Mauro Pratesi

Il sodalizio tra Libero Andreotti e Gio Ponti, appunti per una storia da approfondire

Riassunto – *È certo che Ponti, negli anni della Richard Ginori, scegliesse come collaboratori artisti sostenuti da Ojetti, come Libero Andreotti, il quale modellò, nelle piccole figure plastiche alate, la bellissima cista Passeggiata archeologica, disegnata ed eseguita appositamente da Ponti per Ugo e Fernanda Ojetti. Lo scultore fiorentino collaborò a molte altre imprese di Ponti, come la cappella funeraria per la famiglia Borletti nel Cimitero monumentale di Milano (1929-31). A questo periodo risale anche la collaborazione, sfortunata, a una delle opere architettoniche più significative del tempo: il sacrario ai caduti, o tempio della Vittoria, presso la basilica di S. Ambrogio, inaugurato da Mussolini il 4 novembre 1928. Andreotti avrebbe dovuto parteciparvi con due gruppi equestri, ma il progetto fu rifiutato dalla commissione. A testimonianza di questo rapporto tra Andreotti e Ponti restano le numerose lettere che i due si scambiarono reciprocamente. Forse, per ripagare lo smacco della mancata commissione, Ponti affidò ad Andreotti l'esecuzione dei bassorilievi per la facciata della cappella Borletti.*

Partiamo dalla realizzazione più significativa di questo periodo, come esempio peculiare di «integrazione delle arti alla struttura del guscio architettonico» (Irace, 1988, p. 10), che è il monumento ai caduti o alla Vittoria, lungo il fianco claustrale della basilica di Sant'Ambrogio a Milano (*figg*. 1-2), subito battezzato dalla critica più eminente come «uno dei migliori saggi di collaborazione artistica moderna. Artisti ed arti mirano a uno stesso scopo partono da una sola ispirazione e si armonizzano nei ritmi dell'architettura» (Calzini, 1934, p. 47).

L'architettura veniva, infatti, non casualmente, salutata da Giovanni Muzio, come «l'opera di maggiore mole» dell'auspicato e prediletto «ritorno al classicismo», ad opera di quel manipolo di artefici della nuova «avanguardia della tradizione» (Muzio, 1930-1931, p. 1109); Muzio era il principale artefice del progetto esecutivo con la collaborazione di Ponti, Tomaso Buzzi, Ottavio Cabiati e Alberto Alpago-Novello, in chiara opposizione sia ai cascami liberty che alle costruzioni eclettiche neo quattro-cinquecentesche del periodo. I grandi sacrari di Bolzano e Milano, singolarmente inaugurati entrambi nel 1928, rappresentano, infatti, un'architettura monumentale asciutta e priva di inutili e decadenti orpelli, in particolare il tempio milanese rappresenterà in sostanza la proposta «più convincente di riviviscenza di un linguaggio architettonico classicheggiante che è riuscito a non cadere nei plagi e negli eclettismi di maniera» (Fergonzi, 1992, p. 148). Il sacrario ai caduti, o tempio della Vittoria, voluto da Mussolini per celebrare, con grande magniloquenza e con la dovuta retorica politica, il decennale della Grande guerra, fu inaugurato il 4 novembre del 1928 e costruito a tempo di record in un solo anno. L'edificio a pianta ottagonale, a ricordo delle otto porte della città, si erge per un'altezza di 43 m e un diametro di 18, tutto in marmo levigato di Musso, lo stesso materiale usato per opere di età romana: la struttura si rifà infatti idealmente all'impianto architettonico centrale di matrice classica della Roma augustea. La plasticità del sacrario trova una sua completa esaltazione nell'interazione con le sculture e gli ornati, tra cui, in particolare, la statua bronzea di sant'Ambrogio di Adolfo Wildt (*fig.* 3) in atto di calpestare le sette serpi che simboleggiano i vizi capitali. Tutto l'impianto plastico-decorativo trova una continuità stilistica nei confronti delle adiacenti opere all'interno dell'antico complesso della basilica, come si evince dai mosaici raffiguranti vasi romani antichi. Al piano inferiore si situa la cripta, sempre ottagonale, formata da un deambulatorio da cui parte la bella struttura della scala elicoidale, che avvolge tutto il monumento e si sviluppa lungo un'imponente colonna centrale. Il monumento si presenta esternamente circondato dalle sobrie inferriate a opera di Alessandro Mazzucotelli, dalle sculture di Wildt, Antonio Maiocchi e, tra gli altri, Salvatore Saponaro, Franco Lombardi, Gigi Supino e Dante Zamboni. Anche Libero Andreotti avrebbe dovuto partecipare all'opera con due gruppi equestri: *L'intervento* e *Il ritorno dopo la Vittoria,* da collocarsi nell'adiacente sagrato del tempio della Vittoria in piazza Sant'Ambrogio (*figg.* 4-5), con la supervisione giudicante di una commissione di architetti, tra i quali: Muzio e Ponti. Muzio nel bozzetto del primo concorso del monumento ai caduti di Milano del 1925 (*fig.* 6) aveva concesso ampia libertà inventiva a Libero Andreotti, ma poi con la seconda e definitiva progettazione del tempio a pianta centrale non sosterrà più le realizzazioni andreottiane, perché queste, come possiamo evincere dalle foto, venivano chiaramente a contrastare la purezza delle linee architettoniche asciutte e chiare di 'neoclassica' memoria creando una confusione

Fig. 1 – Giovanni Muzio con Gio Ponti, Alberto Alpago Novello, Tomaso Buzzi, Ottavio Cabiati, monumento ai caduti della Grande guerra di Sant'Ambrogio, 1926-28, Milano.

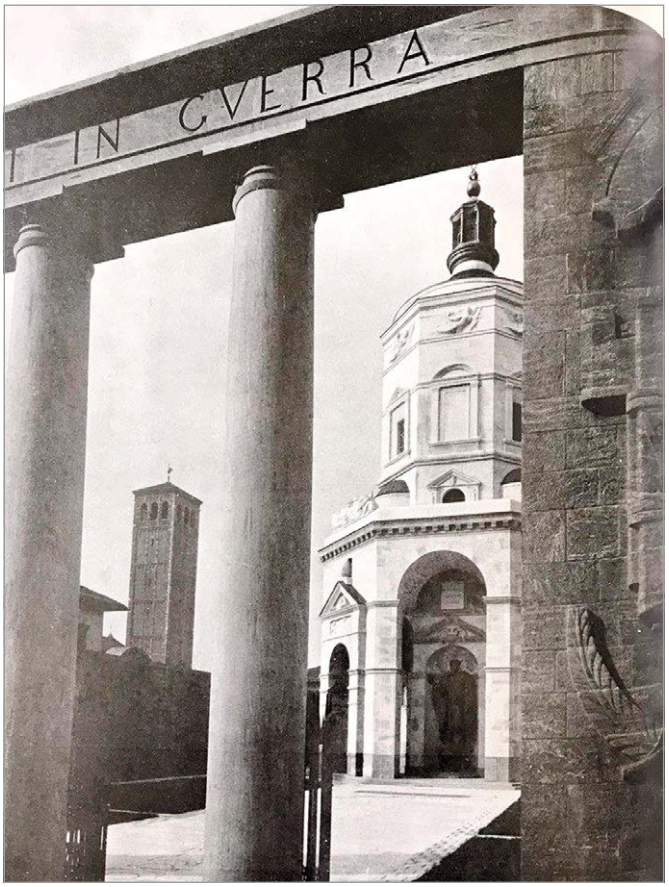

Fig. 2 – Giovanni Muzio con Gio Ponti, Alberto Alpago Novello, Tomaso Buzzi, Ottavio Cabiati, monumento ai caduti della Grande guerra di Sant'Ambrogio, 1926-28 (da Calzini, 1934, p. 46).

di visione prospettica, e, quindi, credo che fu per questo, e non solo, che le previste realizzazioni di Andreotti non furono approvate; infatti, in una riunione la commissione 'imbiancava' Vittoria, cavallo e cavaliere stravolgendo tutto il lavoro febbrile e appassionato dello scultore nell'arco di diciotto mesi. Il primo gruppo fu subito scartato e doveva, come si evince dai bozzetti, rappresentare una Vittoria alata tra due soldati armati e in posizione di combattimento; il secondo, un eroe a cavallo, accompagnato trionfalmente da una Vittoria alata, le variazioni di studio sui molteplici temi furono numerosissime e, pure, interessanti, tra l'altro alcuni bozzetti possono rimandare al più giovane Arturo Martini. Una variante, per certi aspetti meno nota, del gruppo della *Vittoria* (*fig.* 7) veniva pubblicata da Raffaele Calzini e dallo stesso così definita e ricordata: «Questa impetuosa e bellissima statua era destinata con altra equestre a fiancheggiare l'ingresso del Monumento ai caduti di Milano. Fu incompresa e derisa né mai fino ad oggi tradotta in bronzo e collocata al suo posto. Ricca d'eleganza festosa e dinamica sorprende per la novità della concezione. Precede un genietto: la Vittoria è accompagnata dal reduce che regge in una mano il fascio e con l'altra saluta romanamente» (Calzini, 1934, p. 45).

Del monumento di Milano, oltre ai gessi, conservati presso la Gipsoteca Libero Andreotti di Pescia, resta una *Vittoria con corona d'alloro,* ripresa a modello dal gruppo della *Vittoria,* come appare nella posizione espressa nei vari bozzetti esecutivi, che Andreotti realizzò in bronzo intorno al 1929-30, utilizzata, in seguito, per il monumento ai caduti di Pescia (Palazzo comunale), quest'opera fu esposta alla mostra retrospettiva, postuma, alla XIX Biennale di Venezia del 1934 e in quest'occasione fu lodata, rispetto alle altre, da Carrà: «Nella "Vittorietta" del '929-30, Andreotti ha ripreso il motivo romanico della staticità; ma anche questa strada, che avrebbe potuto portarlo ad una più chiara concezione dei volumi, vien poi da lui abbandonata nello stesso anno, come si osserva nella "Ragazza sportiva"» (Carrà, 1934, pp. 110-112)[1].

Singolarmente, all'unisono, ma senza addentrarci in tale argomento, Carrà aveva scritto, con grande enfasi, solo un anno prima, un ampio articolo, ben documentato, su *Il*

1. L'opera *Ragazza sportiva* o *La sportiva* faceva parte della collezione fiorentina del conte Alessandro Contini Bonacossi e ora nella collezione Andreotti di Pisa.

Fig. 3 – Giovanni Muzio con Gio Ponti, Alberto Alpago Novello, Tomaso Buzzi, Ottavio Cabiati, monumento ai caduti della Grande guerra di Sant'Ambrogio, 1926-28 (da Calzini, 1934, p. 47).

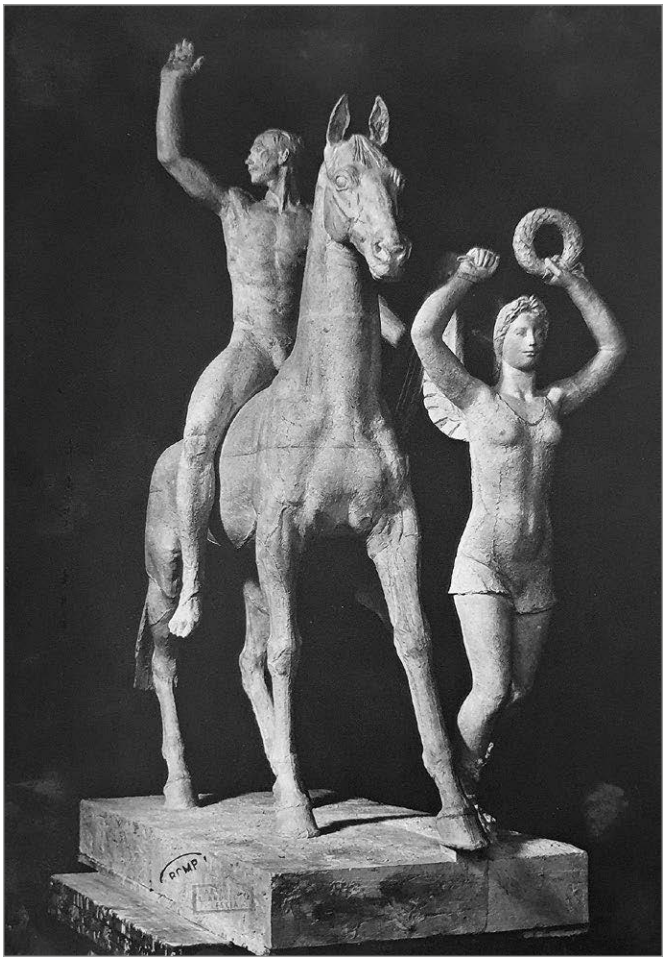

Fig. 4 – Libero Andreotti, *La partenza dell'Eroe con la Vittoria Alata*, 1924-28, bozzetto definitivo per il gruppo della Vittoria previsto per il monumento ai caduti della Grande guerra di Sant'Ambrogio, Pescia, Gipsoteca Andreotti (foto Archivio Libero Andreotti, Pescia).

San Francesco di Berlinghieri a Pescia, esaltando in tutti gli aspetti l'importante tavola di Bonaventura Berlinghieri, riconoscendo, proprio, al «genio dell'artista» 'duegentesco' il ruolo di precursore nell'aver «camminato per altre vie» rispetto a quella bizantina, in quanto il Berlinghieri con grandezza: «seguì la tendenza romanica» (Carrà, 1933, p. 362).

Tornando alle vicende del monumento milanese, in un primo tempo, anche Ponti aveva sostenuto con vigore Andreotti in virtù del forte legame di amicizia che li univa. Ma lo stesso Ponti in questo medesimo periodo, 1927, avrebbe preso le dovute distanze dal monumento scrivendo apertamente ad Ojetti che lui si sentiva «ferocemente» contrario al progetto definito, senza meno: «ingombrante come massa e come colore, cacciato dentro a quel triangolo di area in cui non sta che a forza»[2].

Solo il modello del secondo gruppo, ingrandito dal bozzetto originale e formato frettolosamente per l'inaugurazione del monumento, venne temporaneamente collocato sul sagrato[3] (*fig.* 8). L'artista, fortemente provato da questa tormentosa vicenda, per consolarsi da questo smacco, come scriverà il biografo e sodale amico Enrico Sacchetti, «si impose una disciplina quasi nuova per lui: la speciale disciplina del ritratto. E ne fece sette o otto, di ritratti, mirabili; che sono certamente fra i più belli della scultura d'oggi» (Sacchetti, 1935, p. 202).

Dobbiamo ricordare che su un altro fronte Andreotti veniva ferocemente attaccato dal gruppo de *Il Selvaggio*, *in primis* Mino Maccari e Ottone Rosai, riguardo all'altro tormentato monumento coevo della Madre di Santa Croce a Firenze, con frasi dal piglio squadrista: «è perciò che vogliamo togliere da Santa Croce l'aggeggio di Andreotti» (L'omino di bronzo, 1927, p. 22) e, quindi, non meraviglia se in riferimento, coevo, al progetto di Andreotti per il monumento ai caduti di Milano, Maccari l'avesse

2. Lettera di Gio Ponti a Ugo Ojetti, s.d. [marzo-aprile 1927], Archivio G. Ponti, cons. in Massarini, 2005, p. 196.

3. Per queste vicende rimando a Casazza, 1992, pp. 62-63, e Uzzani, 2000, p. 156 e ss., in part. p. 159.

Fig. 5 – Libero Andreotti, *Vittoria alata fra due soldati,* 1924-30, bozzetto per il primo dei due gruppi previsti per il monumento ai caduti della Grande guerra di Sant'Ambrogio che aveva per tema *L'Intervento,* Pescia, Gipsoteca Andreotti (foto Archivio Libero Andreotti, Pescia).

Fig. 6 – Giovanni Muzio, bozzetto per il monumento ai caduti della Grande guerra di Sant'Ambrogio, primo concorso del 1925 (scartato, non realizzato).

definita esempio di «Arte Moscia»[4]. In merito al gruppo di Andreotti e alla interpretazione del soggetto intervenne, sempre nel corso del 1927, tra gli altri, autorevolmente Margherita Sarfatti che avrebbe voluto somigliante al Duce e con in mano il fascio del comando in virtù di una «sensibilità italiana e milanese e guerresca vorrei dire fascista» che poteva, secondo il suo pensiero, unire «l'afflato eroico dell'interventismo e del volontarismo»[5] e, quindi, significativamente: «non il solito soldato che parte, si capisce, ma alcunché di fiero, di alato, che sia la volontà eroica e bellicosa della nazione» e tanto più «il nuovo tipo italiano, personificato nel fascismo di cui il Duce è il prototipo, che saluta i morti»[6]. Andreotti avrebbe risposto rassicurando la Sarfatti che se non aveva potuto, o voluto, dare le sembianze del Duce all'eroe a cavallo che saluta, e neanche il fascio di combattimento impugnato vigorosamente come suggeriva l'eminente critica, appunto, Andreotti, avrebbe messo sotto il cavallo un 'fastello' significativo e simbolico di fasci a testimonianza dell'impronta fascista della Vittoria. In seguito a queste critiche e polemiche che si protrarranno ben oltre il 1928 in relazione al progetto che riguardano, anche, l'uso dei materiali da adoprare, marmo o bronzo di cui trattano Gio Ponti e la Sarfatti, il primo favorevole al marmo, contrariamente alle scelte dello scultore, in quanto il bronzo, secondo il pensiero dell'architetto, non si confaceva molto bene con la luce e il clima milanese, quindi, dopo l'inaugurazione del monumento, la commissione presieduta da Giuseppe de' Capitani d'Arzago, commissionò ad Andreotti di studiare due nuovi gruppi: ma quei bozzetti furono giudicati senza appello «antieroici» e «al massimo degni di un sobborgo di provincia»[7] come lo stesso Andreotti si dichiarò amaramente in una lettera del 1929 al caro Aldo Carpi. Poco dopo mentre Andreotti confessava sconsolato, sempre, al caro Carpi «Del monumento non so più niente da nessuno, forse essi credono di avermi ucciso»[8], scendeva un silenzio cupo e malinconico su tutta la vicenda[9] e forse fu proprio per rimediare a questo

4. Anonimo, 1928, p. 80; su tale argomento rimando a Pratesi, 1987 e Pizzorusso, 1993.
5. Lettera di Margherita Sarfatti a Libero Andreotti, 25 settembre 1927: Lucchesi, Pizzorusso, 1997, p. 249.
6. *Ibidem.*
7. Libero Andreotti, lettera ad Aldo Carpi, 1° maggio 1929, in Lucchesi, Pizzorusso, 1997, p. 253.
8. Libero Andreotti, lettera ad Aldo Carpi, 17 gennaio 1930, in Lucchesi, Pizzorusso, 1997, p. 253.
9. Su questa vicenda vedi: Lucchesi, 2003, in part. pp. 55-56.

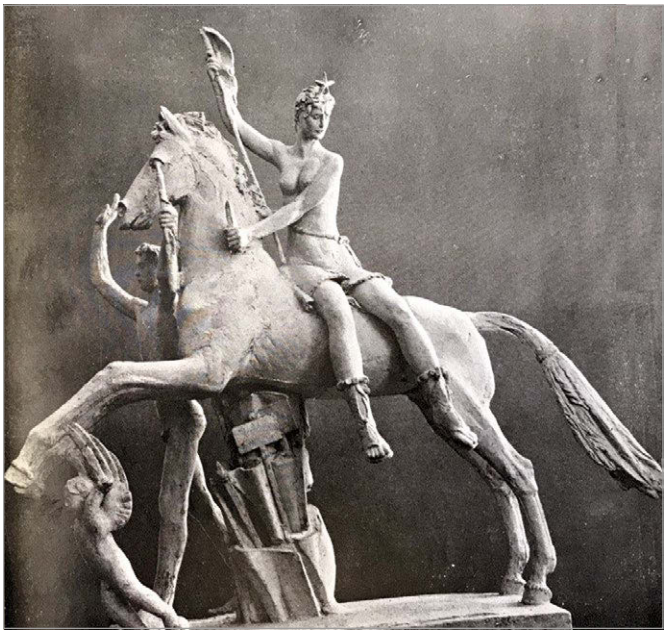

Fig. 7 – Libero Andreotti, *Vittoria* (da Calzini, 1934, p. 45).

Fig. 8 – Libero Andreotti, *La partenza dell'Eroe con la Vittoria Alata*, 1928, realizzato per l'inaugurazione del monumento ai caduti della Grande guerra di Sant'Ambrogio (foto Archivio Libero Andreotti, Pescia).

Fig. 9 – Gio Ponti, cappella funeraria per la famiglia di Aldo Borletti, 1929-31, bassorilievi realizzati da L. Andreotti con la collaborazione di B. Innocenti, Milano, Cimitero monumentale.

smacco che Ponti commissionò all'Andreotti l'esecuzione dei due bassorilievi raffiguranti l'Angelo della fede e l'Angelo della carità per la nuda facciata della cappella funeraria della famiglia Borletti (*fig.* 9). Nella cappella del Cimitero monumentale di Milano, inaugurata nel 1931, Ponti instillò il concetto dell'essenzialità, purificata da ogni vanità, attraverso la forma sobria del parallelepipedo sulle cui pareti esterne lisce e piatte, le porte e le finestre sono incise a filo del muro, dove la luce riflette in maniera omogenea. La cappella, disadorna, ospita pochi ma importanti segni cristiani come le vetrate eseguite da Pietro Chiesa in cristallo inciso e la grande croce centrale incorniciata da diorite d'Anzola, che taglia la facciata. Essa rappresenta per l'architetto l'emblema della morte e assurge a simbolo di 'forca', liberando l'interno da ulteriori abbellimenti e dando vita a una forma purificata da ogni orpello architettonico, per non distrarre dalla contemplazione spirituale[10]. Anche in questo caso le vicende non furono semplici, come si desume dalle lettere inviate allo scultore da Ponti (Lucchesi, Pizzorusso, 1997, pp. 258, 275, 280);

10. Per queste vicende rimando a Pratesi, 2016 e Massarini, 2005, p. 198.

Fig. 10 – Libero Andreotti, *Marta e Maddalena dolenti ai lati della croce*, fronte, 1930, bronzo, firmato e datato (marchio di fusione Vignali), Padova, collezione Gomiero.

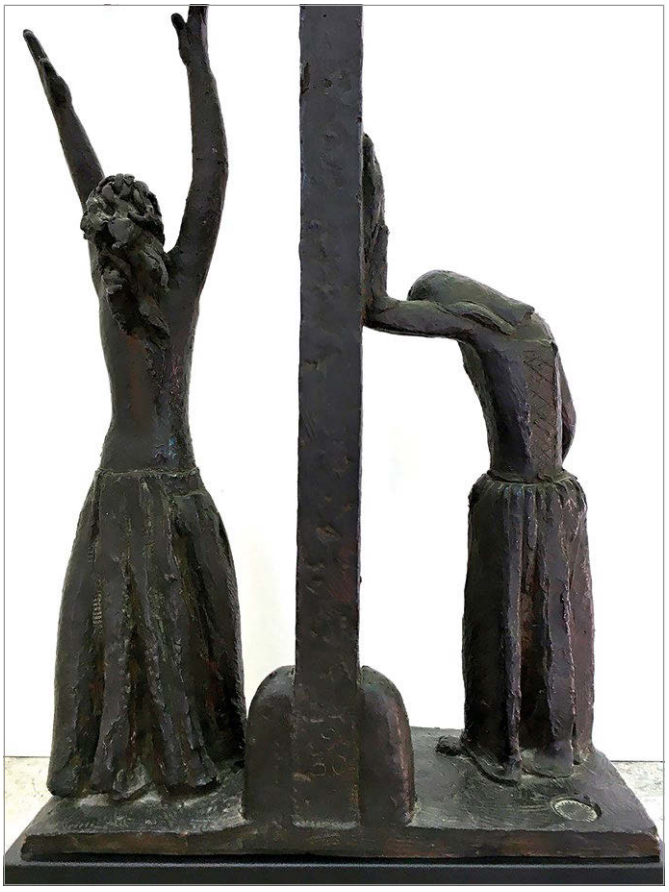

Fig. 11 – Libero Andreotti, *Marta e Maddalena dolenti ai lati della croce*, retro, 1930, bronzo, firmato e datato (marchio di fusione Vignali), Padova, collezione Gomiero.

Andreotti aveva immaginato, in un primo tempo, tre soluzioni: un Cristo risorto entro una mandorla sorretta da due angeli, una Deposizione dalla croce, e Marta e Maddalena dolenti ai lati della croce (*figg.* 10-12). Di tutti e tre i soggetti l'artista modellò bozzetti e studi preparatori, tutti conservati presso la Gipsoteca di Pescia. È Ponti, in una lettera del 1° febbraio 1930, ad affermare che «l'idea di Marta e Maddalena mi pare troppo lontana dai Borletti»[11] e, quindi, l'architetto suggeriva di orientarsi verso una Pietà, ma anche questa soluzione riscontrò non pochi problemi prevalentemente per motivi di spazio, ma anche più che altro estetici: «Faccio [Ponti] fare anche il progetto con su il muro per metterci magari la tua "pietà". Ma le dimensioni del basso sono tali che non vedo di farci sopra quel tabernacolino così»[12]; e, quindi, la soluzione di collocare sulla tomba il grande bronzo della Pietà, poi, Stavropulos (Trieste, Civico Museo Sartorio) venne scartata; quest'opera fu apprezzata, significativamente, da Carlo Carrà preferendola alla prima versione: «Andreotti ha tentato anche il genere drammatico; ma sotto la stessa «Pietà» (versione del 1927-29) per molti riguardi lodabile più del gruppo scolpito per la cappella della Madre italiana di Santa Croce in Firenze» (Carrà, 1934, pp. 110-112). Tuttavia possiamo, certamente, desumere che il piccolo progetto di Marta e Maddalena dolenti ai piedi della nuda croce aveva soddisfatto lo scultore, sia nell'espressione di sommessa spiritualità, particolarmente sentita dopo la sua conversione avvenuta nel 1921, sia nell'esito formale dalla forte sintesi plastica: arcaizzante e perfino aspro e scabro con precisi riferimenti alla scultura lignea romanica della sua lucchesia, che veniva ad affermare, al meglio, la sua rinnovata tensione religiosa. Dal bozzetto in gesso, conservato presso la Gipsoteca di Pescia, Andreotti trasse due splendide fusioni realizzate dalla fonderia Vignali, una per se stesso (Pisa eredi dell'artista) e l'altra, che è questa, fu donata ai suoi facoltosi e prestigiosi amici, Ludovico Toeplitz e la moglie Maria Crespi[13], infatti, come testimonia

11. Gio Ponti, lettera a Libero Andreotti, 1° febbraio 1930, in Lucchesi, Pizzorusso, 1997, p. 275.
12. *Idem.*
13. Ringrazio l'amico Claudio Pizzorusso, tra i maggiori esperti di Andreotti, per aver discusso con me su questi temi e avermi fornito

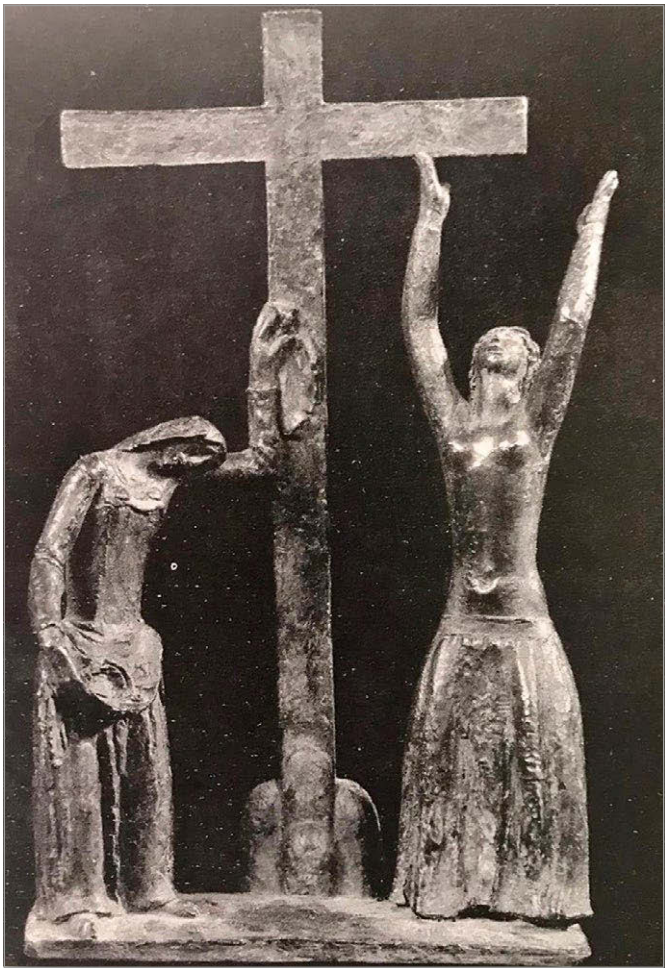

Fig. 12 – Libero Andreotti, *Marta e Maddalena dolenti ai lati della croce*, 1930 (da Calzini, 1934, p. 138).

la lettera del 30 novembre 1930 con la quale Toeplitz ringraziava lo scultore per il prezioso dono: «desidero ancora esprimerle la mia viva riconoscenza per la sua cortese accoglienza, e la gioia profonda che ha portato nell'animo nostro l'avere qui presso di noi, in comunione spirituale quotidiana, il dolore e la passione di Marta e di Maria Maddalena»[14]. Da rimarcare che il legame tra l'artista e Toeplitz si sarebbe consolidato l'anno successivo (1931) quando il facoltoso banchiere commissionò allo scultore lo splendido gruppo in bronzo dell'Annunciazione (Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, Firenze) certo una delle sue ultime e più ascetiche e intense opere, sebbene quest'opera non avesse riscontrato il parere favorevole di Carrà: «La stilizzazione formale, che in altre occasioni ho dovuto rimproverare, si ritrova nella "Annunciazione" (1931) della raccolta Ludovico Toeplitz de Grand Ry, dove i contrasti si riassumono in secchezze e fragilità nelle quali è difficile scorgere un'intima significazione» (Carrà, 1934, p. 111).

Andreotti avrebbe realizzato, con la collaborazione del caro allievo scultore Bruno Innocenti, i due bassorilievi in pietra serena sulla nuda facciata: l'Angelo della fede e l'Angelo della Carità.

Il rapporto tra Andreotti e Ponti legato al tema dell'architettura monumentale si esaurisce sostanzialmente qui, ma dobbiamo, seppure in chiusura, ricordare che il rapporto era nato ben prima, e, forse, complice il potentissimo Ugo Ojetti che aveva instaurato un legame da vero protettore e mecenate con lo scultore a partire già dal 1914, ossia, dal ritorno in patria dell'artista e, poi, consolidatosi col grande e ampio saggio, ovviamente, per la penna di Ojetti, sull'opera di Andreotti nel primo numero di novembre del 1920 della prestigiosa *Dedalo*; così come l'Ojetti fu il protettore occulto di Gio Ponti, basti ricordare che fu l'eminente critico a suggerire il nome di Ponti al padre barnabita Giovanni Semeria per la fondazione della rivista *Domus* e, forse, si deve anche a lui la venuta a Sesto alla direzione artistica della Richard-Ginori nel 1923. È inoppugnabile che Ponti, negli anni della Richard-Ginori, scegliesse come collaboratori artisti molto vicini o sostenuti da Ojetti, oltre all'Andreotti, artista di chiara fama, va ricordato Italo Orlando Griselli, e, poi, Luigi Tazzini, Giuseppe Piombanti Ammannati, Elena Diana, Geminiano Cibau, Vittorio Faggi. Il rapporto tra Andreotti e Ponti è tutto da sviscerare e si tratta di un dare ed avere tra i due in un libero scambio di idee e motivi, ad esempio le belle figure, ammalianti e sensuali nelle movenze flessuose, come danzanti, nelle tante opere di Andreotti e le figurine femminili con quella stessa stilizzazione decorativa della serie delle porcellane e maioliche inventate da Ponti, certamente, il comune denominatore è il gusto *déco*, ma bisogna andare oltre. Il rapporto, tra i due, si concretizzerà nella realizzazione delle figurine alate delle altere 'ciste' progettate e ideate da Ponti intorno al 1924 e proseguite con varianti fino, almeno, al 1930 della *Conversazione classica,* e, del *Trionfo dell'Amore e della Morte,* dove lo scultore si avvalse, in un primo momento, anche, di alcuni suoi allievi dei corsi di plastica ornamentale e scultura dell'Istituto d'arte di Porta Romana (Firenze)[15]. Andreotti sarà chiamato direttamente da Ponti nel 1926 a ridisegnare le figurine plastiche della *Conversazione classica*: lo scultore modellerà nuovamente e appositamente le piccole figure alate della cista, per la realizzazione, nel 1927, dei due esemplari unici delle 'ciste' che saranno donati ai coniugi Ugo e Fernanda Ojetti in occasione del loro anniversario di nozze, oggi, conservate presso il Museo Poldi Pezzoli Milano. Ponti, a tale proposito, riguardo al lavoro

precisazioni in merito a tale argomento.

14. Ludovico Toeplitz de Grand Ry, lettera a Libero Andreotti, 30 novembre 1930, in Lucchesi, Pizzorusso, 1997, p. 280.

15. Per queste vicende, tra i tanti, rimando a *Conversazione Classica,* in Frescobaldi Malenchini *et al.*, 2015, p. 180; inoltre vedi, *ad vocem*, il catalogo della mostra *Gio Ponti,* 1983.

di Andreotti ne scrisse in merito in una bella lettera, datata 3 settembre 1926, nella quale asseriva di voler parlare, «delle belle figurine per la cista di Ojetti […] vedo in esse i segni del tuo spirito e del lavoro [e] mi sono commosso»[16]. Alla mano e all'estro di Andreotti, come possiamo evincere da alcuni soggetti analoghi in gesso, oggi conservati presso la Gipsoteca Libero Andreotti di Pescia[17], si deve attribuire la realizzazione, intorno al 1930, delle figure plastiche: *La migrazione delle sirene* già definite da Penelope Curtis, «le allegre sirenette di Andreotti», tuttavia, per l'autrice, tali figurazioni hanno un preciso riferimento: «sufficientemente serio alla tradizione marinara del *mare nostrum*» (Curtis, 2003, p. 23).

16. Gio Ponti, lettera a Libero Andreotti, 3 settembre 1926, in Lucchesi, Pizzorusso, 1997, p. 239.

17. Casazza, 1992, schede nn. 51-57, pp. 233-239.

Riferimenti bibliografici

Anonimo [ma M. Maccari] (1928). Marmo senza l'erre. *Il Selvaggio* V, 21-22, 30 novembre, p. 80.

Calzini R. (1934). *Ventennio. 1914-1934. Domus*, suppl. al n. 72 (Natale-Capodanno). Milano: Editoriale Domus.

Carrà C. (1933). Il San Francesco di Berlinghieri a Pescia. *L'Ambrosiano*, Milano, 26 luglio, cons. in Carrà C. (1978) *Tutti gli scritti*, a cura di M. Carrà. Milano: Feltrinelli (1978), pp. 359-362.

Carrà C. (1934). La XIX Biennale di Venezia: Mostra di Libero Andreotti. *L'Ambrosiano*, Milano, 28 giugno, cons. in Carrà C. (1943). *Artisti Moderni.* Firenze: Le Monnier, pp. 110-112.

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

Curtis P. (2003). Modernismo & Monumentalità. In: Curtis P., a cura di, *Scultura Lingua Morta. Scultura nell'Italia Fascista.* Catalogo della mostra (Leeds, Henry Moore Institute, 31 maggio-31 agosto 2003; Rovereto, MART, Museo di Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 28 ottobre-14 dicembre 2003). Leeds: Henry Moore Institute, pp. 11-32.

Frescobaldi Malenchini L., Giovannini M.T., Rucellai O., a cura di (2015). *Gio Ponti. La collezione del Museo del Museo Richard-Ginori della Manifattura di Doccia.* Imola: Maretti.

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

Gio Ponti Ceramiche 1923-1930 le opere del Museo Ginori di Doccia (1983). Catalogo della mostra (Firenze, sala d'Arme di Palazzo Vecchio, 19 marzo-30 aprile 1983). Milano: Electa.

Irace F. (1988). *Gio Ponti. La casa all'italiana*, Milano: Electa.

L'omino di bronzo [ma M. Maccari] (1927). Mostruosità e rovine. *Il Selvaggio* IV, 6, 30 marzo, p. 22.

Lucchesi S. (2003). Libero Andreotti. In: Curtis P., a cura di, *Scultura Lingua Morta. Scultura nell'Italia Fascista.* Catalogo della mostra (Leeds, Henry Moore Institute, 31 maggio-31 agosto 2003; Rovereto, MART, Museo di Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 28 ottobre-14 dicembre 2003). Leeds: Henry Moore Institute, pp. 47-58.

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

Massarini F. (2005). I monumenti della memoria. In: Crippa M.A., Capponi C., a cura di, *Gio Ponti e l'architettura sacra. Finestre aperte sulla natura, sul mistero, su Dio.* Milano: Silvana, pp. 191-219.

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

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 a Firenze.* Firenze: Giunti, pp. 253-284.

Pratesi M. (1987). Genesi e sviluppo della linea artistica de «Il Frontespizio». *Bollettino d'Arte* LXXII, 43, pp. 1-48.

Pratesi M. (2016). *Gio Ponti. Vita e percorso artistico di un protagonista del XX secolo*, Pisa: University Press.

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

Uzzani G. (2000). Il monumento e la libertà del bozzetto. Alcune esperienze degli anni Venti e Trenta. In: Lucchesi S., Pizzorusso C., a cura di, *La cultura europea di Libero Andreotti da Rodin a Martini.* Catalogo della mostra (Firenze, Museo Marino Marini, 12 ottobre 2000-13 gennaio 2001). Milano: Silvana, pp. 156-173.