Luana Cappugi

L'insegnamento di Libero Andreotti all'Istituto d'arte di Firenze[1]

Riassunto – *Con la nascita dell'Istituto d'arte di Firenze e il trasferimento della scuola a Porta Romana, sotto la direzione di Ugo Ojetti, Libero Andreotti fu chiamato a insegnarvi scultura. Egli ideò un innovativo metodo didattico per avviare i suoi studenti all'arte, che da una parte si volgeva al recupero della scultura del passato e dall'altra traeva ispirazione dalla sua esperienza parigina. Andreotti raccolse accanto a sé alcuni collaboratori fidati per insegnare ai ragazzi le tecniche della scultura, e insieme, incoraggiò la partecipazione degli studenti alle grandi opere commissionate in quegli anni al loro maestro, dalla cappella alla Madre italiana in S. Croce alle sculture per l'arco della Vittoria a Bolzano. Diverse opere degli allievi, eseguite presso l'Istituto di Porta Romana, vi sono tuttora conservate e documentano l'evoluzione artistica di questi giovani, in particolare di quelli più vicini al loro professore, venuto a mancare nel 1933: la sua attività fu portata avanti in seguito da Bruno Innocenti, l'allievo prediletto.*

Con l'arrivo di Libero Andreotti, molto era andato cambiando all'Istituto d'arte di Firenze. Un piccolo mondo, una repubblica felice per vitalità di proposte, di studi e di riprese: così Bruno Innocenti ricordava la scuola per i primi anni che vi trascorse, a partire dal 1920-21, come suo allievo (come per un'eredità spirituale ne proseguì poi l'insegnamento, che aveva iniziato al suo fianco; e anche l'attività di scultore la svolse usando quello che era stato l'ultimo studio di lui, all'interno dell'istituto di Porta Romana). Dalle molte preziose notizie e testimonianze, offerte con tanta premura dall'artista ormai anziano, sappiamo che fin dai primi giorni Andreotti portava a scuola colombe, rospi, conigli, oppure calchi di pesci: più spesso, però, eran foglie di quercia, rametti fioriti di limone, piccoli germogli che lo scultore coglieva nel suo giardino o per strada, affinché gli scolari li potessero studiare e quindi copiare nella creta e poi nella pietra. Ne sarebbero sortiti deliziosi lavori di tirocinio, che dovevan valere, soprattutto, per l'impegno della ricerca e come un modo, anche, di saggiare le possibilità personali. Sappiamo, inoltre, che lo scultore esortava i ragazzi a disegnare dalle cornici ghibertiane del Battistero, e che nel 1924 avrebbe raccomandato loro di studiare con attenzione le immagini di piante e animali di Jacopo Ligozzi, delle quali era stata tenuta in quell'anno una mostra agli Uffizi. In quest'invito ad accostarsi alla bellezza delle forme della natura, semplici a guardarle eppure con un che di misterioso e di soavemente incognito, ci piacerebbe cogliere una gentile consonanza con lo spirito delle squisite esercitazioni propedeutiche consigliate da Ruskin a chi volesse avanzarsi nel disegno. Del resto, già nel 1902, ovvero l'anno della grande esposizione di arti decorative di Torino, c'era stato chi, come Enrico Thovez, proponeva polemicamente di sostituire a quella sterile ripetizione di modelli convenzionali dall'antichità classica e dal Rinascimento, sulla quale si basava allora l'insegnamento del disegno e delle arti applicate nelle scuole del Regno (vi troveremo intenti, ancora nel 1920, i nostri allievi dell'Istituto d'arte), l'indagine attenta e amorosa della natura, per questa appellandosi all'autorità morale di Ruskin, che in questi studi vedeva fiorire grazia e vita (Thovez, 1902). Lo stesso Andreotti, d'altronde, agli inizi del secolo decoratore di ceramiche per una manifattura di Bellariva, era solito andare a cercare pianticelle, bacche, rami spinosi e còccole di cipresso, per trarne l'ornamento dei suoi vasi e dei suoi piatti (Sacchetti, 1936, p. 36). Innocenti raccontava che all'inizio, era il suo primo lavoro, aveva eseguito diligentemente il motivo, naturalistico dunque, di foglie di quercia disposte a ventaglio. In seguito, per il maestro, eseguì anche due colombe, una scolpita nel marmo bianco e l'altra tradotta, invece, in un blocco di pietra forte, proveniente dal materiale di scarto del cantiere della Biblioteca nazionale, contiguo alla vecchia sede presso Santa Croce dell'Istituto d'arte, come ci mostra un disegno dello stesso Innocenti (*fig.* 1), e da due fotografie del tempo, purtroppo alluvionate, ci sono noti di lui anche un rospo, che sarebbe stato ricoperto di ceramica verde con l'intento di ripeterne il colore naturale, e un pesce, disposto verticalmente, con la bocca rivolta verso l'alto, entrambi pensati per esser fontanelle di giardino. C'era, in questa sua precoce attività da *animaliste*, uno stile molto sintetico, la modellazione nitida e ben definita dei volumi saldamente bloccati dalla luce, come se intagliati a viva forza – un senso

1. Il testo è stato qui ripreso, con alcuni ritocchi, dal mio saggio *Sculture di studenti all'Istituto d'Arte di Firenze (1920-45)*, pubblicato sul secondo numero della rivista fiorentina *Artista*, e a sua volta derivato dalla mia tesi di laurea sull'attività giovanile di Bruno Innocenti (a.a. 1987-1988). A questo si rimanda per più precise notazioni bibliografiche, e per una più estesa documentazione fotografica.

prevalente di pulizia formale, secondo quelle indicazioni di Andreotti che aiutavano a cogliere la vita delle superfici nel loro rapporto più elementare con la luce del giorno.
All'interno della sezione di scultura di Porta Romana, Innocenti ci avrebbe quindi mostrato, sorridendo, anche un piccolo rilievo in pietra, che ricordava eseguito da Giurovich, con un carciofo dalle foglie turgide raffigurato al centro del riquadro, secondo la deliberazione (non si saprebbe dire se con intento più grazioso o stravagante, o tutte e due le cose insieme) di Andreotti; e un altro rilievo ancora, sul quale era stato scolpito un grande mazzo di fiori vari, tenuti insieme da un grande nastro recante la firma del suo autore, Aurelio Licciòli. Quest'ultimo avrebbe eseguito anche una targa, in marmo bianco, molto apprezzata da Andreotti: all'interno del riquadro, delimitato da una cornice a fogliette, troveremo qui scolpita l'iscrizione «Regio Istituto d'Arte», sormontata dal motivo, quasi araldico, di inalterabili foglie di palma, dalle quali sembra poi sbocciare la corolla lieve dell'anemone – come ad emblema di una perenne rinascita. Ma vorremmo ancora ricordare una piccola scultura a tutto tondo, modellata da Romano Romiti (Firenze, 1906-Milano, 1951) e successivamente tradotta in bronzo e dorata, che riproduceva, con un certo virtuosismo, una zucca dalla superficie assai riottosa, e che si trovava, un tempo, nella casa di Tammaro De Marinis, insieme a cose dello stesso Andreotti.
Invero, l'insegnamento dello scultore avrebbe favorito anche una lettura sugli antichi che educava all'essenzialità dello stile, alla fedeltà al mestiere, al rigore formale, e difendeva i valori schietti dell'espressione artistica: d'altra parte, avrebbe stabilito anche un'apertura, pur cautamente dosata, sulla moderna arte europea, equilibrando così l'interesse vivo e la curiosità che era nei suoi giovani, con la disciplina e con l'attività costante. Al tempo, dunque, si proponevano anche le più prudenti esercitazioni sulla scultura del passato, affinché gli studenti si arricchissero traducendo – ripercorrendo, cioè, felicità ed espressioni altrui, e così aiutandosi a capire se stessi, ciò che volevano e come avrebbero potuto ottenerlo –, oltre che assaporando, ovviamente, il piacere per le prime realizzazioni personali. Avremo allora copie, con l'ausilio del pantografo, dall'antichità greco-romana o dal Quattrocento fiorentino; studi sugli stemmi del cortile del Bargello, concepiti quale sperimentazione dell'economia di un rilievo. Oppure, liberi adattamenti dalle ruote della vita dei templi orientali, per quel raffinato gusto eteroclita di Andreotti, approfondito negli anni parigini. Insieme, potremo dunque ricordare l'elaborazione di formelle per la serie dei Mesi o con le Arti e i Mestieri, che lo scultore assegnava alla sua sezione quale tema da figurare plasticamente, poiché si sarebbe partiti, nel caso, dalla considerazione stilistica di analoghi rilievi medievali. Ancora una volta, doveva delinearsi una relazione del tutto originale: nel caso, fra questa giovanile impresa

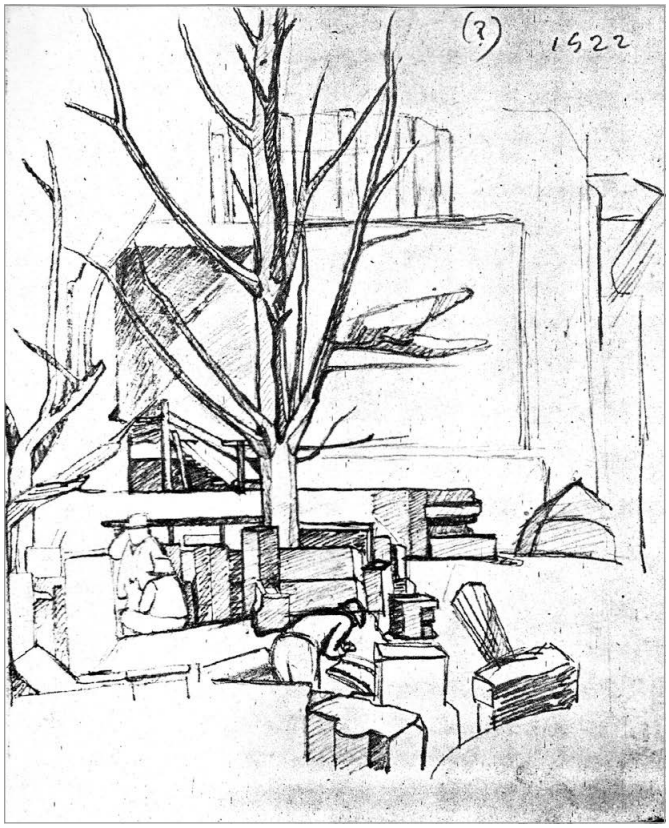

Fig. 1 – Bruno Innocenti, *Il cantiere della Biblioteca Nazionale*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle stampe (n. 111071).

di penetrare coscienziosamente all'interno dei processi artistici e la forza naturale grandiosa del tempo, configurata nel simbolo della ruota che sempre scorre su se stessa, o nella successione ordinata dei mesi, esemplata dal lavoro dell'uomo. Restano da ricordare, infine, le copie da Jacopo della Quercia volute da Andreotti, segnatamente dai calchi dei rilievi di San Petronio, posseduti dalla ricca Gipsoteca della scuola (alle pareti dell'aula grande dei laboratori di scultura, il professore faceva appendere, invece, i calchi dei lavori per Fonte Gaia). Anche Innocenti, d'altronde, quando venne a succedere nell'insegnamento al suo maestro, avrebbe continuato a far esercitare gli allievi in queste traduzioni dalle cose di Jacopo, divenuto, a suo dire, una sorta di nume tutelare della scuola.
Ancora. Fin dal principio, Andreotti consigliava agli scolari di disegnare tutto quello che potevano, e suggeriva loro di tenere sempre in tasca un taccuino, sul quale appuntarsi le immagini più interessanti che la loro vita poteva offrire, perché soltanto così restavano impresse nella memoria; e anche visioni effimere, delle quali appena si sapeva che lo sguardo le aveva accolte, attraverso un simile studio sarebbero venute ad ampliare il campo conoscitivo (tutti i giorni, poi, a lezione, avrebbe chiesto a ognuno almeno un disegno). Non solo. Più volte, Andreotti avrebbe invitato i ragazzi a evitare ogni maestria di condotta e gli effetti

certissimi: al punto di consigliar loro di tracciare i profili delle figure con mano esitante, come a inceppare volutamente la fattura, per poter conseguire così una forma più dimessa al fine di una maggiore chiarezza interna. Sarebbe stato questo, per lo scultore, il modo più diretto e disarmato di far accostare i suoi studenti alla realtà, anche la più umile, nel timore che altrimenti ne derivasse un pericoloso senso di appagamento e, di conseguenza, una certa elusività a rappresentare il visibile nella sua interezza. Peraltro, tale disposizione propedeutica alla rinuncia di facili effetti grafici doveva costituire una premessa metodologica per quello scabro castigarsi dei mezzi espressivi, previsto nelle esercitazioni di scultura.

Sarà bene, giunti a questo punto, prender atto dell'ammirevole chiaroveggenza di Andreotti, che ai programmi, alle sistematiche concezioni, agli assunti teorici, avrebbe sempre opposto, come del resto nella sua scultura, la confidenza nel proprio mestiere e l'*ethos* del lavoro. Non solo, ma sappiamo anche che di tutta la sua larga esperienza artistica e umana, egli avrebbe preferito offrire agli allievi solo un ristretto numero di esempi, dei quali avrà ritenuto fosse effettivamente capace la loro presente comprensione – forse anche per troppa considerazione del pericolo che altrimenti ne potessero derivare disordinate esaltazioni –, indirizzandoli, piuttosto, a uno studio più profondo e vasto della propria arte, e nello stesso tempo lasciando a ognuno la libertà, una volta impadronitosi del mestiere, di introdurre e di impiegare convenientemente anche la novità più ardita.

Fin da giovanissimi, dunque, questi scolari dell'Istituto d'arte sarebbero stati abituati a intervenire direttamente sulla forma, senza che fosse stata loro anticipata l'esigenza di più estese nozioni critiche. Cercando di trovar l'origine di una disposizione didattica come questa di Andreotti, che non sapremmo dire se fosse limitativa o piuttosto fertile per le loro possibilità, ma che certo andava tutta a favore dei segreti semplici della creatività umana, abbiamo fatto ricorso, in altra occasione, all'influenza culturale di quel neo-idealismo che insisteva su quanto, nell'espressione artistica, fosse fresca e irripetibile invenzione legata alle circostanze – idea che raggiungeva la sua totalità quanto più poteva apparire immediatamente scaturita dal sempre nuovo e imprevisto contatto con la realtà dello spirito. Si potrebbe aggiungere, semmai, che già Fiedler, il teorico della visibilità pura, aveva riconosciuto fondamentale l'importanza della manipolazione tecnica per lo sviluppo artistico, sia pur limitatamente al mero processo fattivo dell'opera[2]: similmente, troveremo ribadita, in Croce, la necessità di una rigorosa distinzione fra arte e tecnica, al fine di depurare l'arte da attributi a lei sostanzialmente estranei (del resto, sarebbe stata questa una condizione indispensabile, per l'igienismo crociano, per penetrare nel concetto stesso dell'arte. Croce, 1912, p. 32). Sarebbe quindi toccato a Gentile rivendicare, con differenza di tono, l'esigenza della preparazione tecnica quale complemento della personalità dell'artista, acquisibile come frutto di studi, di intelligenza e di volontà: «Una perfezione», si leggerà in alcune sue pagine più tarde, «che s'impara nelle scuole, nelle accademie, nelle botteghe d'arte, negli *ateliers* dei maestri; e che ha sempre certe note caratteristiche, in quanto si definisce e si fissa come stile» (Gentile, 1939, pp. 1, 4)[3].

Nel 1930, di marzo, presentando quattro suoi allievi – erano Berti, Romiti, Gelli e Innocenti – che esponevano numerose opere presso la Galleria Pesaro di Milano, Libero Andreotti avrebbe scritto, per ognuno di loro, in modo affettuosamente paterno. Questi suoi giovani, Andreotti li dichiarava alieni da illusorie presunzioni e da ricercate complicazioni intellettualistiche, e più semplicemente, infine, ci teneva a che fossero «allievi di una Scuola d'Arte che ha fortuna di avermi per insegnante, io che apprendo ogni giorno da loro, più che a loro non insegni» (Andreotti, 1930). Sarà facile riconoscere, fra queste righe, i destinatari delle puntate polemiche di Andreotti in quanti, paladini delle avanguardie in un tempo ormai tragicamente coniugato al passato dalla dolorosa frattura della prima guerra mondiale, si eran fatti tutori ufficiali della tradizione in anni più favorevoli all'austerità – alquanto superficiale, invero – dei vari *rappels à l'ordre*. Ci soffermeremo più volentieri, tuttavia, su quell'ultima dichiarazione di Andreotti, che potrà apparire paradossale e magari orgogliosa, meno che nella generosa ammissione del beneficio grande che lo scultore, nella sua maturità, traeva dalla stretta vicinanza con i giovani della sua scuola. In effetti, l'entusiasmo di questi studenti volenterosi, la loro trasparente semplicità, il rispetto timoroso e pieno d'amore, e la possibilità, inoltre, che l'insegnamento gli offriva di scoprire e coltivare verdi talenti, sembravan confortarlo più di ogni altra cosa, adesso, della sua sofferta storia d'artista[4]. A quel tempo, come ci testimoniava Innocenti, era vivo desiderio in Andreotti avviare con i suoi allievi una «scuola creativa», una sorta di bottega rinascimentale, donde uscissero grandi sculture come squisiti oggetti artistici, destinati non solo a ornare di bellezza un ambiente, ma ancor più, a corredarlo di gentile umanità. Già nel 1923, Andreotti aveva preso parte insieme a Prosperi, Innocenti e Romiti alla Biennale di Monza. Era la prima volta che Andreotti presentava le proprie opere con quelle di scolari suoi, dei quali venivano esposte le primissime prove 'ufficiali', in marmo e in pietra. Fra queste,

2. Vedi in particolare Fiedler, 1876, p. 56.

3. In Gentile, per altro verso, avrebbero trovato una formulazione pedagogica, al tempo, anche sentimenti come quelli che univano gli scolari del nostro istituto al loro professore

4. Non eran solo i suoi allievi, comunque, a interessare Andreotti anche altri artisti promettenti, come Raffaele De Grada, Giovanni Colacicchi, Alberto Caligiani, Pietro Annigoni, trovavano partecipe appoggio nel caustico ma generoso scultore.

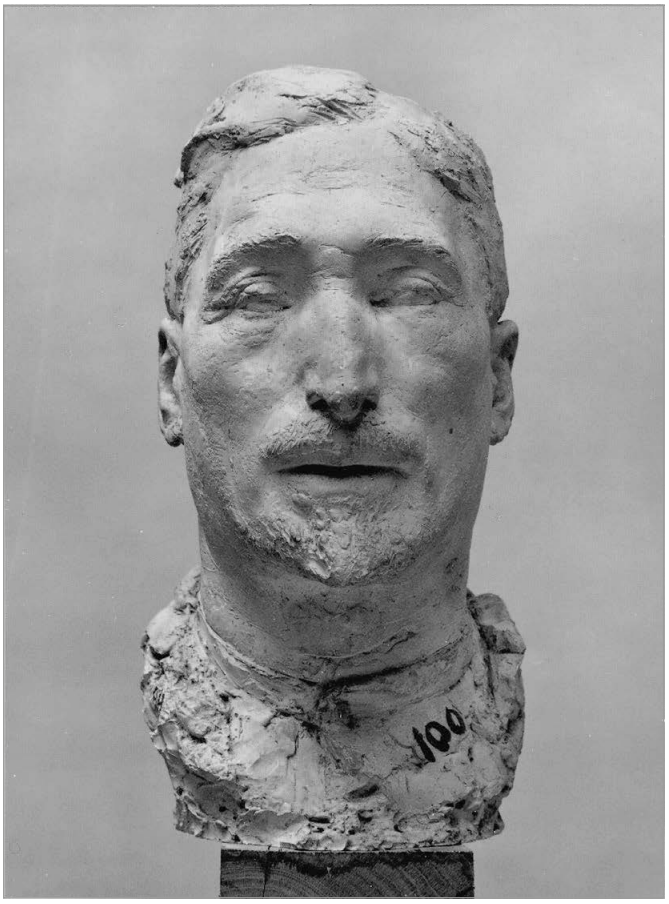

Fig. 2 – Bruno Innocenti, *Ritratto di Giulio Mercatelli* (gesso). Firenze, eredi dell'artista.

Fig. 3 – Bruno Innocenti, *Ritratto di Giulio Niccoli* (gesso). Firenze, eredi dell'artista.

quasi sicuramente vi saranno stati anche i due bassorilievi dal tema *Schola cantorum* di Francesco Prosperi e di Bruno Innocenti, eseguiti, sembrerebbe all'inizio dell'estate del 1922, quale prova pratica d'esame per il conseguimento del diploma di maestro d'arte, previsto alla fine del terzo anno di corso superiore: in quello di Innocenti, in pietra serena, si troverà raffigurata una ragazza che canta accompagnata dal verso di due uccelli, con uno stile che si accorda con gli esiti più attuali dell'arte del maestro; in quello di Prosperi, un allievo proveniente da Assisi (vi era nato nel 1904), troveremo raffigurata, invece, una fanciulla a mani giunte, con gigli verginali a fianco, e un cartiglio, in basso, che sembra accogliere un'invisibile didascalia: con un sentimento blandamente ingenuo, nella conservazione di una tipologia sacra ritenuta tradizionale, che sarebbe molto piaciuto, crediamo, a Maurice Denis. Inoltre, sarà prevalente, in questo secondo rilievo, anche un senso di misurata fermezza, con un gusto più da intagliatore.

Ci si potrebbe chiedere, dunque, se non fosse stata proprio questa mostra d'arti decorative, cui partecipava quale maestro, a far lievitare nello scultore l'idea di far della sua scuola un moderno *atelier* esemplato sulla bottega donatelliana, come in un tempo non molto lontano poteva esser stata sognante fantasia di un maestro purista (come Andreotti, anche l'incisore Guido Balsamo Stella, che al tempo insegnava all'Istituto di Porta Romana l'arte del libro, partecipava alla mostra insieme ai suoi allievi). Tuttavia, bisognerà aspettare le prime Esposizioni sindacali toscane, e poi, dal 1928, le Mostre regionali e le Biennali di Venezia, per trovare con regolarità, nei cataloghi e nelle recensioni sulla stampa, il nome di Libero Andreotti con quelli di giovani artisti a lui prossimi. Con loro, troviamo anche Agostino Giovannini, uno scultore amico di Andreotti fin dagli anni parigini, e suo conterraneo. Giovannini aveva eseguito, fra il 1920 e il 1924, i monumenti ai caduti per Pescia, Veneri, San Gennaro e Collodi, opere di una semplicità struggente, disarmata d'ogni retorica. Innocenti ricordava con affettuosa gratitudine la grande maestria di Giovannini nelle tecniche della scultura, apprese e perfezionate nel suo soggiorno parigino, durante il quale aveva potuto frequentare gli studi degli scultori contemporanei, soprattutto quello di Rodin, e aveva potuto conoscere anche la scultura francese del passato, particolarmente quella di Houdon, che avrebbe molto amato. Quando Andreotti venne all'Istituto d'arte, nel 1920, volle presso di sé l'amico, perché trasmettesse ai giovani la sua meravigliosa abilità. Alla sezione di

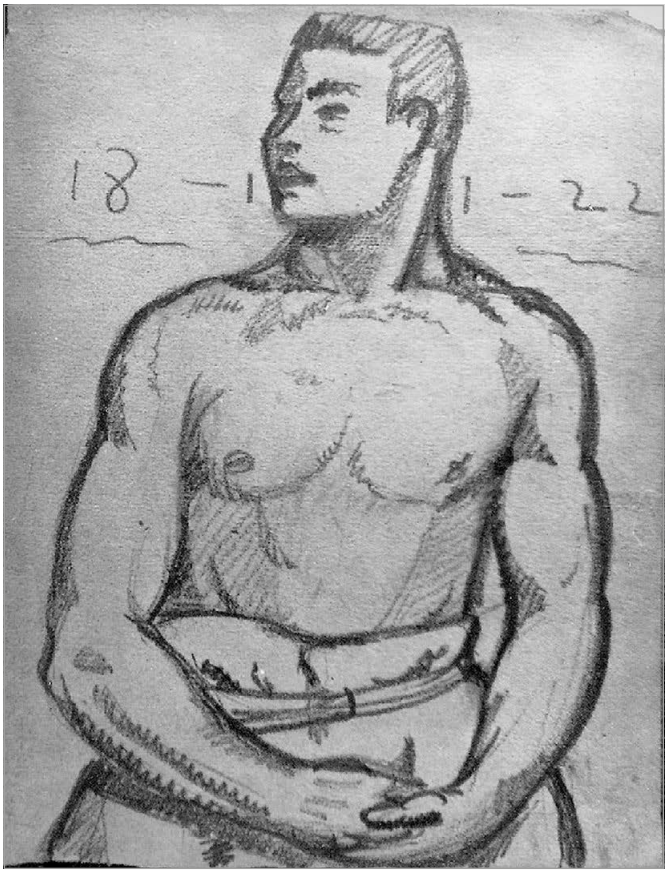

Fig. 4 – Bruno Innocenti, *Il modello di Andreotti per il monumento di Roncade*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle stampe (n. 111189).

scultura dell'Istituto Giovannini insegnò dapprima nel laboratorio della pietra e del marmo, per poi passare a quello del legno. Il laboratorio della pietra sarebbe stato affidato al formatore Giulio Mercatelli (*fig.* 2), il quale fu collaboratore di Andreotti, soprattutto nei monumenti. Un altro bravo artigiano, Giulio Nìccoli («i due Giuli», li chiamava Andreotti), insegnava invece le tecniche della fusione 'a staffa' dei metalli e del cesello, e fondeva le medaglie modellate dagli scolari (*fig.* 3). Il Nìccoli era molto amico di Gusmano Vignali, il valente fonditore fiorentino presso il quale vennero eseguiti molti dei superbi bronzi di Andreotti e poi dello stesso Innocenti.

Nel 1922 – stava ancora lavorando al gruppo *Sinite parvulos ad me venire* del monumento a Vamba, per il cimitero delle Porte Sante – Andreotti aveva ricevuto la prima commissione ufficiale, del monumento ai caduti, per Roncade; seguirono quella del monumento ai caduti, per Saronno (1923), della cappella votiva alla Madre italiana, in Santa Croce (1923-26), del *Cristo*, delle *Cariatidi* e del bassorilievo con *Il campo di battaglia* per l'arco della Vittoria di Bolzano (1927-29) e delle sculture, poi non eseguite, per il monumento della Vittoria di Milano. Tutte queste opere, ad eccezione del monumento a Vamba, furono modellate da Andreotti nel suo studio all'interno della scuola, e Bruno Innocenti ricorderà di aver aiutato il maestro lavorando a parti secondarie, come le ali della Vittoria, i panni e le mollettiere del soldato caduto, nonché le fronde d'alloro, nel monumento per Roncade, per il quale aveva posato il modello Taddei (*fig.* 4), e ancora nei panneggi, in quello per Saronno. Nella cappella alla Madre italiana, aveva eseguito anche due bassorilievi piccoli, in pietra forte, con *La lampada votiva* e *Il calice*, inscritto in una corona di raggi come il Nome di Cristo. Francesco Prosperi eseguiva invece quelli con *La preghiera* e *L'elmetto*. Altri due allievi della scuola, inoltre, Bruno Biondi e Fiorenzo Lisa (Firenze, 1910) avevano posato rispettivamente per la figura del soldato nei due grandi rilievi laterali, *La partenza del soldato* e *Le vittorie riportano alla madre il corpo del figlio*, e per la figura di uno dei due Cammilli del paliotto (per l'altra, posava il fotografo Barsotti). Per le mani del Cristo, infine, Andreotti avrebbe guardato quelle, bellissime, di Giovannini.

Era ancora assorto nei lavori per Santa Croce, nel novembre del 1925, quando lo scultore palesava al cognato Aldo Carpi l'intenzione di approfittare del fatto che da un mese fosse ricominciata la scuola all'Istituto d'arte, per fare qualche ritratto agli studenti («sarà il solo modo di farli tacere e magari lavorare»). Si avranno così, a questi anni, anche i ritratti degli scolari Polli, Granucci, Mazzetti, e altri, modellati a scuola, durante le lezioni, quale dimostrazione diretta del fare scultura. E qui sappiamo che il professore fin da subito avrebbe invitato i suoi allievi a non fissare l'obiettivo formale di un ritratto nella mera rassomiglianza, e a rifuggire soprattutto i parossismi espressivi. Molto, adesso, era il tempo che Andreotti passava insieme a questi giovani, ai quali la vita della scuola lo univa. Si vedevano quasi ogni giorno, facevano insieme discorsi interessanti, anche su temi dei quali, forse, i ragazzi da soli non avrebbero mai capito la portata. Ma con Andreotti, quando spiegava loro – da artista – le cose, capivano benissimo!

Nell'ottobre del 1927, impegnato dal grande rilievo di Bolzano, Andreotti affidava a Innocenti, suo assistente già dall'anno scolastico 1924-25, il disegno di una piccola vetrata con *L'elemosina di San Martino* che gli era stata richiesta dalla famiglia Della Gherardesca per l'abside della chiesa di San Martino a Montughi. Sarebbe stato Innocenti, in seguito, a modellare alcuni lavori commessi ad Andreotti dal giovane architetto milanese Gio Ponti: all'inizio del 1930, i due rilievi – *L'Angelo della Fede* e *L'Angelo della Carità* – per la cappella Borletti nel Cimitero monumentale di Milano, disegnata dallo stesso Ponti; per la manifattura fiorentina della Richard-Ginori, da questi diretta a partire dal 1923, le piccole Vittorie che ornano la base della cista con il *Triumphus Mortis,* in porcellana, esposta nel 1930 alla Triennale di Monza, e un *Presepio* che per le sue forme, nettamente definite dai sottosquadri, si dimostrò essere inadatto per la ripetizione industriale. Sappiamo che Ponti stimava molto

la scultura di Libero Andreotti e che più volte, poi, si sarebbe interessato anche all'Istituto di Porta Romana: e possiamo ben comprenderlo, giacché i caratteri decorativi dei tanti saggi plastici di questi studenti dovevan sembrargli assai vicini al gusto suo per una tradizione modernamente stilizzata, con ripetute concessioni in affabilità[5].

Nelle intenzioni di Andreotti la produzione moltiplicata nella scuola-bottega significava più precisamente che lui dava il modello per alcune opere, che poi realizzavano i suoi giovani, su un piano di familiare collaborazione. E una vecchia fotografia, scattata all'interno dell'istituto, ci mostra lo scultore insieme a Lelio Gelli e Bruno Biondi, mentre lavorano, su alti trespoli, alla grande statua della *Tuda*, in gesso, per la scenografia di *Diana e la Tuda*, che si rappresentava a Firenze nel 1927. Nel 1933, sarebbero stati Berti e ancora Gelli a eseguire *La Fortezza*, una figura monumentale, anch'essa in gesso, esposta quell'anno alla V Triennale di Milano. A Innocenti, tuttavia, Andreotti ricorreva anche per alcuni bozzetti di una statua di atleta, per il Foro Mussolini (a esser prescelto sarebbe stato quello per il *Tennista*, in rappresentanza della città di Firenze), e, sempre a quel tempo, Andreotti metteva a disposizione del suo assistente lo studio di Porta Romana per facilitarne il lavoro, quando, fra il 1932 e il 1933, modellava in stucco le grandi *Allegorie* e il gruppo di *Apollo e le Muse* per il rinnovato Teatro comunale di Firenze.

In tutti questi anni, l'arte di Andreotti aveva progressivamente superato dall'interno le antiche, eleganti cifre déco, ormai codificate, per una più lata ammissione di umanissima materia poetica e di intimità partecipata del sentimento che, come un profondo crepuscolo autunnale seguente gli ardui splendori dell'estate, gli acquistava nuovo respiro e intensità. Nella solitudine del suo studio all'interno dell'Istituto d'arte, che una cortina del verde di Boboli separava dalla città, lo scultore avrebbe potuto molto più agevolmente prender possesso di quanto gli si rivelava, variato e moltiplicato, da un arroventato dibattito interiore, dal quale scaturivano immagini vivissime di ritornante fantasia, che facevan dimenticare un'esistenza assediata, e umanissimi dubbi, che frenavano la mano all'artista allorché, con angosciosa desolazione, fosse venuta a mancargli l'intima convinzione di esser degno del compito sacrale insito nel proprio lavoro (ma solo per poi volgersi con umiltà maggiore verso l'opera intrapresa). La sua espressione, sempre più sarebbe avanzata verso un'austera armonia, che non aveva l'uguale fra i contemporanei: sapientemente fusa di gravità antica e di moderna inquietudine, e come rischiarata da una sostenuta dolcezza, che temperava il rigore precedente in un tono più pacato, assorto, solenne, che avrebbe trovato il suo compimento più alto nella bellezza trasumanata del *Cristo risorto* di Bolzano, che si leva mostrando la palma ferita come avvolto in un alone lunare di sospensione incantata.

Difficile dire, allora, di una notte di primavera – era il 4 aprile del 1933 – in cui ritroveremo gli allievi più vicini ad Andreotti riuniti a vegliare il loro professore (erano passate poche ore da quando lo avevan visto lasciare lo studio nella scuola, dove finiva di lavorare al ritratto di Sandra Tealdi). Solo il canto dell'usignolo, che saliva dal giardino di casa dello scultore, accompagnava adesso il loro dolore.

5. Sulla rivista *Domus*, fondata dallo stesso Ponti, sarebbero stati riprodotti diversi lavori degli allievi dell'Istituto d'arte di Firenze, come, ad esempio, il rilievo con *L'Architettura, la Pittura, la Scultura*, di Lelio Gelli (novembre 1926, p. 29: quest'opera sarebbe andata a ornare l'architrave sopra la porta dello studio di Marcello Piacentini, a Roma); oppure, le coppe di B. Biondi, L. Gelli e di A. Berti, modellate per un concorso interno della scuola indetto da Italo Balbo, dietro suggerimento di Ojetti, per una *Coppa del mare*, premio per una gara di idrovolanti (maggio 1930, p. 25). Sul numero di *Domus* del dicembre 1929, quando sulla vicenda del monumento per Milano era già calato un oscuro silenzio, Ponti avrebbe offerto un segno della sua solidarietà allo scultore pubblicando un articolo intitolato *Scolari di Andreotti nell'Istituto d'Arte di Firenze,* corredato da numerose fotografie dei lavori eseguiti nella sezione di scultura a Porta Romana.

Riferimenti bibliografici

Andreotti L. (1930). Prefazione. In: *Mostra personale dei pittori Antonio Berti, Romano Romiti e degli scultori Lelio Gelli Bruno Innocenti.* Milano-Roma: Bestetti e Tumminelli.

Croce B. (1912). *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. Bari: Laterza.

Fiedler K. (1876). Del giudizio sulle opere d'arte figurativa. In: Salvini R. (1949), *La critica d'arte moderna.* Firenze: L'Arco.

Gentile G. (1939). L'arte come sentimento. *Giornale critico della filosofia italiana*, seconda serie, vol. VII, fasc. III-IV, maggio-agosto, pp. 1-4.

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

Thovez E. (1902). La colpa dell'insegnamento del disegno. *Arte decorativa moderna. Rivista mensile illustrata di Architettura e decorazione della casa e della via* I, n. 3, marzo, pp. 75-83.