpi, 24 dicembre 1922 (ALAP, *Trascrizioni. Lettere inviate da Libero Andreotti ad Aldo e Margherita Carpi. 1921-1930*, cc. 1-90, c. 23).
17. Aldo Carpi a Libero Andreotti, 3 febbraio 1923, in Lucchesi, Pizzorusso, 1997, p. 210, n. 99.
18. *Ibidem*.
19. *Ibidem*. La giuria, composta da Giulio Ulisse Arata, Adolfo Wildt e Ugo Ojetti assegnò la vittoria al gruppo di Andreotti, che sarebbe stato collocato e inaugurato nel 1925. A proposito della sua definitiva collocazione, nella stessa missiva, Carpi rassicura Andreotti: «Il posto dove sarà messo è bello, vicino alla stazione in un crocicchio, in un largo viale di platani».

una sensibilità poetica del rapporto affettivo mutuata dal grande esempio donatelliano. Infine, il bassorilievo dedicato alla *Partenza del soldato* rivela nella snellezza delle figure ulteriori spunti tratti dal lessico romanico. Nel rilievo con il *Compianto sull'eroe morto*, Andreotti raffigura l'eroe defunto pianto sul letto di un ospedale militare dalla madre ed assistito da due suore infermiere. Lo stile rivela una spiccata sintesi formale, un'accentuata arcaicità delle figure, un neoquattrocentismo compositivo assimilabile all'impianto delle predelle rinascimentali, ma anche un arcaismo alla Modigliani, specie nella figura del defunto. Le fisionomie nei volti tagliati, la semplificazione e la nettezza delle forme rimandano invece all'esempio di Donatello. Lo stile di questi bassorilievi è inoltre da mettere in rapporto anche con la targa Resinelli, realizzata intorno al 1922 e collocata presso la maternità in via degli Alfani a Firenze, anch'essa ricca di umori quattrocenteschi, benché la rotondità delle forme risulti più assimilabile allo stile delle robbiane e soprattutto alla scultura di Jacopo della Quercia (*fig*. 7).

Il concorso, considerato tra i più importanti, vide la partecipazione di diciotto bozzetti e ne furono scelti quattro dalla commissione giudicatrice. Quest'ultima aveva peraltro anche già enunciato i principi ai quali dovevano attenersi i vari concorrenti: ovvero esprimere in modo sintetico e «con austera e solenne semplicità il concetto di Vittoria»[20], frutto intangibile del sangue degli eroi e della virtù di un popolo. Sotto questo aspetto, tuttavia, l'idea dell'artista doveva svolgersi in forme castigatissime, una raccomandazione che rendeva già implicita la scelta stilistica e la modalità di rappresentazione[21]. Andreotti fu premiato proprio per la nobile interpretazione del concetto informativo, per il valore artistico e per il grado di eseguibilità, non solo nel gruppo principale ma anche nei bassorilievi, sia nella scena della partenza dell'eroe sia in quella del compianto, caratterizzati da un vigore di invenzione in piena armonia con lo stile del gruppo sovrastante. Andreotti accetta alcune modifiche richieste dalla commissione, come quella di abbassare la base del piedistallo ed altri elementi strutturali non fondanti rispetto all'opera in sé. L'avventura di Saronno si concluse con un pieno successo, anche se l'esperienza aveva lasciato un po' di insoddisfazione nell'animo di Andreotti, come confessava all'amico fraterno Aldo[22]. Tuttavia l'accoglienza da parte dei recensori del tempo fu positiva: nelle pagine di *Dedalo*

Fig. 8 – (a) Nino Pisano, Architettura (formella per il Campanile di Giotto), Firenze, Opera di S. Maria del Fiore (foto: A. Quattrone). (b) Donatello, Madonna del Perdono, Siena, Museo dell'Opera del Duomo.

20. Provincia di Milano, Saronno – Ringraziamento. *I combattenti*, 8, III, 1923, estratto (ALAP, *Estratti a stampa e articoli di giornale riguardanti Saronno. 1923-1927*, 1-4).
21. *Ibidem*.
22. Nel dicembre del 1924 Libero scriveva all'amico: «Vengo adesso da Pistoia che il monumento di Saronno è fuso finalmente completamente e perciò che dà la piazza anche non troppo male, ma siamo molto lontani da quel perfetto registro delle fusioni francesi che tanto ricordo e rimpiango e ne sono un poco amareggiato». (cfr. Libero Andreotti a Aldo Carpi, 8 dicembre 1824, in ALAP, *Trascrizioni diverse – Carteggio Andreotti-Carpi*, 8 dicembre 1924, 1-7b, cc. 44-45).



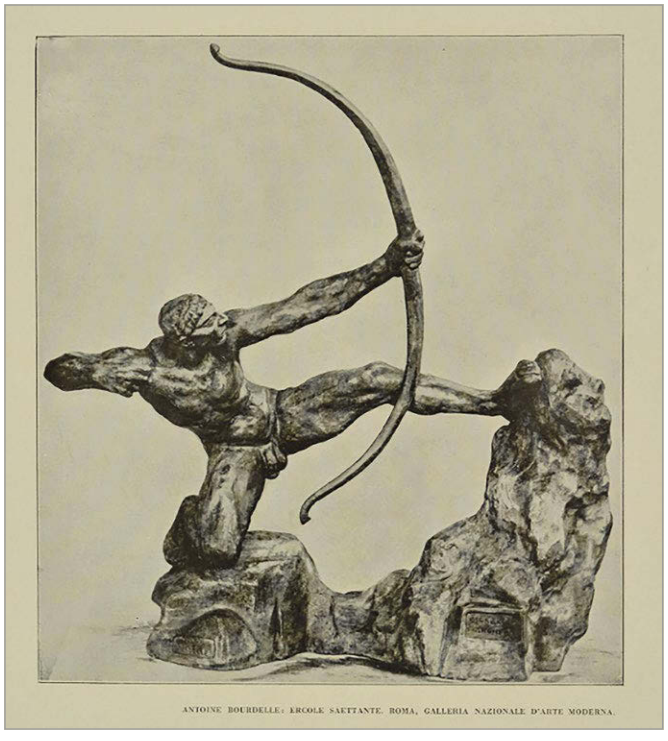


Fig. 9 – (a) *Problemi d'arte attuale*. Copertina della rivista con raffigurazioni del monumento di Saronno (foto Archivio L. Andreotti, Pescia). (b) Emile-Antoine Bourdelle, *Ercole saettante* (da *Dedalo. Rassegna d'arte*, a. XI, 1930-1931).

Luigi Dami si esprime favorevolmente rispetto al gruppo dei caduti di Saronno, inserendolo nel solco della grande tradizione italiana ed elogiandolo per la «composizione elementare, la grande solidità di posa» (Dami, 1924, p. 797), qualità che insieme dimostrano come l'artista avesse abbandonato la ricerca leziosa e artificiosa del carattere pittoresco e veristico, per approdare a quella austera maestà e grandezza, in sintesi a quella classicità che, come sostiene Dami (*ibidem*), da sempre informa la statuaria monumentale, da Nicola Pisano al Canova, attraverso Jacopo della Quercia e Michelangelo e Francesco Mochi. Da questi maestri classici Andreotti apprende il carattere semplice ed elevato dell'arte scultorea per applicarlo ai suoi monumenti ai caduti, realizzando una sintesi eletta di forme, capace di unificare senza contrasti il mondo antico, ciò che è stato imparato direttamente sul vero e ciò che è stato preso sul ricordo: «le scarpe chiodate e l'arco eginetico, il grosso panno grigio verde e il mantello della dea, visto con occhi romanici, quello stesso che reca sul braccio saettante l'Apollo del Belvedere» (*ibidem*). Questo commento è esemplare di come i critici del suo tempo considerassero il monumento di Saronno frutto del felice connubio tra lo studio del vero e le meditazioni sull'antico e sul Rinascimento, tralasciando altri elementi come una certa perdurante influenza della scultura francese. Al contrario, studi più aggiornati e di respiro internazionale hanno evidenziato il rapporto intercorso con Bourdelle, citato nell'eroe arciere del 1910 e con altre opere affini alla ricerca bourdelliana (*fig*. 8). A conclusione di questo iter monumentale di Andreotti è importante sottolineare come il suo indirizzarsi verso forme ampie, squadrate e semplificate, accomunasse la ricerca del maestro toscano a quella di un altro grande scultore come Aristide Maillol. Quest'ultimo fu apprezzato dallo stesso Ojetti e da Margherita Sarfatti, la quale, sulle pagine de *Il Convegno*, recensendo la collettiva inaugurale della Galleria Arte in via Dante a Milano, stabilì un confronto tra l'artista francese ed Arturo Martini esprimendo un giudizio che potrebbe applicarsi facilmente anche all'arte di Andreotti: «l'artista aspira ad un sintetismo della forma senza deviazioni aneddotiche – come diceva Ojetti a proposito del Monumento di Roncade, esaltandone il carattere essenziale, scevro di orpelli – tutto il corpo a guisa di un tronco d'albero. Tutto rotondo e compatto nel suo gesto essenziale» (cit. in Salvador, 2012, p. 188).
In sostanza, al pari dello scultore francese, una volta superate le graziosità parigine, Andreotti approda ad una purezza delle masse che conferisce alla sua plastica una voluta semplificazione formale (Costantini, 1940, p. 259), felicemente risolta nel monumento di Roncade e soprattutto in quello di Saronno, entrambi caratterizzati da una compiuta e serena classicità e, come affermava Lupo Andreotti (1927, p. 45), dotati della «coscienza di dover durare, la semplice umana lirica del vero Monumento ai Caduti».

Riferimenti bibliografici

Andreotti Lupo (1927). Allarmi. Il Monumento ai Caduti di Saronno. *1927. Problemi d'arte attuale VI (dicembre)*, p. 45.

Coi T. (2017). Libero Andreotti e Ugo Ojetti. *Contesti d'arte* 1, pp. 184-192.

Costantini V. (1940). *Scultura e pittura italiana contemporanea*. Firenze: Hoepli.

Dami L. (1923-24). Il monumento di Libero Andreotti ai Caduti di Saronno. *Dedalo* II, pp. 793-797.

Literary Digest (1924). Italian art since the War in Letters and Art. *Litterary Digest*, 20 settembre (estratto).

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

Lucchesi S., Pizzorusso C., a cura di (2000). *La cultura europea di Libero Andreotti. Da Rodin a Martini*. Catalogo della mostra (Firenze, Museo Marino Marini 12 ottobre 2000-13 gennaio 2001). Cinisello Balsamo (Milano): Silvana.

Monti R. (1980). Libero Andreotti. In: Baldini U., a cura di, *Scultura toscana del Novecento*. Firenze: Nardini, pp. 16-31.

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

Ojetti U. (1922). *Giudizi su alcune opere. 1922. Monumento ai caduti di Roncade*, Archivio Libero Andreotti di Pescia, carta sciolta, numero unico, cc. 1-2 (inedito).

Ojetti U. (1923a). *Collaudo dell'Opera d'arte. Il monumento ai caduti di Roncade. Opera di Libero Andreotti*, articolo del 16 febbraio (estratto).

Ojetti U. (1923b). Il monumento di Libero Andreotti ai caduti di Roncade. *Dedalo*, III, 12 (estratto).

Ojetti U. (1923c). *Monumento ai caduti di Roncade*. *Relazione: Il Monumento ai Caduti di Roncade, opera di Libero Andreotti* (inedito, in Archivio Libero Andreotti, Pescia, *Monumenti*, 2-54).

Ojetti U. (1923d). Per ricordare la "Vittoria e gli eroi". *Illustrazione italiana* L, 7 (febbraio), p. 205.

Ojetti U. (1924). Il Monumento ai Caduti di Roncade. In: *Roncade ai suoi Caduti nella Guerra Mondiale 1915-18* (estratto).

Sacchetti E. (1936). *Vita d'artista. Libero Andreotti*. Milano: Treves.

Salvador F. (2012). Maillol e l'Italia. Diffusione dell'opera e fortuna critica dal Salon d'Automne al 1930. *AFAT. Rivista di storia dell'arte* 31, pp. 181-194.