Tonino Coi

I monumenti funebri di Libero Andreotti nell'ambito della scultura di inizio Novecento

Riassunto – *Le poche opere di Libero Andreotti ascrivibili all'ambito privato e funerario si datano tutte al terzo decennio del secolo. Si tratta di lavori spesso ritenuti minori, seppur indispensabili per comprendere l'andamento stilistico e produttivo della parabola artistica dello scultore. La convivenza, in questa fase, di tematiche intimistiche e religiose insieme a caratteri più confacenti alla produzione pubblica e monumentale, condotta in parallelo nello stesso giro di anni, ha in realtà contribuito alla definizione di uno stile caratteristico, personale e di svolta.*

Il primo lavoro di questa serie è il monumento dedicato al fiorentino Luigi Bertelli, detto il Vamba (*fig*. 1), autore del celebre *Giornalino di Gian Burrasca* e fondatore del settimanale per ragazzi *Il Giornalino della Domenica*, venuto a mancare nel novembre del 1920. L'opera in bronzo fu inaugurata nel 1922, ma Andreotti vi aveva lavorato nel corso dell'anno precedente (l'opera è siglata e datata S.L.A. 1921): in una lettera di Aldo Carpi inviata da Milano il 14 ottobre 1921[1], ad esempio, si domandavano informazioni circa l'andamento dei lavori e della materia scelta per il «Cristo col bimbo» per il quale il pittore era servito da modello col suo figlioletto maggiore Fiorenzo. Il racconto evangelico del *Sinite parvulos venire ad me*, se da una parte celebra il defunto evocando la sua professione di scrittore per ragazzi, dall'altra si inserisce in quel filone di opere tutte a tematica religiosa a cui Andreotti iniziò a dedicarsi proprio agli inizi del terzo decennio, in linea con la sua conversione mistica determinata dall'incontro proprio con il pittore Carpi nel gennaio del 1921.
Alla svolta personale ne conseguì anche una sul piano formale, declinata secondo uno stile più sintetico e arrotondato che nulla aveva più a che vedere con il naturalismo dinamico e la lascivia di certe opere licenziate da Andreotti tra Milano e Parigi. Questa «grande trasformazione fattasi in lui sul piano religioso e morale», come la ricordava il solito Aldo Carpi (1939, p. 202), non era sfuggita all'occhio critico di Ugo Ojetti (1923, pp. 441-442) che pure non sembrava apprezzare questo «nuovo misticismo o, più esattamente, la religiosità dei temi […] e il modo in cui egli si prova ad esprimerlo che, per voler essere semplice e puro, ingenuo e stupefatto, è spesso lontano dalla sua natura di toscano […], si spinge a un artificioso e cerebrale amore per la scultura romanica e, se la linea e i profili restano netti e di bella cadenza, l'espressione dei volti s'arrotonda e svanisce in una fissità di maschera elementare, come d'una cifra d'espressione dolorosa o beata, senza varietà e senza calore». Fortunatamente, il critico poté di lì a poco tirare un sospiro di sollievo: archiviati angeli e santi, Libero Andreotti si buttava nell'avventura pubblica dei monumenti alla Vittoria e ai caduti che andava realizzando (grazie anche allo stesso Ojetti) nelle piazze e negli spazi urbani di diverse città italiane. Il monumentale aveva bisogno di un altro linguaggio fatto di nuovi simboli e inedite iconografie che, tuttavia, lo scultore riuscì a declinare secondo quella stessa sintesi formale, semplice e pura, che in questa nuova veste avrebbe convinto anche lo scettico inquilino del Salviatino.
Inaugurato a Firenze nel novembre del 1925, sulla cosiddetta Montagnola del cimitero di S. Miniato al Monte, il monumento funebre dedicato a Stefano Bardini (*fig*. 2) rappresenta una sorta di spartiacque nella svolta definitiva tra due tendenze (quella religiosa e intima, quella celebrativa e pubblica) apparentemente inconciliabili sulla nuova strada intrapresa da Andreotti. Un foglio in particolare, conservato presso l'archivio dello scultore a Pescia (*fig*. 3), reca i primi abbozzi e le prime idee dell'artista agli inizi dei lavori. La figura accosciata sul cippo funerario del monumento funebre, atteggiata con disinvoltura da naturalismo tardo ottocentesco, ha i caratteri di un angelo orante che, insieme ai puttini posti alla base orientano il lavoro su un'iconografia prettamente religiosa. Tuttavia, ben presto, le idee dell'artista compiranno una virata contraria rispetto alla tradizione canoviana dell'angelo in contemplazione in favore di una nuova personificazione volta a celebrare la professione antiquaria del defunto Stefano Bardini: la soluzione originaria, quindi, viene in parte salvata e re-interpretata attraverso la ricollocazione nel medesimo spazio di una figura più moderna, seduta e ripiegata su se stessa. La *Personificazione della professione antiquaria* fu infine realizzata in marmo nero d'Anzola e ricorda, nei tratti come nelle forme semplificate, le opere religiose degli anni appena trascorsi, seppure scevra di quella dolcezza familiare ancora vivissima nel monumento al Vamba; ella si presenta più

1. Archivio Libero Andreotti, Pescia, *Corrispondenza*, 23-32, 1134, lettera di Aldo Carpi a Libero Andreotti, Milano 14 ottobre 1921.

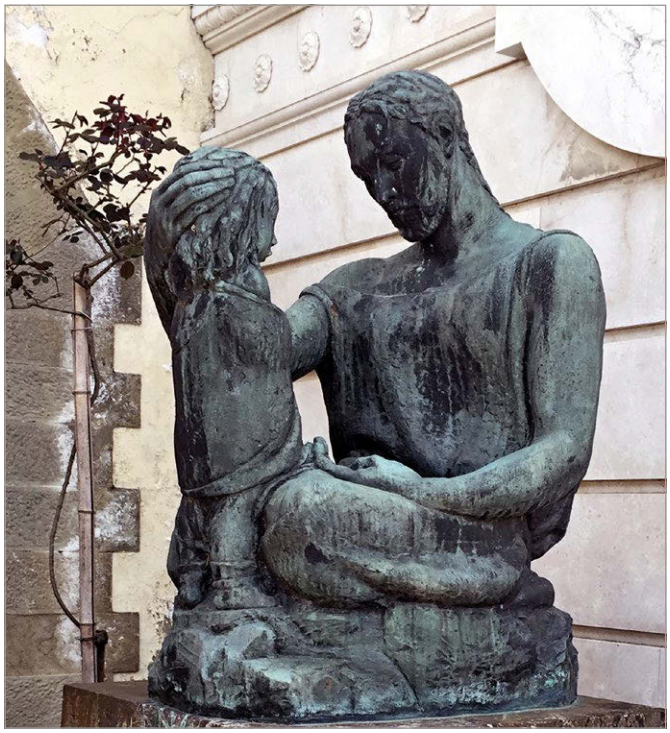

Fig. 1 – Libero Andreotti, monumento funebre a Luigi Bertelli detto il Vamba, bronzo, 1921-22, cimitero delle Porte Sante a San Miniato al Monte, Firenze (foto di T. Coi).

Fig. 2 – Libero Andreotti, monumento funebre a Stefano Bardini, marmo nero di Anzola, 1923-25, cimitero delle Porte Sante a San Miniato al Monte, Firenze (foto di T. Coi).

prossima, semmai, alle Vittorie alate e alle altre figure che popolano i contemporanei monumenti di Saronno, Roncade e Bolzano.

Il confronto più stringente, per tempi di realizzazione e per soluzioni iconografiche è, tuttavia, quello con alcuni elementi della cappella dedicata alla Madre italiana nella chiesa di S. Croce a Firenze che nello stesso giro di anni impegnava e tormentava lo scultore toscano. Il già citato disegno conservato nell'archivio pesciatino conferma tale vicinanza, dal momento che gli schizzi per la stele Bardini condividono lo spazio del foglio con suggestioni e idee per la Pietà e per alcune figure da realizzare in bassorilievo nelle pareti della cappella fiorentina. In particolare, la posa della Musa Bardini appare del tutto identica a quella dei due telamoni accosciati ai lati del paliotto d'altare marmoreo di S. Croce.

Il successo e la fama conquistati dallo scultore in ambito pubblico, inoltre, hanno certo determinato le scelte dei committenti privati: gli stessi Ugo ed Emma Bardini orientarono la propria scelta su Libero Andreotti anche in virtù del ruolo di prestigio di recente conquistato sulla scena artistica nazionale e fiorentina[2].

Non ha torto, dunque, chi ha proposto di inserire la produzione novecentesca delle cosiddette 'tombe di famiglia' – spesso veri e propri monumenti celebrativi – nel contesto di quella «monumentomania» (Mangone, 2007) affermatasi negli anni tra le due guerre, quando questo tipo di produzione si ampliò dallo spazio delle piazze e degli angoli urbani a quelli più raccolti e intimi dei cimiteri cittadini. Al pari dei monumenti ai caduti e alla Vittoria, infatti, anche i monumenti funebri divennero terreno per favorire la collaborazione – spesso interessante e ricca di stimoli – tra scultori e architetti. Il monumento Bardini è di nuovo emblematico in questo senso, rappresentando la prima di una serie di collaborazioni – vero e proprio sodalizio – che vide protagonisti Libero Andreotti e Gio Ponti.

Il monumento al letterato pesciatino Dino Fantozzi del 1928-29 (*fig.* 4) fu pensato da Andreotti per essere poi realizzato in bronzo nel cimitero comunale di Pescia. Rispetto ai monumenti funebri a Luigi Bertelli e a Stefano Bardini, in questo caso l'iconografia e la simbologia scarne e sintetiche vengono in buona parte dimenticate. Dino Fantozzi è ritratto a figura intera avvolto da un lungo mantello e con

2. Per la commissione e le vicende legate alla realizzazione del monumento funebre a Stefano Bardini, si rimanda a Coi, 2018.

Fig. 3 – Libero Andreotti, studi per il monumento funebre a Stefano Bardini e per la Pietà della cappella alla Madre italiana in Santa Croce, matita su carta, 1924 circa, Archivio Libero Andreotti, Pescia (foto di T. Coi).

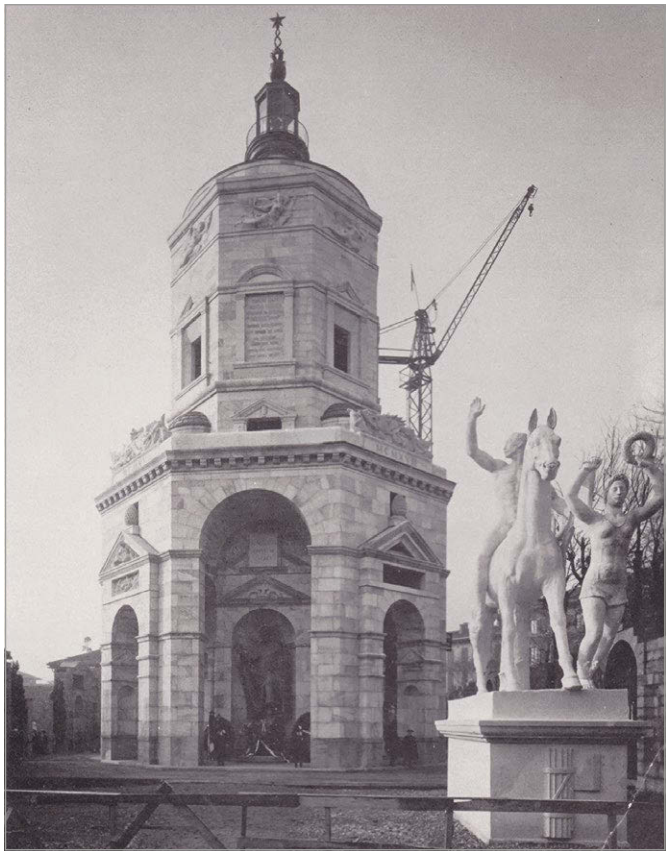

Fig. 5 – Giovanni Muzio, tempio della Vittoria di Milano, 1928, in primo piano il modello in gesso della *Vittoria* di Libero Andreotti, fotografia storica, Archivio Libero Andreotti, Pescia (da Pardini, 2005, p. 40).

Fig. 4 – Libero Andreotti, modello in gesso per il monumento funebre a Dino Fantozzi, gesso, 1928-29, Gipsoteca Libero Andreotti, Pescia (da Casazza, 1993, p. 164).

un piccolo volume nella mano sinistra, nell'atto di attraversare una soglia socchiusa. La scelta di inserire un ritratto nell'opera fu certo dettata dal fatto che Andreotti da un po' di tempo si era rifugiato in quel genere per sfuggire alla responsabilità e, talvolta, agli insuccessi che gli erano derivati

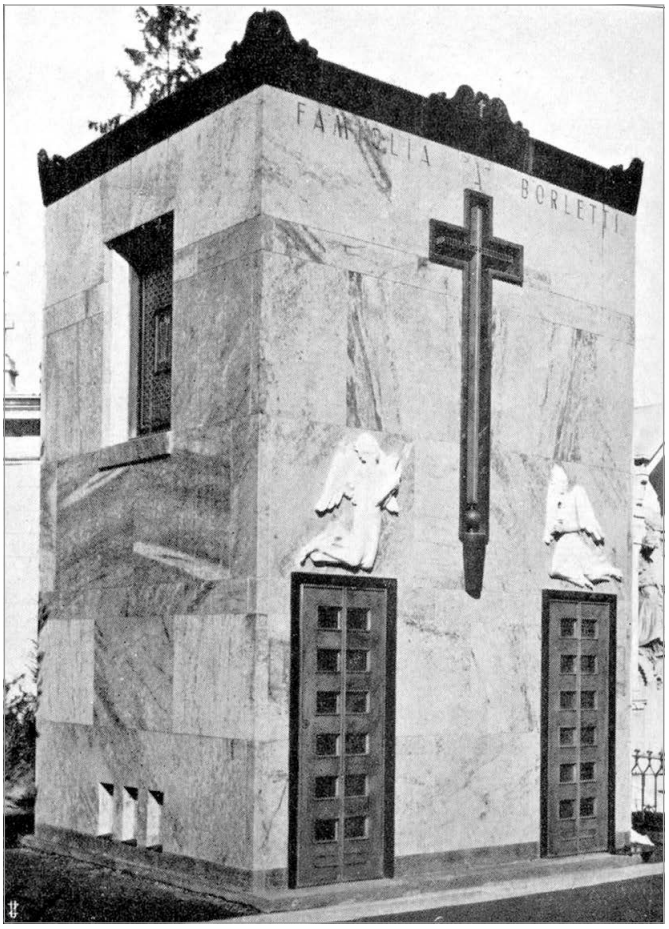

Fig. 6 – Gio Ponti, cappella della famiglia Borletti al Cimitero monumentale di Milano, 1929-31, fotografia storica (da *Dedalo* 1932, p. 408).

Fig. 7 – Antonio Maraini, cippo monumentale in memoria di Agnes Flint, marmo, entro 1928, cimitero delle Porte Sante a San Miniato al Monte, Firenze (foto di T. Coi).

dalle numerose commissioni civili, certo che «delle delusioni nell'arte ci si consola soltanto con l'arte», per dirlo con le parole di Ugo Ojetti (1934, p. 198). Sono gli anni, appunto, della difficile commissione per il monumento alla Vittoria di Milano le cui vicissitudini si legano, sotto il profilo stilistico e iconografico, alle vicende del monumento Fantozzi, così come i lavori per S. Croce avevano avuto un riscontro su quelli per l'opera alla memoria di Stefano Bardini. Nel novembre del 1928, in occasione del decennale della vittoria italiana nel Primo conflitto mondiale, Libero Andreotti aveva avuto l'occasione di vedere il suo gruppo della Vittoria (realizzato in gesso, quale modello di quello definitivo che mai verrà fuso nel bronzo) davanti all'imponente sacrario a pianta ottagonale realizzato dall'architetto Giovanni Muzio (*fig.* 5), nell'area absidale della chiesa di S. Ambrogio. In effetti, seppur semplificate, le quattro edicole del monumento milanese di Muzio sembrano riproposte nel finto ingresso del monumento a Dino Fantozzi, come se questa suggestione architettonica fosse viva nella mente dello scultore, nuovamente impegnato sul doppio fronte pubblico e privato.

Le tendenze della monumentomania funebre privata all'alba del quarto decennio, del resto, mostravano una certa prevalenza dell'architettura sulla componente scultorea sempre più ridotta a mero elemento decorativo: la cappella Borletti (1929-31) ideata da Gio Ponti per il Monumentale di Milano ne è un chiaro esempio (*fig.* 6). Il contributo di Libero Andreotti sono i due angeli sopra la porta dell'edificio, testimonianza viva del superamento definitivo di quella dolcezza mistica tipica delle sue figure angeliche di inizio anni Venti, in favore di soluzioni in linea con l'iconografia delle varie Vittorie di Saronno, Roncade, Bolzano e Milano.

Un articolo di Gio Ponti comparso sulla rivista *Domus* nel novembre del 1928, dal titolo *Alcuni monumenti funerari d'oggi*, presentava un interessante dossier fotografico di esempi «dovuti ad illustri artisti ed architetti di valore» (Ponti, 1928, p. 14) volto a mostrare le ultime tendenze in questo ambito. La predisposizione a uno stile che si richiamasse alle forme antiche dei grandi edifici, quali ad esempio

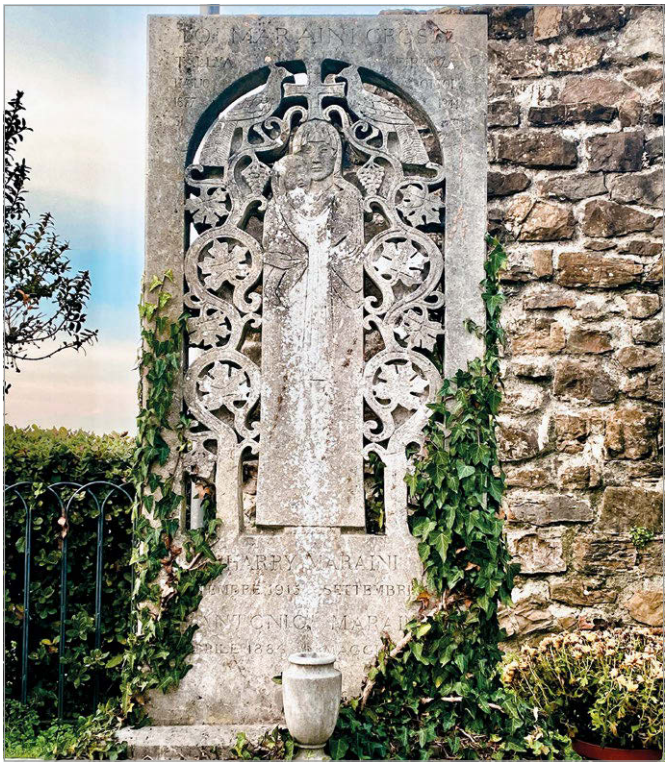

Fig. 8 – Antonio Maraini, monumento funebre al figlio Harry, marmo, 1916, cimitero delle Porte Sante a San Miniato al Monte, Firenze (foto di T. Coi).

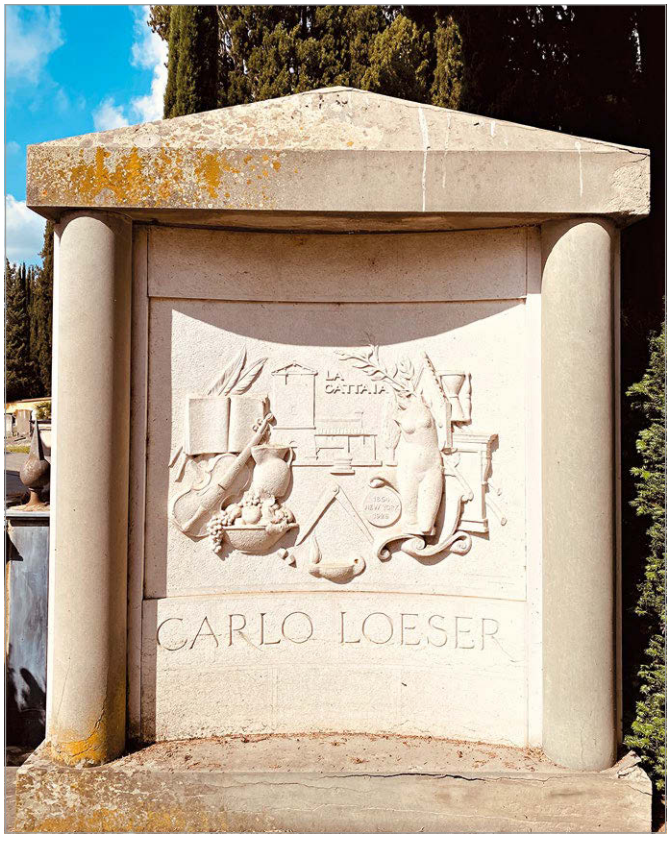

Fig. 9 – Antonio Maraini, targa in memoria di Carlo Loeser, marmo, 1928-29, cimitero agli Allori, Firenze (foto di T. Coi).

Fig. 10 – Libero Andreotti, modello per il Cristo risorto del monumento alla Vittoria di Bolzano a coronamento della sua tomba, 1927-33, cimitero delle Porte Sante a San Miniato al Monte, Firenze (foto di T. Coi).

i templi greci o egizi – affermatasi anche nell'architettura civile e abitativa dell'epoca – trovava piena applicazione nella tipologia a edicola che attribuiva a queste tombe la forma di una vera e propria «casa dei morti» (Montanari, 2007). La selezione proposta da Ponti si componeva di esempi a lui certamente noti, dal momento che si trattava di tombe collocate in cimiteri lombardi, in particolare il Monumentale di Milano, laddove appunto la pratica dei monumenti funebri si attestava fin dal secolo precedente.
Le tre uniche eccezioni extra lombarde del dossier, collocate tutte nel cimitero di S. Miniato al Monte a Firenze, sono opere prettamente scultoree: il monumento a Stefano Bardini di Libero Andreotti, il monumento a Harry Maraini e quello a Agnés Flint, entrambi di Antonio Maraini.

Il cippo funerario della Flint (*fig.* 7) fu realizzato da Maraini entro quello stesso 1928, commissionatogli dalle allieve della ballerina e caratterizzato dalla pulita forma geometrica entro cui si inserisce la figura allegorica, vestita di una morbida veste che asseconda con le sue pieghe il movimento in avanti della gamba destra e la posa sinuosa del corpo, evocando la professione di coreografa e danzatrice classica. Di tutt'altro respiro il monumento a Harry Maraini (*fig.* 8) deceduto in tenera età nel 1916, anno a cui va probabilmente riferita quest'opera decorata secondo stilemi più prossimi allo stile liberty, con la Vergine al centro di decorazioni a girali e foglie di vite dal sapore neo-bizantineggiante.

Lo stesso dossier tornava in una nuova veste nel numero di novembre dell'anno dopo, accompagnato dallo stesso testo di Gio Ponti (1929) con la sola aggiunta di qualche annotazione. Stavolta veniva proposta una selezione di opere dell'architetto Alessandro Tibaldi, come esempi della tendenza a costruire edifici all'antica, similmente a quanto stava avvenendo per la costruzione di edifici abitativi, anche questi presentati su diversi numeri della stessa rivista. Si tratta, del resto, della stessa tipologia proposta da Ponti e Andreotti nella cappella Borletti, di cui si è parlato in precedenza.

In apertura, ancora un'opera di Antonio Maraini: la targa commemorativa al collezionista Carlo Loeser (*fig.* 9), venuto a mancare l'anno precedente. Come già per Stefano Bardini e per Agnés Flint, la memoria di Loeser è celebrata attraverso una serie di immagini che evocano diversi momenti della sua vita, la sua passione per l'arte e il collezionismo, la sua villa fiorentina La Gattaia e così via. Il medesimo intento celebrativo, attraverso uno o più simboli, potrebbe essere riferito anche alla tomba dello stesso Libero Andreotti: sulla lastra funeraria, dove un tempo spiccava un accorato elogio di Ugo Ojetti, oggi rimosso, svetta il modello bronzeo per il Cristo benedicente del monumento alla Vittoria di Bolzano (*fig.* 10). Sintesi del suo assiduo e talvolta tormentato lavoro in ambito pubblico e monumentale, quest'opera consegna alla memoria eterna la fama e il nome di Libero Andreotti, una memoria di cui, a dirla con le parole di Gio Ponti (1928, p. 14), «dovremmo essere estremamente gelosi poiché si tratta di una testimonianza non passeggera di noi, ma duratura e destinata quasi a essere eterna».

Riferimenti bibliografici

Carpi A. (1939). Lo scultore Libero Andreotti. *L'esame artistico e letterario* XVII, pp. 199-227.

Coi T. (2018). Libero Andreotti e il monumento funebre a Stefano Bardini. Novità documentarie e alcune riflessioni sulla scultura pubblica e privata di inizio Novecento. *Studi di Memofonte* 20, pp. 79-115.

Mangone F. (2007). Tra architettura e scultura: caratteri della "monumentomania" fra Ottocento e Novecento. In: Giuffré M., Mangone F., Pace S., Selvafolta O., a cura di, *L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1939*. Milano: Skira, pp. 261-265.

Montanari G. (2007). Esercizi di stile per la "casa" dei morti. In: Giuffré M., Mangone F., Pace S., Selvafolta O., a cura di, *L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1939*. Milano: Skira, pp. 235-241.

Ojetti U. (1923). Libero Andreotti. In: Ojetti U., *Ritratti d'artisti italiani*. Milano: Garzanti (ed. 1948), pp. 429-442.

Ojetti U. (1934). Libero Andreotti e il ritratto. *PAN* 6, pp. 191-202.

Ponti G. (1928). Alcuni monumenti funerari d'oggi. *Domus* 11, pp. 14-19.

Ponti G. (1929). Arte funeraria. *Domus* 11, pp. 10-13.