

Per la gentile disponibilità e le preziose indicazioni desideriamo ringraziare:

Leonardo Lapicciarella, Silvia Lucchesi, Giovanni Pratesi,

Marco Fabio Apolloni, Caterina Caputo, Giuseppe Gronchi, Elisabetta De Minicis, Alessandro Romano,

Giovanni Tesconi, Franco De Renzis,

Ninetta Ferrazzi, Archivio di Ferruccio Ferrazzi Roma,

Donatella Trombadori e Archivio di Francesco Trombadori e Archivio dell'Associazione Amici Villa Strohl-Fern, Roma

Fondo Enrico Guidoni della Biblioteca Michelangiolesca, sezione piccola scultura italiana, Caprese Michelangelo (AR).

LIBERO ANDREOTTI ANTONIO MARAINI ROMANO DAZZI

Gli anni di Dedalo

Catalogo a cura di

Francesca Antonacci e Giovanna Caterina de Feo

Roma 14 maggio - 26 giugno 2009

FRANCESCA ANTONACCI

Via Margutta 54, Roma

Catalogo edito in occasione della mostra:

LIBERO ANDREOTTI ANTONIO MARAINI ROMANO DAZZI - *Gli anni di Dedalo*

Catalogo redatto da Giovanna Caterina de Feo (*G.C.d.F.*)

Scheda della *Veneretta* di Libero Andreotti a cura di Silvia Lucchesi (*S.L.*)

Schede dei disegni di Romano Dazzi a cura di Caterina Caputo (*C.C.*)

© Francesca Antonacci

Via Margutta, 54

00187 Roma

Tel. +39.06.45433036 - +39.06.45433054

e-mail: info@francescaantonacci.com

<http://www.francescaantonacci.com>



© Damiano Lapicciarella

Borgognissanti, 54-56r - 50123 Firenze

Tel.: +39 055 284902 - Fax +39 055 216598

e-mail: d@lapicciarella.com

<http://www.lapicciarella.com>

Allestimento mostra

Arch. Fabrizio Cuniberto

Fotografie

Arte Fotografica - Roma

Torquato Perissi - Firenze

Ufficio Stampa

Scarlett Matassi

Fotolito e Stampa

OkPrint - Roma

DEDALO

RASSEGNA D'ARTE
DIRETTA DA VGO OJETTI



CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI E TUMMINELLI
MILANO - ROMA

ANNO VII - MCMXXVIMCMXXVII

VOLUME PRIMO

“...AI CURIOSI E AGLI INNAMORATI D’ARTE”

Giovanna Caterina de Feo



Oscar Ghiglia - Ex libris per Ojetti

Spesso accade che rinvenimenti casuali consentano di dare vita ad una mostra e rievocare così un momento storico – artistico particolare. È appunto ciò che è accaduto nel nostro caso, quando alcune opere provenienti dalla collezione privata di Ugo Ojetti si sono rese disponibili insieme ad altre, con storie diverse.

Dal critico provengono una scultura e cinque disegni di Libero Andreotti, alcune placche e medaglie di vari autori, e un gruppo molto consistente di disegni di Romano Dazzi. A questo importante nucleo abbiamo potuto aggiungere altre due sculture di Andreotti e quattro sculture e cinque disegni di Antonio Maraini, cogliendo così l’occasione di far rivivere una parte dell’appassionato clima culturale e artistico di cui fu animatore instancabile, arbitro, e spesso volte tiranno, Ugo Ojetti dalle pagine di “Dedalo”, la rivista che fondò e diresse tra il giugno 1920 e il giugno 1933.

I tre artisti, di età diversa e anche di ineguale spessore e fortuna critica, erano infatti accomunati dall’aver fatto parte, tra molti, della collezione d’arte al Salviatino, la dimora Ojetti, e dall’aver nel contempo anche goduto della sua attenzione benevola su “Dedalo”.

Non erano certo gli unici, dato che egli profondeva pari entusiasmo e fervore negli articoli monografici dedicati ai giovani pittori Oscar Ghiglia¹ uno dei suoi preferiti, ospitato ugualmente nella sua raccolta d’arte insieme a Ubaldo Oppi² e Felice Carena³, agli scultori Romano Romanelli⁴ e Ermenegildo Luppi⁵; a questi intrecciava una serie di scritti sulla problematica dei monumenti ai caduti della Grande Guerra che allora invadevano le strade e le piazze d’Italia⁶, o dedicati ai Macchiaioli e agli Impressionisti⁷. Tali scritti erano intercalati da altri, su artisti un poco più anziani quali Vincenzo Gemito⁸, Adolfo Wildt⁹ e Domenico Trentacoste¹⁰, o più storicizzati quali Tranquillo Cremona¹¹, Giovanni Fattori¹², Antonio Canova¹³ e Giuseppe Bezzuoli¹⁴.



Medaglie in bronzo provenienti dalla collezione Ojetti: da sinistra Arturo Dazzi (diam. cm. 30,8), Aurelio Mistruzzi (diam. cm. 17), e due medaglie di Domenico Trentacoste (rispettivamente diam. cm. 22, 5 e cm. 22,3)

Alcune placchette e medaglie in bronzo provenienti dalla raccolta Ogetti. Da sinistra si riconoscono, nella prima fila: la serie di medaglie italiane della guerra di Spagna di Costantino Affer realizzate tra il 1936 e il 1937. Nella seconda fila: la medaglia per le Corporazioni di Publio Morbiducci, al centro, con l'effigie del Duce, la medaglia di Thayabt esposta alla XVII Biennale di Venezia, per la quale nel 1930 ottenne un premio all'esposizione internazionale di Barcellona, a destra quella di Piergiacomini. Nella terza fila: la medaglia fusa dalla fonderia Jonhson di Milano per l'esposizione di Milano del 1906, al centro la placca con il volto di Mussolini recante sul retro il motto "Credere Obbedire Combattere", infine la medaglia eseguita da Goffredo Verginelli nel 1935 per l'Etiopia italiana.



È da notare che accanto agli articoli firmati da Ogetti, la rivista ospitava anche quelli dei suoi collaboratori, i quali mensilmente presentavano figure di artisti contemporanei ritenuti non meno importanti sia italiani che stranieri¹⁵, questi ultimi rappresentanti la linea neotradizionalista francese, che discendeva direttamente dalla lettura di Cézanne proposta da Maurice Denis¹⁶. È interessante constatare che tra quei collaboratori spiccava la presenza di Antonio Maraini, accorto critico d'arte in consonanza con le idee ogettiane, insieme ad altri, quali Cipriano Efisio Oppo, Guido Balsamo Stella, Ardengo Soffici e Enrico Sacchetti.

Oltre che collezionista, Ogetti era un appassionato cultore dell'arte della medaglia tanto da aver avuto l'incarico, nel 1924 dal Ministero degli Esteri, di selezionare e di presentare le opere per l'esposizione Internazionale della medaglia moderna, indetta a New York dalla Società numismatica americana. Una passione testimoniata pure dall'articolo pubblicato nel 1925, all'indomani della mostra, dove ripercorreva la storia della produzione medagliistica dalle origini a Benvenuto Cellini, fino ai suoi giorni, affermando che: "...l'arte della medaglia oggi può cominciare a rivivere, perché ri-vive nella scultura italiana il desiderio di riunirsi alla sua tradizione..."¹⁷. Nello scritto si susseguivano riprodotte medaglie e placchette di bronzo, opere dei suoi autori preferiti, in parte anche provenienti dalla propria raccolta dove, naturalmente, non poteva mancare quella di Libero Andreotti dedicata a Paola Ogetti. Poi, oltre alla medaglia di Maraini *Maria Luisa*, di gusto decorativo, spiccava quella di Graziosi *La Guardiana*, di ispirazione più verista, accanto ad opere di Renato Brozzi, Edoardo Rubino, Adolfo Wildt, Arturo Dazzi (il padre di Romano), Egidio Boninsegna, Arrigo Minerbi, Oreste Licudis, Giovanni Prini, Aurelio Mistruzzi, Gaetano Orsolini, Giuseppe Romagnoli, Publio Morbiducci, Eugenio Baroni, Leonardo Bistolfi e Romano Romanelli.

La nostra mostra, lontana da qualsiasi presunzione di esaustività sulla definizione dei rapporti che intercorsero tra Ogetti e i molti artisti da lui amati, sulla sua statura di critico e sulla sua influenza



Edoardo Rubino, placche in bronzo dalla raccolta Ogetti; da sinistra misurano cm. 17,4 x 15,6; 11,8 x 11,9; 23,5 x 16,8

nella storia dell'arte italiana del suo tempo – argomento trattato anche recentemente in modo assai esauriente da Giovanna De Lorenzi – vuole solo essere una testimonianza, un tributo, una traccia, che volendo si potrebbe ampliare fino a coinvolgere moltissimi altri artisti italiani della prima metà del XX secolo. Ma già così si presenta ricca di stimoli e interessante; a cominciare dal rilevamento dei molto diversi dati anagrafici dei due scultori e del giovanissimo disegnatore.

Uno scrittore, due artisti quasi autodidatti e un figlio d'arte
(Appunti su Ugo Ogetti, Libero Andreotti, Antonio Maraini e Romano Dazzi)

Andreotti era il più anziano, nato a Pescia in Lucchesia (PT) nel 1875; il suo interesse per la scultura si era rivelato a Firenze nel 1902, quando aveva preso a modellare la creta nello studio dell'amico Mario Galli che in quel momento lo ospitava. All'epoca presa in esame era da pochi anni tornato nel capoluogo toscano, dopo un periodo passato prima a Palermo quale impiegato presso la libreria Sandron – dove nel 1898 aveva esordito come illustratore con lo pseudonimo *Turop* – poi a Milano dal 1905, dove aveva incontrato il mercante Alberto Grubicy; infine a Parigi, dove aveva trovato fama e fortuna, esponendo tra il 1909 e il 1914 al Salon d'Automne. Nella capitale francese Andreotti aveva potuto confrontarsi con la plastica dei maestri francesi: il tardo Rodin, Bourdelle e Maillol (ma anche, come si vedrà, i “nordici” De Fiori, Kolbe, e Lehmbruck). Tornato a Firenze ritrovava Ogetti e la tradizione toscana; la propria scultura ispirata alle donne semplici, intente nelle occupazioni quotidiane, e quella a vocazione più magniloquente dei monumenti ai caduti, nei quali di lì a poco si sarebbe cimentato¹⁸.

Maraini era nato a Roma nel 1886. Laureato in giurisprudenza, aveva seguito i corsi di Storia dell'arte di Pietro Toesca e Adolfo Venturi; nello stesso tempo si era esercitato sui gessi dei musei e aveva frequentato lo studio di Giulio Bargellini. La prima affermazione l'aveva avuta nel 1910, con il *Perseo* col quale, poco prima di divenire allievo e aiuto di Zanelli nel monumentale rilievo del Vittoriano, aveva vinto la medaglia d'argento all'Esposizione Universale di Bruxelles. Subito dopo si era aggiudicato, nel 1912, il concorso per il Monumento ad Adelaide Ristori a Cividale del Friuli, avviandosi verso una luminosa carriera¹⁹.

Romano Dazzi era nato a Roma nel 1905, figlio dello scultore carrarese Arturo, più cresceva e più dimostrava – proprio sotto gli occhi di Ogetti – un talento particolare nel disegno, tanto da venir presto ritenuto dal critico un vero e proprio *enfant prodige* della matita²⁰.

Due artisti quasi autodidatti e un figlio d'arte: come a cercare la linfa vitale dell'arte nel talento innato, puro e spontaneo, che si può manifestare anche lontano dalle scuole e dalle accademie dove i più avrebbero guardato. Tra loro la figura di Ugo Ogetti, infine, che appunto “cercava”. Era nato a Roma nel 1871 dove aveva esordito come narratore e giornalista alla fine del secolo. Appassionato d'arte; da tempo ormai predicava il rinnovamento dell'arte italiana attraverso il modello della grande tradizione rinascimentale e rivendicava l'importanza di ricercare una corrispondenza tra l'arte e la vita, tra il pubblico e l'artista, tra l'artista e il committente, in virtù della quale poteva avvenire una Rinascita dell'arte, che potesse influire anche sulla morale oltre che sull'estetica.

Con queste premesse nel giugno 1920 egli dava alle stampe il primo numero di “Dedalo”; sul frontespizio, quasi a sintetizzare le idee sopra espresse, sotto la scritta a caratteri romani figurava l'immagine del mitico architetto greco “*Dedalus primus artifex*”, illustrato da Guido Marussig da un frammento ellenico conservato a Villa Albani²¹.

Ogetti aveva annunciato i suoi intenti in una circolare precedente la pubblicazione della rivista: su “Dedalo” ci si sarebbe occupati delle arti decorative quanto di quelle “*cosiddette pure*”; sarebbe stata diretta non solo agli addetti ai lavori, ma soprattutto al vasto pubblico dei “*curiosi*” e degli “*innamorati dell'arte*” che se ne erano “*allontanati dal moderno pregiudizio che essa sia dominio di pochi dotti e che per avere il diritto d'ammirare un bel quadro o una bella scultura occorra un lungo tirocinio o magari un diploma....*”²².

Il critico proseguiva poi in un discorso il cui traguardo lo poneva assai prossimo al concetto di “ritorno al mestiere” che, già da qualche tempo alcuni artisti andavano elaborando a Roma intorno alla rivista “Valori Plastici” di Mario Broglio, e scriveva: “*intendiamo ristabilire i diritti della disciplina e le ragioni dello stile, oggi perduto e distrutto a furia di libertà, anzi d'anarchia. Il nostro Rinascimento è venuto da uno studio paziente e da una devota imitazione dell'antico, non da una folle e mutevole ricerca dell'esterna singolarità. L'originalità di un artista era allora, e deve essere adesso, nella sua sensibilità consapevole e nell'ordine che egli con le sue opere sapeva dare al mondo sensibile solo perché quest'ordine egli prima lo aveva attuato in sé stesso. Ma per questo deve egli pienamente conoscere e possedere il proprio mestiere.....*”²³.

Ed è sulla via della supposta supremazia dell'arte italiana del Rinascimento e in nome di una visione autarchica dell'arte, che le sue posizioni coincideranno largamente con la spinta nazionalistica del fascismo di Benito Mussolini che di lì a poco prenderà il potere. Ugo Ogetti diventava così un uomo di punta della nomenclatura. Onnipresente nelle commissioni di ammissione delle mostre e nelle giurie dei grandi concorsi del regime, delle quali era capace di orientare le decisioni (come nel caso di quello per la madre italiana), verrà definito da Piero Gobetti “*Maestro raffinato delle belle maniere e dell'arte del successo, insuperabile nella magna arte di arrivare*”, e da Mino Maccari sul Selvaggio “*Sor Ugo Senzasugo*”²⁴, parole che contenevano, forse, una punta di ingiusta valutazione.

Ogetti aveva espresso la propria stima verso l'opera di Andreotti sin dal lontano 1908, nella recensione della mostra romagnola d'arte a cui lo scultore aveva partecipato. Tale stima era condivisa anche da Antonio Maraini, che in qualità di giornalista aveva incontrato lo scultore nel 1917, e recensito cinque delle sue ultime opere sulle pagine di “Rassegna d'arte antica e moderna”. In quell'occasione Maraini descriveva: “*...tre statuette, un nudo e un ritratto grande al vero. Il soggetto, il significato? Non hanno importanza. Bastano a sé stesse così, per il valore intrinseco della loro modellatura. Una modellatura larga, semplice, fluida, esaurita e conchiusa nella indicazione dei piani essenziali. Niente altro: proprio niente altro da dire. Non ricercatezze, singolarità, virtuosismi. Tutto è lì: forme, ar-*



da sinistra: Libero Andreotti, *Pietà* (1926), *Cappella della Madre italiana*, Santa Croce, Firenze; Antonio Maraini, e Attilio Selva, *Bozzetti per il concorso*, 1923 ca.

*chitettura di forme, armonia di forme...*²⁵. Tra quelle opere – nell’articolo tutte riprodotte e identificate come “statuette” tranne il ritratto e il nudo – si riconoscono oggi i gessi della *Donna che riposa* (1914), de *La Venditrice di frutta* (1917 ca), del *Ritratto di Donna Ada Niccolini* e della *Baccante* (Nudo)²⁶; di queste due ultime opere, si presentano oggi due piccoli disegni provenienti dalla collezione Ogetti. Il nudo certamente dovette molto colpire il giovane critico per la posizione decisamente frontale della figura e per il motivo decorativo della capigliatura della donna, lavorata a bassorilievo, che diventava un tutt’uno con l’albero a cui era appoggiata²⁷, una invenzione che ricorda quella messa in atto qualche tempo dopo da Maraini stesso per l’*Attrice che indossa la maschera* che campeggiava sul boccascena del Teatro Savoia (1922ca).

Le vicende dei due scultori – Andreotti e Maraini – erano destinate a incontrarsi ancora. Oltre che sulle pagine di “Dedalo” per la penna di Ogetti, nelle mostre: alla Fiorentina Primavera (nel 1922, dove esordiva al gran completo pure il cosiddetto “gruppo neoclassico” di Valori Plastici), e in modo meno dispersivo nel 1921, poco prima, quando ambedue avevano partecipato alla mostra “Arte italiana contemporanea” alla galleria di Lino Pesaro, la prima di una serie, organizzate dal critico per il gallerista milanese²⁸. Nell’articolo dedicato all’esposizione le loro opere venivano riprodotte nella stessa pagina: di Andreotti un bronzo, *Fiorenzo*, una scultura a tutto tondo dalla plastica umanissima e soda; di Maraini il *Gruppo di Famiglia*, un sorvegliato bassorilievo in pietra. Tutte e due le opere dimostravano una plastica misurata, la composizione idealmente inserita in un triangolo entro il quale era narrato un moto d’affetto: il primo era un abbraccio tra un soldato e un bambino e il secondo descriveva una madre con i suoi figli. Per quanto diverse ambedue le sculture dimostravano una piena rispondenza con le idee ogettiane del richiamo alla tradizione e del ritorno al mestiere.

Ma ricordiamolo, siamo nel 1921 e Andreotti, che ritraeva donne assortite nelle proprie occupazioni quotidiane (tanto affini ai soggetti dei quadri che in quegli stessi anni dipingeva Oscar Ghiglia), già dimostrava la sua personalissima e moderna poetica dalle forme asciutte e semplificate, di cui è esempio la figura nota come *Vela* (*Donna che fugge*) esposta nella nostra mostra, un percorso che lo porterà alla sintesi estrema del gruppo *Affrico e Mensola* (1932, Galleria Nazionale d’Arte Moderna, Roma), e al progressivo distacco da Ogetti.

Prima che ciò avvenisse, Ojetti, Andreotti e Maraini, saranno tra i protagonisti delle diverse fasi del concorso per il Monumento alla Madre italiana che si voleva erigere in Santa Croce a Firenze. Come si è visto, nel dibattito sui Monumenti ai caduti Ojetti era intervenuto spesso e appassionatamente; tanto più lo avrebbe coinvolto quello per Santa Croce, che avveniva poco distante da casa sua.

Indetto nel 1923, il bando aveva fissato rigorosamente il tema di un gruppo in marmo statuario rappresentante la Pietà; la giuria era composta oltre che da Ugo Ojetti, dagli scultori Angelo Zanelli e Domenico Trentacoste e dagli architetti Armando Brasini e Gustavo Giovannoni. Costoro da un iniziale numero di partecipanti selezionarono sei finalisti: oltre a Maraini e Andreotti, anche Attilio Selva, Romano Romanelli, Valmore Gemignani e Archimede Campini. Riusciva alla fine vincitore Libero Andreotti, non senza aver suscitato aspre polemiche.

Fra le molte spiccava quella caustica di Giovanni Costetti, scagliata dalle colonne del "Giornale di poesia" in cui, bersagliando Domenico Trentacoste (*"Trentatrecoste il nome vi dirà tutto anche se levate le coste"*), dirà subito, senza troppo parafrasare: *"fra i prescelti ci sono i beniamini di Ugo: Selva..., Maraini che scrive anche nel "Dedalo" e Libero Andreotti"*²⁹, lasciandoci già in queste poche parole un saggio dello stato d'animo di coloro i quali non riuscivano o non volevano trovarsi allineati alle idee sull'arte espresse da Ojetti.

Le successive fasi del concorso sono note, ed è noto anche il monumento compiuto nel 1926 che oggi, pallido esempio della statuaria andreottiana, campeggia di marmo in Santa Croce. Realizzato secondo le aspettative di Ojetti, esemplificato sulla Pietà di Michelangelo *"eppure lontanissimo dalle proprie riflessioni"*³⁰, che ormai da tempo erano indirizzate verso una scultura



Libero Andreotti, *Donna con maschera di Medusa*; *Danzatrice con i cembali*; *Danzatrice con i grappoli*



Oscar Ghiglia, *Donna di spalle con vaso di fiori*, 1915

sempre più semplificata, dalla superficie aspra e corrosa, donatelliana piuttosto che michelangiolesca³¹. Ed è su questa strada, nell'ansia di sperimentare che lo avrebbe sempre contraddistinto, che lo rintraccerà Arturo Martini qualche anno dopo.

La penosa (per Andreotti) vicenda del Monumento alla madre italiana, e ancora di più quella penosissima del Monumento ai caduti di Milano, in cui lo scultore venne sollevato dall'incarico, "imbiancato" come si diceva allora, è forse uno dei segnali più indicativi di quanto il rapporto con il critico potesse riuscire faticoso per l'artista, il quale progressivamente si volle allontanare dal "*Padreterno del Salviatino*"³². Un segnale del loro distacco si coglie anche in una lettera inviata al pittore Ferruccio Ferrazzi, col quale stava collaborando per un gruppo statuario da collocare nel Mausoleo Ottolenghi, poi non realizzato. Nel 1926, all'indomani della Biennale di Venezia in poche parole lo scultore tradiva tutta la stanchezza causata dalla loro relazione: "*avrai veduto come poco generosamente ci ha trattato nella critica su Venezia. Pace...*"³³. Vale a dire: pazienza, io ho il mio cammino da percorrere

È stato, infatti, rilevato che nonostante il rapporto strettissimo intercorso tra Andreotti e Ogetti, difficilmente questo si sarebbe potuto assimilare a un'amicizia³⁴ e che molto dell'arte di Andreotti, soprattutto quella delle ultime opere, fu da lui frainteso.

Colpisce il ricordo dello scultore che invitato a pranzo, si vedeva posizionare accanto un taccuino e una matita, per lasciare un esempio della sua arte schizzando ritratti e piccoli disegni. Che il critico non mancava di fargli firmare³⁵.

L'influenza esercitata da Ogetti su Andreotti, molti anni dopo è stata definita da Mario De Micheli senza mezzi termini negativa, anzi di più: una "cattiva azione", messa in atto dopo il 1920, quando interrompendo un percorso "*coerente, fluido e felice*" il critico aveva spinto l'artista "*ad assumere le vesti di scultore civile, deviandolo dalla sua stessa natura tenera o pungentemente amabile, ma restia a insufflare nelle buccine patriottiche*" portandolo alla realizzazione di monumenti ai caduti con i quali "*esultava parlando del ritorno alla grandezza dei classici, a Nicolò Pisano, a Donatello, a Jacopo della Quercia, esortandolo a interpretare la grande tradizione italiana. L'onestà di Andreotti fu esemplare nell'impegno e nello sforzo di autopersuasione per affrontare l'impresa, ma i risultati furono quelli di un raffreddamento della sua vena più naturale e istintiva (...)* solo qualche tempo dopo, soprattutto in alcuni ritratti (....) egli riuscì a rintracciare almeno in parte quella vibrazione interiore che aveva già saputo comunicare all'immagine la virtù del suo inconfondibile linguaggio"³⁶.

Di diversa caratura sarà il rapporto tra Ogetti e Antonio Maraini, il quale dal 1912, nella villa fiorentina del podere di Torre di Sopra, al fianco della moglie la scrittrice inglese di origine polacca Yoi Pawlowska Crosse, animava un salotto frequentato da scrittori (di Aldous Huxley rimane la testimonianza della medaglia realizzata dal nostro), con artisti e musicisti provenienti da tutta Europa.

Ogetti aveva scritto sull'operato di Maraini scultore nella prima annata di "Dedalo", in ordine di tempo subito dopo aver tributato questo omaggio a Oscar Ghiglia e a Libero Andreotti. Ma a parte questo, come si è visto, lo scultore romano aveva firmato egli stesso molti articoli per "La Tribuna", dove era a capo della redazione d'arte dal 1915, e poi per "La Nazione", per "Rassegna d'arte antica e moderna", "Dedalo", "Domus" e molte altre testate, presto intrecciando strettamente l'attività di critico d'arte a quella di scultore e, a partire dalla fine degli anni Venti, a quella di organizzatore.

Ed è su questo terreno, più che su quello strettamente artistico, che i due tra il 1933 e il 1934, in ultimo si sarebbero scontrati.

Maraini era diventato negli anni un uomo di spicco del regime, anche più potente di Ogetti. Più giovane di vent'anni, bello e dinamico, eccellente organizzatore, uomo raffinato e coltissimo, egli poteva degnamente rappresentare la nuova guardia nelle schiere dell'arte. Dall'ottobre 1927 fino al 1942, aveva assunto l'incarico di segretario generale della Biennale di Venezia, e dal 1932 anche quello di Commissario Nazionale del Sindacato fascista di Belle Arti, subentrando a Cipriano Efisio Oppo.

In tal modo Maraini si trovava ad occupare due posizioni cardine nella politica artistica governativa. Tanto più che presto riusciva a guadagnare una completa libertà di movimento con la trasformazione della Biennale in Ente Autonomo, e con la promulgazione dello statuto del sindacato fascista degli artisti (1933), poteva rafforzare il processo di irregimentazione dell'Ente iniziato da Oppo³⁷.

Pur essendo stato Ugo Ojetti tra coloro i quali avevano salutato ambedue le nomine con entusiasmo, un recente ed esauriente studio di Massimo De Sabbata racconta la polemica per la quale improvvisamente i rapporti tra loro si fecero molto tesi, durante una disputa che si concluderà con l'esclusione degli "scrittori d'arte" dalle commissioni delle mostre.

Sin dal 1932 Ojetti aveva accusato Maraini di aver ospitato nella Biennale e nelle mostre sindacali fasciste numerose opere non in linea con i suoi precedenti convincimenti; di contro questi aveva chiaramente espresso che "*i giudici naturali della poesia sono i poeti, e delle arti figurative i pittori, scultori, incisori*"³⁸. Una tesi che, se messa in pratica, avrebbe di molto ridotto il campo d'azione del critico, che, infatti, non la condivideva affatto. Ojetti, definito in quell'occasione "*il signor Capo Stazione della critica*", per tutta risposta sollevava la questione del doppio incarico di Maraini rilevando un conflitto d'interessi, tra chi in qualità di segretario del sindacato fascista avrebbe dovuto tutelare tutti gli artisti, e chi in qualità di segretario della Biennale ne avrebbe dovuti escludere molti dalla mostra³⁹. Senza esito, però: al momento una prova di forza tra loro si sarebbe rivelata perdente per Ojetti. Così questa non sarà che una polemica passeggera e presto, nel 1936, i loro rapporti ritorneranno alla consueta cordialità. Ma da ora nei cataloghi delle esposizioni a carattere nazionale si affermerà la voga delle "autopresentazioni" degli artisti, avallando in tal modo le istanze poste a suo tempo da Maraini in qualità di segretario del sindacato e a testimonianza del crescente potere acquisito dalle corporazioni sindacali.

Ancora differente era il rapporto intercorso tra Ojetti e Romano Dazzi, il quale negli anni Venti era solo un ragazzo, ma dotato di una veramente straordinaria capacità di tenere in mano la matita. Sembra strano a dirlo oggi, in un'epoca in cui si è "giovani artisti" fino a un'età ben più matura, ma nel 1919 – a quattordici anni – Romano esponeva a Roma nella Casa d'Arte Bragaglia cinquantotto disegni; dopodiché veniva accolto dalla critica con entusiasmo e consacrato artista.

L'anno precedente, nel 1918, Ojetti aveva pubblicato nell'"Illustrazione Italiana" l'articolo su "I disegni di guerra di Romano Dazzi tredicenne", dove con l'abituale *verve* tratteggiava il primo ritratto dell'adolescente. Fondava così il mito dell'artista bambino; un abito che, di anno in anno, tanto più il ragazzo cresceva, tanto più doveva andargli stretto.

In quattro pagine e molte immagini (con in alto a sinistra la fotografia di un bel fanciullo con i capelli ravviati e il vestito alla marinara, secondo la moda dell'epoca), quello scritto oggi ci testimonia la sorpresa dell'uomo maturo, dell'uomo di lettere e sapiente d'arte, alla rivelazione dell'artista inconsapevole, il cui talento si esplicava "naturalmente", senza studio e senza sforzo apparente sin dall'età di quattro anni. Scriveva Ojetti: "*Romano Dazzi figlio dello scultore carrarese Arturo Dazzi ha tredici anni. E' un bel ragazzo biondo, alto e sano, sveglio e svelto, vestito di turchino alla marinara, gli occhi azzurri ridenti e mobilissimi, il naso corto, la bocca grande e tumida. Il piglio risoluto, l'accento romanesco perché suo padre vive a Roma da molti*



Romano Dazzi, Ugo Ojetti

anni e Romano, come afferma con orgoglio il suo nome v'è nato (...). A quattro anni l'ho veduto io bocconi sulla spiaggia a Viareggio, tentar di fissare in linee un cavallo che faceva gran salti a sentir sotto gli zoccoli la sabbia cedere nell'acqua. Romano lavorava con un mozzicone di matita blu sopra un brandello di carta strappata dall'album di suo padre. Ma fino ad allora gli piaceva di più disegnare di memoria: e a penna addirittura (...) egli disegnava invece di scrivere. Linee invece di lettere. Riviveva le origini dell'alfabeto. Ma s'esercitava prima di tutto la memoria. Ora il disegno (non parlo della faticata calligrafia che con questo nome ancora s'insegna in certe fabbriche di sbadigli dette scuole) è come ogni arte, tanto più vivo quanto più, in occasione di quel dato oggetto o figura o scena, ci rivela dell'artista che l'ha fatto. E l'artista tanto più è libero di rivelarci l'animo suo quanto meglio ricorda il vero, senza aver l'obbligo di correr gli dietro quatto quatto come un ladruncolo, o il fastidio di tenerlo fisso e gelato davanti come uno schiavo che alla fine l'ipnotizza ed è il suo padrone. Il vero è il vocabolario. Uno scrittore che ad ogni congiunzione e a ogni articolo dovesse correre a sfogliare il vocabolario che scrittore sarebbe? Fa piacere anche a un Michelangelo aver lì davanti agli occhi il suo docile modello, come fa comodo ad ogni scrittore aver sullo scaffale vicino gli otto volumi del suo Tommaseo. Ma è l'animo che conta, l'anima padrona di esprimersi, l'anima che ha le forme o le parole davanti a sé come i tasti di una tastiera, e li trova e li sfiora e li preme senza cercarli: l'anima padrona del suo mondo. Anche l'anima e il mondo d'un ragazzo di tredici anni”⁴⁰.

Anche a ragione della loro grande differenza d'età, il rapporto tra l'ormai maturo Ogetti e il giovanissimo Dazzi si configurava da subito di tipo paternalistico (sulla spiaggia di Viareggio, si sarà immedesimato nei panni di Leopold Mozart nell'istante in cui aveva scoperto che a quattro anni Wolfgang Amadeus già componeva?), un atteggiamento che forse nascondeva la vera natura delle sue aspirazioni. Dai suoi scritti, piuttosto che come un maestro verso l'allievo, egli sembrava sentirsi un padre putativo che indicava al figlio la via giusta da seguire. Una via che lui aveva ben chiara in mente; ne discuteva e ne parlava da sempre, da quando predicava il ritorno alla grande tradizione italiana: bisognava guardare al vero, esercitando la memoria perché *“l'artista tanto più è libero di rivelarci l'animo suo quanto meglio ricorda il vero”*, e solo attraverso questo studio faticoso finalmente avrebbe elaborato il proprio personale vocabolo. La propria arte contemporanea.

Sei anni dopo questo articolo, avvenute alcune mostre dove lo aveva anche presentato in catalogo, il critico tornava a parlare di Romano Dazzi ormai quasi ventenne. L'occasione era rappresentata dai disegni che il giovane, inviato dal ministro delle colonie Luigi Federzoni, aveva realizzato dal gennaio 1923 in Libia. Su *“Dedalo”* Ogetti tornava a descriverlo mentre disegnava *“... soffre e sbuffa e s'agita e, lungo com'è si ripiega in quattro...”*⁴¹, e il racconto ricordava quello di un genitore che osservava il proprio figlio disegnare: concentrato, alle volte facendo con la bocca i versi degli animali che sta raffigurando, forse suggestionato dai libri d'avventura, le letture tipiche dei ragazzi della sua epoca.

Chissà se il giovane Dazzi aveva avuto occasione di leggere Emilio Salgari: *“Il Corsaro Nero”* e i *“Pirati della Malesia”* illustrati da Gamba, *“Il Bramino dell'Assam”* illustrato da D'Amato o *“Le tigri di Mompracem”* da Dalmonte; chissà se alle figure di quei libri aveva poi voluto ripensare mentre disegnava oranghi, scimmie, pantere, aquile, gazzelle ed elefanti; animali selvaggi riprodotti con cura o solo schizzati; visti di fronte, di lato o di sguincio, fermi o in movimento, ripresi dalle gabbie del giardino zoologico o riconsiderati a casa, più tardi, a memoria. Nei disegni libici il giovane poteva finalmente indossare i panni dell'esploratore e *“vivere”* quelle avventure che fino ad allora aveva solo immaginate sulla carta; in quei fogli alle volte il suo estro disegnativo sconfinava nel *reportage*, nel piacere della riproduzione dei minimi particolari di persone e cose, quando metteva in pratica l'insegnamento impartitogli dal critico, ma tanto più frequentemente trapelava dalla sua matita, l'ansia di riprodurre le forti emozioni suscitategli dalle danze degli Ascari, dai profumi e dalle voci di quel paese sconosciuto; allora il suo tratto tornava

veloce, come al tempo dei primi schizzi di guerra e azzardava di ritrarre sé stesso con mantello e turbante. Se in quei disegni Dazzi aveva lasciato trapelare il proprio gusto per il mondo esotico (quasi fossero una versione attualizzata dei taccuini dei viaggiatori d'oriente dell'Ottocento), negli studi fatti al Salviatino trattavano soggetti più domestici. Alcuni fogli erano dedicati a Ugo Ojetti: soprattutto ritratti o temi più complicati, tratti dalla *merca* del bestiame in Maremma; altri a Fernanda e a Paola Ojetti che all'epoca non aveva ancora dieci anni. Con quest'ultima, smessi i panni un po' sussiegosi del bambino prodigio, sembrava piuttosto un fratello maggiore affettuoso, in visita al capezzale della sorellina malata: tra il 1919 e il 1924 sono numerosi i fogli dedicati "con affetto" a Paola Ojetti, della quale il giovane Dazzi era complice e compagno, come ne "*Il canino di Paola*" (1919) appena accennato, tratto dal vero, o nello studio senza titolo che reca nella dedica "*Alla cara Paola questo cubismo per ridere*" che sembra invece un divertimento. Il passatempo di un ragazzo cresciuto troppo in fretta, con ancora molta voglia di giocare.



alla cara Paola
con affetto Romano Dazzi 1919

NOTE

- ¹ *Il pittore Oscar Ghiglia*, in "Dedalo", a. I, vol. 1, Milano - Roma 1920 p. 114
- ² *Il pittore Ubaldo Oppi*, in *ibidem*, a. IV, fasc. 9, 1924, p. 768
- ³ *Il pittore Felice Carena*, in *ibidem*, a. III, vol. 3, 1924, p. 649; *Tre quadri di Felice Carena*, in *ibidem*, aV, vol. 2, 1925 p. 530
- ⁴ *Due medaglie di Romano Romanelli*, in *ibidem*, a. IV, vol. 1, 1923, p. 62
- ⁵ *Le sculture di Ermenegildo Luppi*, in *ibidem*, a. III, vol. 1, 1922, p. 109
- ⁶ *Il monumento a Cesare Battisti in Trento*, in *ibidem*, a.I, vol.1, 1920, p. 71; *Il monumento ai caduti di Roncade di Libero Andreotti*, in *ibidem*, a. III, vol. 3, 1923 p. 793; *Il colle del castello a Gorizia e il Monumento alla Vittoria*, in *ibidem*, a. IV, vol. 2, 1923, p. 327; argomento che ha sempre destato l'interesse di Ojetti da cui i due precedenti volumi: *Il martirio dei monumenti*, Treves editore, Milano 1917; *I monumenti italiani e la Guerra*, a cura dell'Ufficio Speciale del Ministero della Marina, Alfieri e Lacroix, Milano 1917; su questo vedi anche F. Fergonzi e M.T. Roberto, *La scultura monumentale negli anni del fascismo. Arturo Martini e il monumento al Duca d'Aosta*, a cura di P. Fossati, Umberto Allemandi e C. Torino 1992
- ⁷ *Macchiaioli e Impressionisti*, in *ibidem*, a. I, vol. 3, 1921, p. 759
- ⁸ *L'arte di Vincenzo Gemito e sette ritratti inediti*, in *ibidem*, a. V, vol. 1, 1924, p. 315
- ⁹ *Lo scultore Adolfo Wildt*, in *ibidem*, a. VII, vol. 2, 1927, p. 442

- ¹⁰ *Domenico Trentacoste e il monumento a mons. Bonomelli*, in *ibidem*, a. III, vol. 2, 1923 p. 471
- ¹¹ *Un quadro sconosciuto di Tranquillo Cremona*, in *ibidem*, a. II, vol. 3, 1922, p. 148
- ¹² *Ritratti dipinti da Giovanni Fattori*, in *ibidem*, a. VI, vol. 1, 1925, p. 235
- ¹³ *Canova e Stendhal*, in *ibidem*, a. III, vol. 1, 1922, p. 307
- ¹⁴ *Giuseppe Bezzuoli ritrattista*, in *ibidem*, a. I, vol. 2, p. 261
- ¹⁵ tra molti si ricorda, nel 1925, l'articolo sul monumento ai caduti di Vado Ligure vinto da Arturo Martini, in cui la figura del "*pastor fido*" forse verrà ricordata da Antonio Maraini nell'ideazione di una delle figure del Portale delle Assicurazioni di Milano realizzato al principio degli anni Trenta con Marcello Piacentini (in "Dedalo", A. VI, vol. 1, fasc. IV, Milano - Roma 1925, pp. 270-271)
- ¹⁶ G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti Critico d'arte*, Casa Editrice Le Lettere, Firenze 2004, pp.193-194
- ¹⁷ Ugo Ojetti, *Medaglie italiane*, "Dedalo", a. V, vol. II, Milano - Roma 1925, p. 516
- ¹⁸ Stanislaw Libero Andreotti (Pescia (Pt)1875- Firenze 1933). Non fece studi regolari. In una breve permanenza a Palermo trovò una modesta occupazione nella libreria Sandron, dove iniziò a collaborare a "La Battaglia" con lo pseudonimo di Torop, nel 1899 si stabilì a Firenze dove si impiegò in una tipografia. Iniziò nel 1902 a modellare creta nello studio di Mario Galli che lo ospitava. La prima esposizione avvenne a Venezia nel 1905, l'anno seguente a Milano dove sollecitò l'interesse del mercante d'arte A. Grubicy. Si recò poi a Parigi dove espose con successo al Salon d'Automne e alla galerie Berheim Jeune. A Parigi, caduta ogni traccia delle giovanili esperienze impressionistiche maturò una ricerca

- improntata alla compattezza della massa plastica. Ne "L'Opinion" del 29 aprile 1911 Apollinaire scriveva che Andreotti aveva rinnovato l'arte italiana della medaglia. Rientrato in Italia nel 1914, allo scoppio della Prima Guerra mondiale, vi partecipò come traduttore. A Firenze insegnò plastica al Reale Istituto d'Arte e fu a capo del cenacolo detto dell'"Antico fattore". Morì a Firenze nel 1933. (da: I. Belli Barsali, *Liberio Andreotti*, voce in *Dizionario Biografico degli italiani*, Istituto dell'enciclopedia italiana, Roma Società Grafica Italiana, 1961, p. 151)
- ¹⁹ Antonio Maraini (Roma 1886 - Firenze 1965) oltre che apprezzato scultore, fu critico d'arte per La Tribuna, la Nazione di Firenze, Dedalo e Domus. Fu Segretario Generale della Biennale di Venezia dal 1927 al 1938; a lui si devono la sua costituzione in Ente Autonomo, la creazione di un Archivio Storico della Biennale, l'aumento dei Padiglioni stranieri (dove esposero, tra gli altri, Matisse, Gauguin, Nolde, Marc, Modigliani, Moore, Toulouse-Lautrec, Klee), e le grandi mostre dedicate alla Scuola di Parigi e al Futurismo. Fu il promotore della Mostra del Cinema e di altre manifestazioni collaterali come il Festival della Musica, del Teatro e della Poesia. Fu inoltre Commissario Nazionale del Sindacato Nazionale Fascista di Belle Arti e rappresentante degli artisti alla Camera dei Deputati oltre che Membro delle Corporazioni, dando grande impulso all'arte italiana del Ventennio. (da: M. Grasso, *Antonio Maraini*, voce in *Dizionario Biografico degli italiani*, Istituto dell'enciclopedia Treccani, Abramo Printing s.p.a., Catanzaro 2007, pp. 384-388)
- ²⁰ Romano Dazzi (Roma 1905 - La Lima (PZ) 1976), figlio dello scultore Arturo, eccellente disegnatore, partecipò nel marzo 1919 a una mostra nella Casa d'arte Bragaglia con un catalogo edito da "Valori Plastici", mentre l'anno successivo fu a Milano alla mostra presso la Galleria Pesaro presentata da Ugo Ojetti. Nel 1923, su invito del Governo si recò in Libia per documentare con una campagna di disegni la spedizione militare in Libia del maresciallo Graziani. Alla fine degli anni '20 eseguì alcuni affreschi per l'aula magna dell'ex Accademia di Educazione Fisica a Roma. Nel 1930 prese parte alla mostra "L'animale nell'arte", e alla mostra sindacale (dove fu anche nel 1936); nello stesso anno partecipò alla Biennale di Venezia, che frequentò anche nelle edizioni del 1932, del 1936 e del 1940; a Roma nel 1931 e a Napoli nel 1934 espose nella mostra d'arte coloniale. Nel 1936 in occasione dei giochi olimpici, gli venne assegnata una medaglia d'argento per quattro bozzetti di affreschi E' segnalato tra gli artisti di Villa Strohlfarn a Roma.
- ²¹ G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti Critico d'arte*, Casa Editrice Le Lettere, Firenze 2004, pp.192
- ²² *ibidem*, p. 185
- ²³ *ibidem*, p. 186
- ²⁴ F.R. Morelli, *Antologia*, in *Realismo magico, pittura e scultura in Italia 1919 - 1925*, mostra a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Milano Palazzo Reale 16 febbraio - 2 aprile 1989, Mazzotta editore, Milano 1988, p. 328
- ²⁵ A. Maraini, *Cinque sculture recenti di Liberio Andreotti*, in "Rassegna d'arte antica e moderna", A. VI, v.2, nn. 9-10, Milano Alfieri e Lacroix 1917, pp. 145 - 148
- ²⁶ La cui datazione va spostata quindi entro il 1917 sia per la *Baccante* (Nudo), il cui gesso nel catalogo della gipsoteca a Pescia è datato intorno al 1920, sia per il ritratto della marchesa Ada Niccolini, datato al 1918 circa.
- ²⁷ *Gipsoteca Liberio Andreotti*, a cura di O. Casazza, Grafiche Il Fiorino, Pescia 1992, pp. 133 - 134
- ²⁸ B. *L'Esposizione "arte italiana contemporanea" alla Galleria Pesaro*, in "Emporium", vol. LIV, n. 323, Bergamo 1921, pp. 303+318, in part. p. 317
- ²⁹ G. Costetti, *Il Monumento alla madre*, in "Giornale di Poesia", 8 dicembre 1923, riprodotto in F. Fergonzi e M.T. Roberto, *La scultura monumentale....*(1992), op. cit. pp. 208-209
- ³⁰ C. Pizzorusso, S. Lucchesi, *Liberio Andreotti. Trent'anni di vita artistica: lettere allo scultore*, Olschki editore, Firenze 1997, p. 95
- ³¹ a proposito della trattazione scabrosa, della "tassellatura", delle superfici delle sculture di Andreotti, Raffaele Monti, sin dal 1976, evidenziava come sia riconducibile alla fondamentale meditazione su Cézanne "che lega Andreotti ...al revival specifico che in questi anni fiorentini ebbe il linguaggio del grande maestro di Aix e che supera anche per la natura stessa del mezzo l'impasse presente, ad esempio nelle pur egregie tele di Ghiglia eseguite contemporaneamente, con così evidenti assonanze di soluzioni..."(R. Monti, *La misura di Andreotti*, presentazione in catalogo della mostra *Liberio Andreotti*, a cura di R. Monti, Valchiusa, Villa Sismondi 2 settembre - 3 ottobre, Firenze 1976, s.p.)
- ³² C. Pizzorusso, S. Lucchesi, *Liberio...* (1997), op. cit. p. 173
- ³³ Archivio Ferruccio Ferrazzi, Roma. Presso l'Archivio Ferrazzi sono conservate quattro lettere di Liberio Andreotti, tra le quali questa manoscritta, datata 7 maggio 1926 su carta intestata Real Istituto d'Arte di Firenze; l'articolo di Ojetti di cui si parla non è stato reperito.
- ³⁴ S. Lucchesi, *Caro Andreotti...* in *Liberio Andreotti. Sculture e disegni*, catalogo della mostra Galleria Damiano Lapicciarella, Firenze 1994, p. 10
- ³⁵ *ibidem*, p. 6
- ³⁶ M. De Micheli, *La scultura del Novecento*, Garzanti editore Milano 1992, pp. 30-34, in part. p. 34
- ³⁷ M. De Sabbata, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Forum editore, Firenze 2006, pp. 54 e seg., testo a cui si rimanda per una esauriente cronaca della vicenda.
- ³⁸ *Ibidem*, p. 61, in cui si indaga sulla questione dell'esclusione nel 1933, dei critici dalle commissioni della biennale e delle sindacali; la cosa porterà alle dimissioni di Ojetti dalla commissione della mostra retrospettiva di Liberio Andreotti, ordinata per questo da Aldo Carpi, Ferruccio Ferrazzi e Antonio Carena, tutti artisti.
- ³⁹ *ibidem*
- ⁴⁰ U. Ojetti, *I disegni di guerra di Romano Dazzi tredicenne*, in "Illustrazione Italiana", a. XLV n. 16, 21 aprile Milano 1918, p. 313-316, in part. p. 313
- ⁴¹ U. Ojetti, *Romano Dazzi in Libia*, in "Dedalo", a. IV. Fasc. IX, Milano - Roma Febbraio 1924, p. 585 - 592.

Libero Andreotti



da: "Dedalo"

UGO OJETTI, *Lo scultore Libero Andreotti*,

(a. I, vol. 2, Milano - Roma 1920, pp 395 - 417)



Libero Andreotti mentre lavora a Frisé Nuptiale, 1911

Nel settembre 1914 dopo che la battaglia della Marna ebbe liberata Parigi, lo scultore Andreotti nato a Pescia in lucchesia volle tornarsene in patria. Ne era partito da più di otto anni. A Parigi aveva trovato rinomanza, commissioni agiatezza e raggiunto una sagace esperienza dell'arte sua.

Per verità, la scultura francese già decadeva. Intorno al vecchio Rodin, ormai inoperoso, gli epigoni da Maillol e da Marque a Bernard e Epstein cercavano di rifugiarsi nella studiata ed esanime semplicità, nella purezza delle linee, negli accordi delle cadenze che essi chiamano classiche aiutandosi perfino con ricordi della grassa e ondulata scultura indiana; ma il pubblico li seguiva stanco. Il vigoroso arcaismo in cui E.A. Bourdelle conteneva la sua foga meridionale, era senza seguito perché i giovani più avventurosi e meglio nutriti gli erano ogni giorno rapiti dai cannibali: voglio dire dell'ammirazione pei feticci dei cannibali d'Africa e d'Oceania che Picasso e Derain avevano avuto il merito di lodare e d'imporre per qualche tempo alla curiosità parigina e anche alla moda, tanto da dare con quei neri mazzapicchi l'ultimo colpo alla frolla sbavata scultura da pittore, ormai da mezzo secolo flagello dell'arte.

Anche Libero Andreotti era stato in Italia percosso da quel flagello e perché quella era la moda e perché alla scultura egli era venuto dalla pittura ma pronto, avveduto, ostinato nel suo lavoro, colto nella storia dell'arte sua e perciò sempre più chiaramente memore d'essere nato toscano specie allora che viveva tra stranieri se n'era venuto liberando poco dopo il suo arrivo a Parigi, come provano i bronzi delle Tre Parche, del Lottatore e più della Baccante curva che reca sulle larghe spalle il piccolo Dioniso supino stanco di giochi. Vi si intravedevano (sic!) già tratti di modellazione sobria e ferma, una netta capacità di scelta e di dominio davanti alla confusa e copiosa mobilità del vero, e un desiderio di quella unità e stabilità e gravità che la scultura italiana era venuta rinnegando perfino nel basso rilievo, nel lavoro

cioè in cui essa più dovrebbe obbedire e aderire alla madre architettura. Ma soprattutto apparve allora in pieno fiore la fertilità della sua fantasia che nelle arti e nelle lettere è oggi qualità tanto rara da esser quasi, per comodo, dispregiata. Nè dico solo la fantasia nell'inventare soggetti che è pure un segno di vita e di fervore, ma quella fantasia singolarmente scultore di trovare movimenti, profili, simmetrie, bilichi, contrappesi, in una parola composizioni nuove, sia osservando il vero sia delineando ed equilibrando sulla carta in nuovi schemi i propri pensieri e poi serrandovi ed adattandovi il vero. Diceva Winkelmann riferendosi ai suoi greci: "il bello consiste nell'armonia delle parti la perfezione delle quali sta in un loro dolce salire e discendere...". Già da quando viveva a Milano Libero Andreotti povero e senza clienti era rinomato tra gli artisti per questo suo fervido immaginare. Si trattava, per necessità di gessi e di terrecotte minuscole, più bozzetti che sculture, e la frase: "ecco Andreotti con due monumenti in tasca" era corrente fra i suoi amici serali al Savini. Parigi gli dette il modo di trarre statue da quelle idee.

Forse (e non ci credo) un poeta può morire inedito e incompreso; ma uno scultore senza clienti è come il grano senza sole. Bronzi, marmo, cera e anche creta costano ormai tesori e a tenersi i monumenti sul trespolo o in tasca lo scultore presto si strugge o si spegne. Parigi dunque salvò Libero Andreotti, non solo perché gli dette i mezzi per lavorare e l'incoraggiamento ad aver fiducia in sé stesso e a migliorarsi, ma anche perché gli dette quel diretto contatto col pubblico e coi committenti che oggi è raro o nullo da noi e che fu in ogni tempo la forza degli artisti capaci. Esposizioni e musei dovrebbero essere infatti un mezzo, non come sono, uno scopo alla vita degli artisti. Esporre per vedere le proprie opere comprate da uno o da dieci ignoti, vendere le proprie opere allo stato o al comune per ritrovare le proprie opere onorevolmente allineate nei musei alle opere più diverse: questi belli usi coincidono anche da noi con la decadenza dell'arte. Sapere invece che la propria pittura deve andare ad ornare quella parete o quell'altare, che la propria scultura deve andare in quella nicchia o in quel giardino, ciò riporta l'artista a meditare sui mezzi e sul fine dell'arte sua e del suo mestiere, e sostituisce alla stizzosa gara cogli emuli e coi critici e coi cronisti la silenziosa lotta con la materia, il rispetto delle proporzioni e della luce ambiente e infine il ritrovamento di sé stesso e della propria originalità per piccola che essa sia. Libertà non vuole essere incapacità di obbedire, ma capacità di restare sé stesso pur obbedendo. Quando Andreotti ebbe dal signor Charles Stern l'incarico di dargli in bronzo due nudi femminili per la sala di musica che nel suo palazzo davanti al Boulevard Lannes il pittore Maurice Denis gli aveva decorata; quando sir Philippe Sassoon gli commise per una balastrata di una sua villa Hythe vicino a Londra che mesi fa ha ospitato la raminga Conferenza della raminga pace, un gruppo anche in bronzo che poi fu quello di Diana e At-

teone e fra le due statue i levrieri lanciati dalla dea a sbranare l'innamorato indiscreto; lo scultore trovò la sua via; si ritrovò cioè faccia a faccia con la verace arte sua che l'uso moderno aveva travolta dal suo compito decorativo e architettonico. Sentì insomma che la scultura non è solo un soprammobile pittoresco e un gingillo capriccioso più o meno pesante ma un fatto, prima, dell'intelligenza e della logica, obbediente alla materia in cui è tagliata e allo scopo in cui è destinata. *"Debbono le figure esser condotte più col giudizio che con la mano"*, ammonisce il Vasari nel primo capitolo sulla Scultura. Libero Andreotti lavorava alle cere di questo gruppo Diana e Atteone (ricordo palermitano di una delle metopi (sic!) di Selinunte) quando scoppiò la guerra, e, come ho detto nel settembre del 1914, tornò in Italia ed a Lucca. Era nato a Pescia trentott'anni prima fuori di Porta Lucchese, da una famiglia di laboriosi campagnoli inurbati da poco originari di Santa Maria a Monte sopra Pisa. Quando in quell'autunno tragico egli rivide a Lucca Nicola Pisano, Jacopo della Quercia, Matteo Civitali e, fuori della cattedrale di san Martino, i bassorilievi quadrati con gli emblemi dei dodici mesi d'una purezza così maschia che la prima arte greca non ha niente di così conciso e possente; quando nella cattedrale di Pescia rivide le decorazioni del Buggiano erede e allievo del Brunelleschi, gli parve d'essere il figliol prodigo tornato dai bagordi e dalla miseria alla serenità della casa paterna. Tutta la vita entro quella semplicità era da ricostruire pietra a pietra. Ma la guida e il conforto erano lì ed egli nella pienezza della maturità sapeva accoglierli ed intenderli con esperienza e umiltà. La guerra poteva finire dopo un mese, dopo un anno, dopo cinque anni. Egli non sarebbe più partito dalla sua Toscana.

A certi ritorni e rincontri danno colore e rilievo il tempo in cui ci capitano e l'animo in cui li affrontiamo. Non era quel ritorno dell'Andreotti nella Lucchesia una gita di piacere o un viaggio di studio. Si ripensi a quel che furono per tutti noi i primi mesi della gran guerra, al disperato sgomento in quello schianto e in quelle tenebre cadute d'un colpo sulla lucida e accomodata civiltà nostra. Si confronti la febbrile Parigi che aveva udito il cannone rombarle alle porte, che aveva veduto i suoi lindi viali invasi dagl'insanguinati fuggiaschi di Charleroi e quasi non credeva alla sua salvezza; la si confronti con la piccola Lucca che pur lontana dalla guerra e dalla frontiera già sentiva arrivare fin dentro al suo aggrondato silenzio e alla sua cerchia alberata il caldo soffio della tragedia imminente. E si vedrà se nell'animo degli artisti maturi e capaci questi anni di guerra sieno davvero stati, come dicono gli scettici, inutile nell'arte loro.

Dagli otto ai diciassette anni, Libero Andreotti a Pescia aveva lavorato da fabbro; prima buono a tirare il mantice della fucina e a risegolare le falci per l'erba; poi tornitore in una piccola officina meccanica e la sera assiduo alla Scuola del piccolo operaio. Arte poca, se non i disegni pei così detti padiglioni del Corpus Domini: immagini di altari che si disegnavano a gara in ogni quartiere sul lastricato o sulla terra soda delle piazze e poi si colorivano coi fiori vivi, riempiendo cioè il disegno di margherite, di rose e di tulipani selvatici. Ed era come un concorso nel quale quel ragazzo aveva presto acquistato fama di destro ed im-

maginoso. Sui diciassett'anni lo aveva colto l'uzzolo di salire ed aveva studiato mesi e mesi per diventare maestro elementare, ma al momento dell'esame la paura aveva potuto più dell'ambizione. Se n'era venuto a Lucca dove aveva conosciuto Alfredo Caselli, il droghiere poeta e amico fidato di Giovanni Pascoli, e Vito Fiaschi di Sarzana, avvocato e anch'egli poeta. Questi buoni lo avevano incoraggiato insieme alle lettere e all'arte e la conclusione era stata che, sapendo ormai a mente tutte le Myricae e volendo almeno vivere vicino alla carta stampata Andreotti aveva accettato un posto nella libreria Sandron nientemeno che a Palermo, ai Quattro Canti, e vi era rimasto due anni disegnando nelle ore libere le caricature pel giornale. La Battaglia di Alessandro tasca di Cutò e mandandolo di nascosto al Pascoli che gli restituiva il dono mandandogli anch'egli i suoi versi manoscritti ed inediti; tesori che il giovane ramingo si custodiva nel cuore.

Palermo era lontana. Quando nel 1899 gli capitò un impiego in una tipografia fiorentina egli tornò in Toscana e si stabilì a Firenze. Copertine, illustrazioni, manifesti e miserie; viveva con Adolfo de Carolis, Sem Benelli, Galileo Chini, Oscar Ghiglia, Enrico Sacchetti. Enrico Sacchetti sdegnoso, sarcastico, refrattario lo convinse che la sola professione degna di un uomo libero è l'arte. Ma a disegnare, a dipingere a inventare illustrazioni a tre e a cinque lire l'una, a collocare un quadretto presso un cliente più caritatevole che convinto non si fa arte e non s'ha libertà. Sacchetti si aveva trovato nel disegno sintetico e feroce il modo di esprimere l'animo suo e la sua sorridente vendetta. Andreotti no. A Palermo s'era disegnat e ridisegnate le Metope di Selinunte, Perseo con la Medusa, Ercole e l'amazzone, Minerva e il gigante, Diana e Atteone. A Firenze si rifugiava in Donatello: quella era l'arte definitiva e infrangibile. Ma come ho detto un'arte da signori, la scultura. L'editore Nerbini gli dava da illustrare magari i romanzi di Victor Hugo, ma non gli chiedeva un bozzetto nemmeno per un monumento a Quasimodo. All'Accademia nell'esame per frequentare la scuola libera del nudo era stato bocciato proprio con un disegno della Venere siracusana.

Un inverno che era senza casa (l'inverno, credo del 1902), gli offrì ospitalità nel suo studio un giovane fiorentino, Mario Galli, che si diletta di scultura e che poi è diventato il più accorto e stimato raccoglitore di pitture dei "macchiaioli" a Firenze. Libero Andreotti si chiuse in quello studio e lo popolò di gessi colorati e di terrecotte. Per la prima volta poté inventare e lavorare in pace, per sé; per la prima volta poté modellare a suo agio. E poiché Enrico Sacchetti era partito per Milano, l'Andreotti, con "le sue statue in tasca" ve lo raggiunse.

Altra vita, altri mezzi, altre speranze, lassù. Nel 1905 poté esporre a Venezia. Le sue statue e statuette Alberto Grubicy le portò fino a Parigi nella serra dell'Alma, al Cours de la Reine, con un'esposizione dei suoi diletti divisionisti. Riuscì a porre nel Salon La Vetta, un adolescente genuflesso che ha l'ali al posto delle braccia, e il volto arrovesciato e la bocca schiusa nell'impeto del sogno e spiega disperatamente quell'ala a sollevar dalla terra il suo scarno corpo e la sua speranza. Sé stesso in quell'impeto dovette figurare l'artista, con un'arte serrata e vibrante

che finalmente ne rivelò tutta l'energia e la maturità. Fu quella la prima opera che egli vendette a Parigi e che lo condusse a Parigi. Da più di cinque anni Libero Andreotti rivive in Italia. Chiamato nel 1917 sotto le armi, sebbene di classe anziana e destinato a restare col suo battaglione territoriale in Toscana, chiese dopo Caporetto, di venire al fronte. Insegnava come supplente alla cattedra di Domenico Trentecoste nell'istituto fiorentino di belle arti. Lasciò la scuola, anzi perdetto la scuola perché, come s'usa nella brutta Italia ministeriale al suo ritorno trovò il suo posto gentilmente affidato ad un altro. Al fronte fu mandato come interprete prima presso le truppe francesi che erano fra il Tromba e il Monfenera, poi presso quelle che erano sugli altipiani vicentini. Pel suo lavoro fu un anno di sosta, dal quale riportò solo dei minuti e squadriati disegni.

Ma tutte le opere sue dopo il ritorno in Italia, prima a Lucca, poi a Firenze, muovono da un sentimento nuovo. Nella Donna coi cembali e nella Danzatrice di casa Stern, la linea era già armoniosa e seducente; ma una certa grassezza e quasi gonfiezza arrotondava mollemente quei bronzi graziosi. Una secchezza tutta toscana invece definisce adesso il suo modellare e i piani si succedono e si rispondono netti e decisi come parole ben scelte e ben pronunciate. Non una figura in movimento, meno Vela, ma tutte statue che stanno salde sulle gambe ritte o ben sedute o accovacciate sicure sempre del loro equilibrio così che il gesto delle braccia o delle mani o l'espressione del volto è quasi un ramo o un fiore in cima allo splendido tronco o un fregio in cima a una riposata architettura. Quasi tutte donne e le pieghe abbondanti delle loro gonne distribuite per gravi masse con buon giudizio, così da sorreggere e quasi commentare lo spostamento del volto, delle braccia, del torso, dei fianchi più mostrano questa ricerca del peso e contrappeso che è l'essenza della scultura. La targa a mezzo rilievo in memoria del ginecologo Giuseppe Resinelli, nell'aula della Maternità dell'Istituto fiorentino di Studi superiori, prova meglio di ogni altra opera dell'Andreotti la sua nuova volontà di semplicità e di chiarezza, la sua capacità di composizione e d'espressione; se non fosse il fondo stagliato intorno ai profili che sa ancora di pittoresco questo bassorilievo per la tanta severità d'arte e umanità d'emozione e appropriata verità di sentimenti che chiude entro i suoi due o tre piani precisi, sarebbe un esempio, nella presente scultura nostra, più unico che raro. E lo stesso ricordo ghirlandajesco della fantesca, sul davanti, curva a sollevar la conca mi piace perché rivela che questo scultore non teme gli antichi e non li fugge come fanno oggi i tanti ribelli per comodo d'ignoranza, ma tra i ricordi dei suoi antenati gloriosi si muove a suo agio, confortandosi e giovandosi come hanno sempre fatto gli artisti.

La stessa lode si può dare al gruppo del Perdono. Pensandolo per adornare il piano superiore d'un alto camino cinquecentesco senza cappa, l'artista ha tratto dalla stessa strettezza e lunghezza di questo piano occasionale a una composizione originale e piena, con la figura diritta e legnosa della madre contadina che con raffrenata bontà tende le braccia alla figlia perdonata, mentre questa discinta spettinata e disperata, curva

il torso fioroso a nascondere la faccia piangente nel grembiule di lei. Con una di quelle irrealità suggestive anche logiche care ai racconti del medioevo, il bimbo che nascerà si pianta già in piedi, tra le due donne, riempie col suo corpicino grasso e prospero, con le sue braccine alte, col suo volto rotondo e ridente il vuoto tra le due gonne. Par che dica: – solo quando io sarò nato e vi sorriderò, tutto sarà dimenticato. – Qualche eccessiva durezza nel volto della vecchia e del bambino non diminuiscono la continuità della linea e la poesia di quest'opera dove gli elementi narrativi e quelli plastici si equilibrano classicamente.

Talvolta come nella Vela o nella Limonara, l'Andreotti sa divertirsi per la sua fresca fantasia anche in movenze sardoniche e affrettate, meglio così scoprendo quanto di riflessione sia nel suo toscanissimo ingegno, quanto d'artificio sia nella sua arte (Si deve tornare ad adoperare la parola artificio nel suo primo senso di uso deliberato dell'arte acciò essa raggiunga il suo pieno effetto). Ma quest'arte non perde mai la sua grazia e l'unità della sua linea, cioè il suo potere di piacere e convincere anche con quei mezzi più secchi e asprigni.

Piacere e convincere. Niente è in lui puramente accademico, destinato cioè con bene e ondulati profili a piacere agli occhi soltanto. E in questo risorgere (ancora più in teoria che in pratica) dell'ammirazione per l'arte e per le idee dette classiche e più precisamente neoclassiche, si deve parlare preciso per allontanare i comodi equivoci. L'arte italiana meno che in piccoli uomini accademici e retorici chiamati artisti solo nelle necrologie dei colleghi, porta sempre con sé tanto d'umanità varia e viva, tanto di realtà, tanto d'espressione anche nelle opere più meditate e ponderate come sono queste sculture dell'Andreotti che si può dire niente di quanto è davvero classicamente italiano essere insipido e vuoto d'anima. E perciò piacendo convince. Assecondare questo amore dell'espressione singolare e del carattere con lo stile, scegliere e comporre con desta intelligenza senza facili abbandoni e svenevolezze da ignoranti i tratti espressivi così da non perdere mai nelle minuzie e nei guizzi del vero l'idea dell'arte, e in questa scelta e composizione essere guidati tanto dall'amore dell'idea, quanto dal rispetto, anzi dall'obbedienza alla materia da trattare: questi sono i caratteri dell'arte italiana per dir solo della scultura, della Madonna di Giovanni che è sulla porta del Battistero di Pisa al Papa Ganganelli del Canova che è in San Pietro di Roma.

Libero Andreotti con una silenziosa assiduità di lavoro con cui sembra di voler riacquistare il tempo perduto nelle fatiche e incertezze della sua gioventù, prova adesso di sentire queste infrangibili leggi nostre: e di sentirle lietamente, cioè d'istinto come leggi a lui toscano naturali e care. Quando insegnava all'istituto di Firenze (adesso occupa la cattedra di plastica decorativa accanto alla Chiesa di santa Croce) diceva ai suoi alunni: – non crediate di far opera mediocre se amate ciò che fate –. Ma i più degli "artisti" amano sé stessi più del proprio lavoro, e il loro ansioso egoismo li esclude dall'arte. Per questo Libero Andreotti è e si compiace di essere un solitario. E questa solitudine, se durerà, sarà la sua forza e sarà la sua salvezza.

Veneretta, 1916

bronzo

altezza cm. 47,5



Veneretta, 1916

bronzo

altezza cm. 47,5

firmata e datata: S.L. Andreotti 1916

provenienza: collezione privata, Firenze

La *Veneretta* in bronzo qui presentata, una figura femminile nuda seduta su di un plinto che funge da basamento della scultura stessa, in parte coperta da un drappo trattenuto sulle gambe dalla mano destra, il braccio sinistro alzato, risulta a tutti gli effetti un inedito¹.

Di questo soggetto si conoscevano fino ad oggi due gessi alti cm 48, uno in cui la figura è completamente nuda ed uno drappeggiato sul quale è evidente la presenza dei punti utilizzati per la traduzione in scala (Gipsoteca Libero Andreotti, Pescia);² e una versione in marmo di maggiori dimensioni (h. cm 91), firmata e datata 1910-1920 (collezione privata, già collezione Eredi Andreotti, Firenze). Inoltre, una *Veneretta* del tutto affine a queste descritte appare in una fotografia dello studio parigino nella quale Andreotti viene ripreso al lavoro sulla creta della scultura appoggiata sul trespole girevole. In questa versione, essa regge con il braccio sinistro alto sopra la testa un drappo che le scende al fianco (è priva di quello sulle gambe), mentre siede su di un plinto istoriato con una figura in bassorilievo³.

L'esemplare qui considerato firmato e datato sulla parte tergale del plinto "S[partaco] L[ibero] Andreotti 1916" viene a chiarire la successione delle fasi della lavorazione delle varie redazioni del medesimo soggetto in gesso, in marmo e di questo stesso bronzo. Risulta dunque plausibile affermare che la prima idea immaginata dallo scultore per la *Veneretta* è quella documentata dalla fotografia poco sopra descritta: una figura di giovane donna nuda con un drappo trattenuto dalla mano sinistra alzata. Per quanto riguarda una sua ipotetica datazione, l'ante quem viene indicato dalla presenza



nella fotografia della creta del pannello di sinistra della *Frise nuptiale*,⁴ un trittico in gesso esposto da Andreotti con grande clamore nell'aprile del 1912 al Salon della Société Nationale des Beaux-Arts. La *Frise* ancora in lavorazione indica dunque un tempo precedente all'aprile 1912 per l'esecuzione della *Veneretta*, verosimilmente il 1910 o il 1911. Venendo a considerare i due gessi di Pescia e mettendoli a confronto con la creta della fotografia, si vede come il braccio sinistro che in quest'ultima appariva alzato a reggere il panno, è ora abbassato e piegato sopra la testa della *Veneretta*. Del tutto identici fra di loro se non per la mancanza in uno di essi del drappeggio sulle gambe, i gessi indicano un ripensamento dello scultore sulla posa della figura documentata dalla fotografia parigina. Egli dapprima elimina la presenza del drappo e interviene sulla modellazione del plinto con veloci segni di polpastrello come dimostra il gesso inventariato con il numero AFCP: 71, g. 60; successivamente, integra la scultura con un nuovo drappo appoggiandolo sulle gambe della figura senza apportare ulteriori modifiche alla composizione come si vede nel gesso inventariato AFCP: 72, g. 60 bis. Quest'ultima redazione è servita da modello sia per la fusione del bronzo qui presentato, realizzata successivamente, come indica la data, nel 1916, dopo il rientro in Italia dello scultore; sia, vista la presenza dei punti, per la traduzione in scala maggiore della versione in marmo. Si spiega, in tal modo, anche la doppia data

“1910-1920” apposta sul parte tergale del plinto della *Veneretta* in marmo: un’opera la cui concezione e prima modellazione risalgono al soggiorno parigino (1910), ripresa e realizzata in marmo in terra toscana nel 1920, nel momento in cui più viva fu per Andreotti la suggestione degli antichi maestri ritrovati dopo i soggiorni milanese e parigino.

Lasciata Milano e il progetto di ‘divisionismo totale’ del mercante Alberto Grubicy che ormai non coincideva più con le nuove aspirazioni stilistiche dello scultore dirette verso una ricerca plastica maggiormente allargata e semplificata, Andreotti si stabilisce nella capitale francese nell’ottobre del 1909. La città lo aveva già lusingato procurandogli una certa notorietà quando vi aveva esposto nel ’07 e nell’08, ancora legato a Grubicy. In quelle occasioni, Gabriel Mourey e Vittorio Pica avevano mostrato interesse per il suo lavoro, né certo il trasferimento parigino avrebbe fatto mancare al giovane artista il loro sostegno critico. E poi, il suo repertorio di sofisticate donne-levrieri, un po’ fragili un po’ bizzarre, si adattava al gusto estetizzante di un personaggio conosciuto a Milano, il grande *couturier* di Rue de la Paix, collezionista e protettore di artisti Jean-Philippe Worth che lo invitava a partire con l’attraente prospettiva di introdurlo nel mondo più esclusivo e *chic* della città. In quel clima di tentativi audaci e folli, gli stimoli che Parigi offriva erano i più diversi ed eterogenei. Gli estenuati simbolismi dei dandy fine secolo, lo stile passionale di Rodin, la sensualità nuova e temperata di Maillol, il vitalismo eroico di Bourdelle convivevano con le rivoluzionarie esperienze plastiche e le astrazioni di Archipenko, Zadkine o Brancusi. Già dopo pochi mesi dal suo arrivo, Andreotti sembra muoversi con disinvoltura ed agio nel nuovo mondo. Nell’aprile del 1911, al Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts ottiene grandi consensi con il *Miracle*. Poco dopo, nella seconda metà di aprile del 1911, si apriva una sua mostra

personale presso la galleria Bernheim-Jeune. Con quell’esposizione, ampiamente recensita su riviste e giornali, Andreotti confermava tutte le promesse del suo debutto. Dal 1911, infatti, il suo nome comincia ad essere ricordato non solo nei resoconti delle mostre alle quali presenta opere sue, ma anche nelle cronache dei tanti avvenimenti che arricchivano gli incontri nei salotti, nei teatri, nei caffè della capitale francese. Dalla giovinezza in Toscana con la prima produzione di piccole tana-gre moderne graziose e provocatorie, Andreotti appare soprattutto attratto dalle figure femminili, iniziate a modellare arrivato a Parigi: all’inizio del suo soggiorno esegue donne *d’aujourd’hui*, catturate nelle loro attitudini quotidiane, vestite alla moda, i cui corpi rivelano forme ardite e snelle, amazzoni che si muovono con la grazia agile e leggera di Diane antiche, Maddalene che nel manto che le avvolge si piegano al dolore tendendo le braccia, giovinette che evocano la freschezza dell’adolescenza, madri che portano sul dorso il peso-responsabilità di un figlio.

(S.L.)

- ¹ Questa versione bronzea non appare nei materiali a stampa dedicati allo scultore toscano durante la sua vita né successivamente, non compare menzione di essa nella documentazione privata e autografa conservata nell’Archivio Andreotti della Biblioteca Comunale di Pescia, né nell’inventario steso dalla moglie Margherita Carpi all’indomani della morte dello scultore conservato dagli eredi Andreotti a Firenze.
- ² inv. AFCP: 71, g.60; inv. AFCP: 72, g. 60 bis, cfr. *Gipsoteca Libero Andreotti Pescia*, a cura di Ornella Casazza, Firenze, Grafiche il Fiorino, 1992, pp. 92-93 (illustrati, datati erroneamente 1919-20).
- ³ Anche questa fotografia, come la versione in marmo della *Veneretta*, proveniente dall’archivio degli eredi fiorentini dello scultore, è oggi in collezione privata.
- ⁴ La *Frise nuptiale* è conservata nella Gipsoteca Libero Andreotti di Pescia (inv. AFCP: 7°, g. 119; 7b, g. 119b; 7c, g. 119c), *Gipsoteca Libero Andreotti Pescia*, cit. pp. 107-110 (illustrato).

Donna che fugge, 1920

bronzo

altezza cm. 100

siglata e datata: SLA920

marchio "fond. Art. G.Vignoli"

provenienza: già collezione Ogetti; collezione privata, Firenze

esposizioni: Milano 1921; Venezia 1934, Firenze 1940; Pescia 1976; San Miniato 1992, Firenze 1994

bibliografia: U. Ogetti, *Lo scultore Libero Andreotti*, in "Dedalo", a. I, vol. 2, Milano - Roma 1920, pp 395 - 417 (con il titolo di "Vela"); U. Ogetti, *Mostra individuale di Libero Andreotti*, Galleria Pesaro, Milano 1921, p. 6; C.B., *Libero Andreotti*, in "Emporium", A. XXVII, vol. LIII, n. 313, Bergamo Gennaio 1921, pp. 52-56; U. Ogetti, *Mostra individuale retrospettiva*, in catalogo della XIX Esposizione Biennale internazionale d'Arte, Venezia 1934, pp. 165; U. Ogetti, *Andreotti e il ritratto*, in "Pan" rassegna di lettere arte e musica diretta da Ugo Ogetti, A. II, vol. 2, n. 6, 1 giugno Rizzoli e C. Milano, Firenze, Roma 1934, pp. 191 - 202; R. Monti, *La misura di Libero Andreotti*, catalogo della mostra a cura di R. Monti, Villa Sismondi, Pescia 1976, n. 47 (con il titolo "Modella che fugge"); R. Monti, *Libero Andreotti*, Roma Editalia 1977; C. Marsan, *Libero Andreotti*, scheda in catalogo della mostra *Il Novecento italiano*, a cura di R. Bosaglia ed altri, Milano Palazzo della Permanente 12 gennaio - 27 marzo 1983, pp. 241 - 244, in part. p. 242; *Gipsoteca Libero Andreotti*, a cura di O. Casazza, grafiche il fiorino, Pescia 1992, pp. 48, 114 e 115; M. Fagioli, *Come un paese nella pupilla. Paesaggio e figura nell'arte a Firenze tra le due guerre*, catalogo della mostra, Conservatorio di Santa Chiara San Miniato, 1992; S. Lucchesi, *Caro Andreotti...* in *Libero Andreotti. Sculture e disegni*, Galleria Damiano Lapicciarella, Firenze 1994, p. 34; C. Pizzorusso, *Sigilli di bronzo*, in C. Pizzorusso e S. Lucchesi, *Libero Andreotti trent'anni di vita artistica. Lettere allo scultore*, L. S. Olschki editore, Verona 1997, p. 76; R. Monti, *Prologo: fonti e consonanze*, in *La cultura europea di Libero Andreotti*, mostra a cura di S. Lucchesi e C. Pizzorusso, Firenze, Museo Marino Marini, 12 ottobre 2000 - 13 gennaio 2001, Silvana Editoriale, Ciniello Balsamo, 2000, p. 24.

Conosciuta anche come *La Vela*, e pubblicata in catalogo della mostra tenuta a Pescia nel 1976 con il titolo *Modella che fugge*. lo stesso adottato nell'articolo del 1921 nella rivista "Emporium".

Questa scultura è elencata nel 1936 in una lettera di Fernanda Ogetti a Margherita Carpi, moglie di Andreotti, tra le ventitre opere dello scultore facenti parte della collezione Ogetti al *Salviatino*¹; se ne conoscono altre due fusioni (collezione Rizzarda a Milano e collezione Stavropulos a Trieste) e il gesso, conservato nella gipsoteca Andreotti di Pescia (inv. n. AFCP 46 g15).

Tornato a Firenze allo scoppio del primo conflitto mondiale, Andreotti, memore delle buone critiche avute con la *Donna Vittoria* nel 1908 all'Esposizione Romagnola d'Arte, si avvicinava a Ogetti.

Il ritorno nella terra natia, offriva allo scultore l'opportunità di coniugare il patrimonio figurativo acquisito negli anni parigini con le suggestioni di opere conosciute fin dalla giovinezza: Donatello, Jacopo della Quercia e i rilievi quattrocenteschi della cattedrale di Lucca. Per tale attenzione, veniva collocato da Ogetti tra quanti avrebbero rinnovato la scultura italiana rivolgendosi alla grande tradizione rinascimentale.

In Italia lo scultore dava vita a figure di ragazzi e ragazze occupate in mansioni semplici: venditori di pesci, poponi e frutta; giovani donne che raccolgono ciliegie, mele o limoni, che si siedono, si muovono, o.... fuggono.

Una scultura quasi privata "*racchiusa in una dimensione specifica....tale da non sovrastare mai lo spettatore in un rapporto inglobante*"².

Vela è una delle opere in cui è più che mai evidente il processo di semplificazione e di sottrazione della forma che porteranno Andreotti al risultato estremo di *Affrico e Mensola* (1933), uno



dei più felici della sua produzione, bellissimo esempio della sua nuova ispirazione, che si rivolgeva a piccole storie domestiche e quotidiane “*svolte con brevità entro forme serratissime*”³, a cui faceva da contrappunto la scultura monumentale in cui il nostro precocemente si cimeterà per compiacere Ogetti.

Nel volto della figura si riconoscono tratti somatici asiatici mentre la posa denota l'interesse per la danza orientale e per il movimento, indagato a Parigi sulle movenze del famoso ballerino russo Vlasow Nijinski in *Shéhérazade* o, più da presso, quando aveva osservato danzare nel suo studio la ballerina ripresa ne *la Danzatrice con i cembali* (1911), ne *La danzatrice con i grappoli d'uva* (1912), e ne *La Danzatrice con la maschera di Medusa* (1912).

Nell'articolo dedicato ad Andreotti nel 1920, nel secondo numero di “Dedalo”, Ogetti rilevava il “*sentimento nuovo*” della sua plastica, notando nelle opere realizzate dopo il ritorno in Italia “*Una secchezza tutta toscana*” dove “*i piani si succedono e si rispondono netti e decisi come parole ben scelte e ben pronunciate*”, piuttosto della “*gonfiezza*” e “*grassezza*” da lui riscontrata nelle sculture dell'ultimo periodo parigino. In quell'articolo veniva anche nominata *Vela* (*Donna che fugge*) quale unica figura in movimento, mentre le altre “*... stanno salde sulle gambe ritte o ben sedute o acco-*

vacciate sicure sempre del loro equilibrio così che il gesto delle braccia o delle mani o l'espressione del volto è quasi un ramo o un fiore in cima allo splendido tronco o un fregio in cima a una riposata architettura. Quasi tutte donne e le pieghe abbondanti delle loro gonne distribuite per gravi masse con buon giudizio, così da sorreggere e quasi commentare lo spostamento del volto, delle braccia, del torso....”.

La scultura è elencata tra quelle esposte nel 1921 alla prima mostra personale di Andreotti in Italia, nella Galleria di Lino Pesaro a Milano.

(G.C.d.F.)

¹ Silvia Lucchesi fornisce l'elenco delle opere di Andreotti al Salviatino: *La Ciliegiera, Venditrice di frutta, Venere moderna, Il Perdono* (bronzo), *Il Perdono* (terracotta dorata), *Donna che si fa la treccia, Donna che fugge, Danzatrice con i cembali, Danzatrice, La limonara, La mosca, Giovane madre, Ragazzo con melone, Ritratto di Paola Ogetti* (1916), *Ritratto di Paola Ogetti* (1932), *Il Pesciaio, La nascita di Venere, Venditrice di mele, La monachina, Donna sul sacco*, e le medaglie: *Ritratto di Paola Ogetti, Il Salviatino*, e il *Ritratto di Giovan Battista Ray*. (C. Pizzorusso e S. Lucchesi, *Liberio Andreotti trent'anni di vita artistica. Lettere allo scultore*, L. S. Olschki editore, Verona 1997, p. 173n.)

² R. Monti, *La misura di Liberio Andreotti*, catalogo della mostra a cura di R. Monti, Villa Sismondi, Pescia 1976, s.p

³ C. Pizzorusso e S. Lucchesi, *Liberio...* (1997), op. cit., p. 75

La Fortuna, 1931

bronzo

altezza cm. 78



La Fortuna, 1931

bronzo

altezza cm. 78

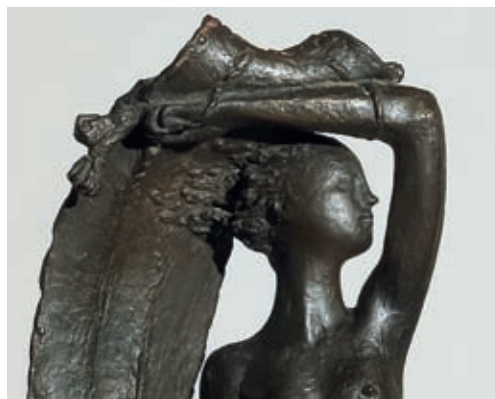
firmata sul retro della base: SLA

esposizioni: Venezia 1934(il bronzo); Firenze 2000 (il gesso)

bibliografia: U. Ogetti, *Mostra individuale retrospettiva di Libero Andreotti*, ordinata da Felice Carena, Ferruccio Ferrazzi e Aldo Carpi, in catalogo della XIX Biennale di Venezia, coi tipi di Carlo Ferrari, Venezia 1934, p. 165; *Gipsoteca Libero Andreotti*, a cura di O. Casazza, grafiche il fiorino, Pescia 1992, p. 238; C. Pizzorusso, S. Lucchesi, *Libero Andreotti. Trent'anni di vita artistica: lettere allo scultore*, Firenze, Olschki editore, 1997, tav. 123; *La cultura europea di Libero Andreotti*, mostra a cura di S. Lucchesi e C. Pizzorusso, Firenze, Museo Marino Marini, 12 ottobre 2000 - 13 gennaio 2001, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2000 p. 110

Si tratta della scultura nota come “*La Fortuna*” un’opera che, secondo Ornella Casazza nelle schede del catalogo della gipsoteca di Pescia, faceva parte di un gruppo di modelli e bozzetti realizzati sul tema delle sirene e delle donne nate dal mare, probabilmente relativi alla commissione di arredi decorativi per una nave da crociera. Nella scheda del gesso (inv. n. AFCP. 94, g 61), si dà notizia dell’esistenza di due fusioni in bronzo, una in collezione N. De Kozma a Budapest e una in collezione Ogetti a Firenze; tuttavia nell’elenco delle opere di Andreotti possedute dal critico pubblicate da Silvia Lucchesi non si fa menzione di una statua denominata “*La Fortuna*”. Potrebbe essere stata confusa con “*La nascita di Venere*”, il cui bozzetto è ugualmente conservato a Pescia, con la quale dimostra notevolissime assonanze. Il modello conservato nella gipsoteca è datato al 1927, negli anni in cui Andreotti è in contatto con Gio Ponti, uno degli architetti del Monumento ai Caduti di Milano, in quel momento a Firenze per dirigere la Società Ceramica Richard Ginori¹.

“*Tre sono le ragioni di questa mostra. Prima di tutto*



l’arte e la fama di Libero Andreotti. Poi la riconoscenza”, così iniziava Ogetti la presentazione della retrospettiva alla Biennale di Venezia dove “*La Fortuna*” in bronzo veniva esposta, tra altre 38 opere², al n. 18 e datata 1931; il critico proseguiva poi ripercorrendo le tappe salienti della carriera del Maestro da poco scomparso, ricordando le sue statue, “*quasi tutte di donne*”, che dall’osservazione “*attenta e acuta del vivo giungevano allo stile*”. Aggiungeva poi, che Andreotti “*era un toscano... essere toscano significa nell’arte, nelle lettere o nella scienza, credere nel mondo reale da cui siamo circondati e del quale siamo il sicuro centro noi stessi*”; ricordava l’amore dello scultore per Jacopo della Quercia “*grave, semplice, robusto e magnanimo*”, per Ghiberti “*delicato, primaverile, armonioso*” e per Donatello “*irruente, nervoso, sintetico, ogni anno più doloroso e drammatico*”.

Raffaele Monti, nel saggio introduttivo della mostra tenuta a Firenze nel 2000 ha, però, messo in rilievo come nelle opere degli ultimi anni siano evidenti suggestioni diverse, e che insieme al residuale quattrocentismo tanto amato da Ogetti, oltre alle note meditazioni su Rodin e Maillol, siano evidenti le memorie delle opere dei maestri d’area nordica quali De Fiori, Kolbe e soprattutto Lehmbruck, da lui conosciuti e amati negli anni parigini. Sotto questa luce è pure interessante il rapporto intercorso con il pittore romano Ferruccio Ferrazzi³ che nel 1925 aveva dipinto la figura ieratica, alta e flessuosa de “*L’idolo del*

prisma”, figura a cui potrebbe aver guardato Andreotti ne “*La Fortuna*”. Qui lo scultore ritrovava l’eleganza formale espressa nel gruppo “*Diana e Atteone*” (1914) di tanti anni prima: una figurina di donna in piedi, il corpo flessuoso teso ad arco e sbilanciato, come se la folata di vento che le gonfia come una vela il telo sulle spalle, la stesse per sollevare in volo. Non è bendata, ma il volto è di profilo. Non guarda e non vede, la fortuna, e questo Andreotti lo sapeva.

La propensione dello scultore a realizzare figure di donne come in questo caso, a suo tempo rilevata da Ojetti è stata osservata anche da Vittorio Sgarbi che scrive: “*Andreotti... reinventa la bellezza... in una mirabile successione di variazioni: l’esotica classicità della Venere Moderna, la bonaria solennità del Ritratto di Ferdinanda Ojetti e poi, passata la guerra, la nobile e sfrontata sensualità della Venditrice di frutta, la Venditrice di mele, la Ciliegiera. Nel volume Andreotti riporta l’essenziale grafismo del rilievo e dà corpo, specie con il bronzo, a immagini fatte di vibranti emozioni, frutto di una singolare compenetrazione tra primitivismo e sofisticata sensualità moderna. È una grazia allo stesso tempo aulica e popolare, intima e schietta, lontana anni luce dall’accademismo...*”⁴.

(G.C.d.F.)

¹ Testimonianza dell’interesse di Andreotti per le arti decorative sono i due angeli in stile Decò per decorare la cista in porcellana dedicata a Ugo Ojetti (cfr. *La cultura europea di Libero Andreotti*, mostra a cura di S. Lucchesi e C. Pizzorusso, Firenze, Museo Marino Marini, 12 ottobre 2000 - 13 gennaio 2001, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2000 pp. 111 e 112)

² ai nn.: 1e2) *Annunciazione* (1931), 3) *La casta Giulietta* (1932), 4) *Lanfranco dei Conti Rasponi*, 5) *Signorina Camilla Roatta* (1928), 6) *Signorina Paola Ojetti* (1932) 7) *Un chirurgo*, 8) *Signorina Augusta Torrigiani* (1932), 9) *Signorina Vanda Passigli* (1932), 10) *Ritratto di Donna Maria Chiappelli* (1932), 11) *La Giustizia* (1931) riprodotta in catalogo, 12-13) *Adamo ed Eva ovvero Affrico e Mensola* (1933), 14) *Pietà* (1927-29), 15) *Orfeo che canta* (1931), 16) *Donna che fugge* (1919), 17) *Ragazza sportiva* (1929-30), 18) *La Fortuna* (1931), 19) *Donna sul sacco* (1919), 20) *Ciliegiera* (1919-20), 21) *Giovane madre* (1919), 22) *Venere moderna* (1919), 23) *Gruppi di guerra, bozzetti*, 24) *Lottatore* (1911), 25) *Torso d’uomo*, 26) *La nascita di Venere* (1921), 27) *Donna che s’asciuga* (1921), 28) *Il Crocifisso di Santa Croce* (1926), 29 - 31) *Tre medaglie di guerra*, 32) *La Deposizione* (1930), 33) *La Resurrezione* (1930), 34) *Marta e Maddalena* (1930), 35) *Vittorietta* (1929 - 30), 36) *Signora Sandra Tealdi* (1933), 37) *Signorina svizzera* (1929), 38) *Modella triestina* (1929), 39) *Brunino* (1914).

³ il rapporto tra i due artisti è documentato da una serie di lettere che vanno dal 1926 alla morte di Andreotti, per il lavoro – non realizzato per quel che riguarda lo scultore – del Mausoleo Ottolenghi

⁴ V. Sgarbi, *Lo stile libero*, in *Libero Andreotti*, mostra a cura di Ornella Casazza, Raffaele Monti, Vittorio Sgarbi, Mesola, Grafis Bologna 1993, p.11

Studio dalla Baccante, 1917 c.

matita su carta liscia filigranata su supporto di cartoncino
mm. 275x 215

provenienza: già collezione Ojetti; collezione privata, Firenze

esposizioni: Firenze 1994

bibliografia: Libero Andreotti. *Sculture e disegni*, mostra a cura di S. Lucchesi, Galleria Damiano Lapicciarella, Firenze 1994, p. 75



Baccante, 1917 c.

Donna che si asciuga un piede, 1918 c.

matita su carta liscia filigranata

mm. 315 x 215

in alto a destra sigla LA

provenienza: già collezione Ogetti; collezione privata, Firenze

esposizioni: Firenze 1994

bibliografia: Libero Andreotti. *Sculture e disegni*, mostra a cura di S. Lucchesi, Galleria Damiano Lapicciarella, Firenze 1994, p. 69



Donna seduta su un tavolo, 1918 c.

matita su carta liscia filigranata

mm 182 x 150

in alto a destra LA

provenienza: già collezione Ojetti; collezione privata, Firenze

esposizioni: Firenze 1994

bibliografia: Libero Andreotti. *Sculture e disegni*, mostra a cura di S. Lucchesi, Galleria Damiano Lapicciarella, Firenze 1994, p. 68



Donna Ada Niccolini, 1917 c.

matita su cartoncino grezzo

mm. 330 x 320

siglato in basso a destra: LA

provenienza: già collezione Ogetti; collezione privata, Firenze

esposizioni: Firenze 1994

*bibliografia: Libero Andreotti. *Sculture e disegni*, mostra a cura di S. Lucchesi, Galleria Damiano Lapicciarella, Firenze 1994, p. 64*



Donna Ada Niccolini, 1917 c.



Nudo con l'asciugamano, 1918 c.

matita su carta liscia filigranata

mm 315 x 220

in alto a destra LA

provenienza: già collezione Ogetti; collezione privata, Firenze

esposizioni: Firenze 1994

bibliografia: Libero Andreotti. *Sculture e disegni*, mostra a cura di S. Lucchesi, Galleria Damiano Lapicciarella, Firenze 1994, p. 66



Antonio Maraini



da: "Dedalo"

UGO OJETTI, *Lo scultore Antonio Maraini*

(a I, vol.3, Milano - Roma 1921, pp. 742-758)

Geoffroy Tory francese che scrisse d'arte al principio del cinquecento, definiu noi italiani così: *Les italiens souverains perspective, peinture et imagerie ont toujours le compas et la règle en mains... ils ont davantage une grâce: qu' ils sont froide et studieux avec sobriété de ... parler légèrement et de ne trop tot se trouver en compagnie...* Le differenze tra gli artisti italiani (e non italiano soltanto) d'allora e d'adesso sono abbastanza visibili perché non s'abbia da perder tempo nella crudeltà di novarle. Ma, di quella definizione, a guardar tra i giovani d'oggi, l'esempio più esatto mi par sempre Antonio Maraini, scultore e scrittore romano.

Borghese, intendo nato borghese, di famiglia agiata, posata e laboriosa, laureato in legge addirittura, colto nella storia dell'arte sua, ma innamorato soprattutto dell'architettura, dell'arte cioè più logica, pratica e calcolata, biondo raso e lindo figlio di un italiano di Lugano e marito d'un inglese, lento e accurato nel parlare, tenace nelle sue convinzioni, ma affabile e misurato del dichiararle e difenderle quasi ad affermare che egli vi lascia padrone delle vostre idee perché vuole che voi non gli tocchiate le sue, egli possiede questa dote accettissima a chi lo osservi e lo studi: d'essere pensiero e scrittura, sentimento ed opera tanto coerente da non minacciarvi altre sorprese che quella di ritrovarlo ogni mese e ogni anno più avanti nella strada che s'è scelta, senza ritorni, errori o distrazioni con *le compas et la règle en main*.

Questo tipo di artista dopo cent'anni di romanticismo, di scapigliatura di corse sfrenate per gettarsi magari a sedere sfiatati sul primo paracarro, di confessioni urlate alle stelle o ai fanali, di dispute con gran pugni sul marmo indifferente nei tavolini dei caffè, può a molti sembrare frigido ed antiquato; il letterato di contro al poeta, magari l'accademico di contro all'artista. Pregiudizi della moda, anzi pregiudizi che sopravvivono alla moda. Invece quest'uomo che ha voluto imparare la grammatica prima di scrivere, la logica prima di discutere, la prospettiva prima di disegnare, il mestiere prima di scolpire, è ammirevole non solo per questa educazione che una volta era considerata elementare e necessaria e che adesso può, in confronto alla miseria di tanti, sembrare originale o peregrina, ma soprattutto perché questa educazione egli giustamente la considera solo un mezzo e un primo principio: il mezzo per giungere ad esprimere sé stesso con chiarezza, sé stesso e il suo Stile. — Stile, egli dichiara è la coerenza d'un temperamento che sappia sottrarre il vero alle sue leggi infinite e casuali e imporgli una legge propria con tanta logica ed evidenza da parer plausibile e convincente a chiunque.

Questa volontà d'ordine e di legge trova naturalmente la sua pace nell'architettura. Tutte le opere del Maraini mostrano la ricerca, quasi la nostalgia dell'architettura, chiuse come sono in alcune "linee madri" che riconducono l'occhio dello spetta-

tore a forme geometriche semplici e bilicano i volumi con simmetria. Si direbbe che non potendo le sue sculture avere una destinazione architettonica in un timpano, in una metope in un fregio per adornare in un dato chiaroscuro dentro una data sagoma mura piene, o dentro nicchie a volte od esedre per adornar mura tonde, esse si creino questa destinazione ed obbedienza e se la rechino con sé come una cornice che la isoli nello spazio. Le più caratteristiche sculture del Maraini sono infatti tutte bassorilievi o, per usare i precisi termini degli antichi, mezzirilievi. Il bassorilievo costringendo la realtà sotto leggi ideali e entro necessità precise, è quasi la riduzione della realtà a un comune denominatore voluto dall'artista (sono parole del Maraini) ed esclude a priori qualunque libertà realistica. Meglio: impone a chi lo guarda il punto di vista e il profilo di chi l'ha creato. Non dico che il bassorilievo sia sommo della scultura, ma certo è la scultura più difficile, quella in cui ragione e sentimento si confrontano più da vicino come si vede nei greci, nè permette capricci e svolazzi di chiaroscuro così che la modellatura v'ha da essere netta e parca e sostanziale con quel tanto che occorre di trapassi per definire bene i piani e non più. È proprio del bassorilievo diceva il Vasari che nella semplicità del poco si mostra l'acutezza dell'ingegno. Si aggiunga che nel bassorilievo, quando esso non è come in tanti moderni scaduto a gareggiare con la pittura, il blocco della materia, pietra, marmo, bronzo, legno, resta visibile, compatto attorno alle figure e dietro alle figure come in quelle azioni anatomiche in cui ancora il figlio ti appare ancora chiuso e ravvolto nel ventre della madre: e perciò la conoscenza, anzi l'aderenza dell'artista e del suo mestiere a questa materia si misura nel bassorilievo meglio che in ogni altra opera.

Credo anzi che da questa ultima difficoltà nella sua prediletta arte del bassorilievo sia venuto l'amore di Antonio Maraini per l'arte paesana. Ne è diventato in Italia il fautore più convinto e più attivo scrivendo articoli, fondando società, cercando consensi persino tra gli storici del costume e gli etnografi. Sulle prime questa passione mi restava incomprensibile date le sue qualità fondamentali di scultore meditato e classicheggiante. Ma a ragionare con lui ho capito che in orcio, in una madia, in un giogo modellati e intagliati da pastori e bifolchi egli amava soprattutto questa preminenza della materia su chi timidamente la lavora e non è capace di dominarla appunto perché, anche se abbonda di sentimento e di ispirazione manca d'arte e di mestiere (salvo le donne nei loro ricami, trine e merletti perché anzi esse sole in queste loro arti conoscono ancora il mestiere insieme e la tradizione e se ne sanno servire con leggiadra franchezza). Ma tanta coscienza condurrebbe poco lontano Antonio Maraini se egli non avesse qualcosa di suo e di intimo da rivelarci con la sua pura e ben articolata favella. Potrebbe egli darci il solito pezzo ben composto e ben model-

lato, lodato esercizio di grammatica e di retorica e fermarsi lì ottenendo di quelle lodi rotonde che quando le hai pronunciate ti sembra di aver sbadigliato. Già si poté vedere quanto egli fosse vicino a questo pericolo quando espose a Venezia nel 1912 il bel nudo della donna che si pettina. La stessa originalità d'invenzione che gli aveva fatto vincere il concorso per il monumento ad Adelaide Ristori a Cividale, qui mancava e si riduceva a una grazia di composizione e di modellatura gentile e senza eco. La stessa finezza nervosa, immediata, impressionistica con cui egli aveva eseguito il busto di sua zia, la signora Adelaide Pandiani Maraini, scultrice anch'essa e donna d'altissimo animo, non aveva lasciato un brivido di vita in quella bella statua. Venne la guerra. Prima d'andare nel 1916 sotto le armi e più tardi nei rari ritorni alla sua casa, Antonio Maraini si dette a ritrarre in cera e in terra i ritratti dei suoi: sua moglie, sua sorella, i suoi figlioli. Pareva che in quel cataclisma egli volesse fissare queste immagini care più nettamente che potesse, di faccia, per amarle di più. E nuovamente la sua compressa sensibilità tornò ad affiorare, ma costretta già in una prima volontà di stile in una visione frontale e simmetrica che rendeva quelle immagini più durevoli salde e memorabili. Gli piaceva ricordarsi così, i suoi figlioli, gli occhi fermi su lui. E quando dall'esilio della guerra egli tornò presso di loro, nella sua casa e nel suo studio avendo avuto agio di meditare lungamente sui principi dell'arte sua, sull'esperienza già fatta, e su sé stesso e i propri limiti e forze, egli cominciò a creare con una semplicità casta e commossa questo limpido poema della famiglia di cui basta guardare le quattro strofe della Maternità, del Ritratto di famiglia, del Bacio, del Bimbo svenuto per intendere la sincerità.

La prima idea della Maternità gli venne modellando un presepe pel Natale dei suoi ragazzi. Poi la ingrandì e costrinse in una linea più serrata l'edicola fatta dallo scialle di Maria genuflessa, le dette un'unità più infrangibile e un chiaroscuro più adatto a commentare gli affetti. E fu questa la prima opera in cui l'artista rivelò l'anima sua e l'arte sua con sicurezza.

Come avviene agli artisti sinceri quando giungono pienezza e maturità egli a questo punto del suo cammino tornò ad incontrarsi con quelli che erano stati più che i maestri i compagni della sua prima giovinezza: Bargellini e Zanelli. Nessuna imitazione si badi ma la loro stessa convinzione che l'arte non è una pura esercitazione tecnica e tanto meno un'esercitazione per discussioni, come oggi si usa, di pura tecnica, ma che, parla e parla alla fine solo quelli artisti sopravvivono che hanno saputo col magistero dell'arte rivelarci l'anima loro e legar gli uomini in simpatia.

Di Giulio Bargellini senese poco si parla oggi, ché dai pochi quadri di lui apparsi in pubbliche mostre Il Savonarola o i Fiori del Male, l'ispirazione si effondeva torbida e leziosa e le sue decorazioni murali si perdevano spesso in fioriture eleganti e calligrafiche; ma chi ha veduto i suoi bozzetti per le lunette a mosaico nel monumento capitolino a Vittorio Emanuele secondo, spera che egli finalmente plachi in un'opera degna la sua febbre nell'adorare l'irraggiungibile musa. Il Ma-

raini lavorò presso il Bargellini diciott'anni fa quando studiava in liceo e ricorda sempre con rispetto ed affetto quell'esempio d'ardore e la nobiltà di quell'animo. Ma chi più poté su di lui fu Angelo Zanelli. Il Maraini era appena laureato quando lo Zanelli, vinto il concorso per l'altare della Patria sul Campidoglio, dovette in ventidue mesi prepararne al giudizio della Commissione Reale il modello in gesso: cento figure di più di tre metri d'altezza in un bassorilievo di più di sessanta metri. Per sedici mesi lo Zanelli non pensò che all'invenzione e alla composizione della sua mole. In soli sei mesi preparò il modello. Antonio Maraini fu allora dei suoi aiuti il più fervido ed assiduo. E fu quella veramente la sua prima comunione con l'arte, in un rapimento senza riposo. Lo Zanelli innamorato dei musei e dell'antichità, espertissimo nel suo mestiere, ché da ragazzo aveva lavorato da cavatore a Botticino e a Brescia da scarpellino, fermo nella volontà di vincere, era pei giovani attorno un animatore incomparabile. Il gran nome del Campidoglio destava e moltiplicava quelle energie con lunghi echi nei secoli. Lo studio continuo di sottoporre alla prospettiva e alle linee architettoniche l'oggetto e il chiaroscuro del vasto bassorilievo digradandolo dal centro ai lati, il proposito di temperare la freschezza dei particolari con la semplicità, purezza e simmetria dei profili e dei volumi, non uscivano mai dalla mente e dalla coscienza dell'artista, erano la sua ansia quotidiana, la quotidiana lezione che egli sul fatto imponeva e commentava ai collaboratori fedeli. Antonio Maraini ogni sera, lasciato lo Zanelli si dava a studiare metodicamente sui libri l'arte greca, la sua storia, i suoi caratteri di secolo in secolo, la sua dolcezza e potenza la sua grazia acsiutta, il suo ritmo perfetto, la sua serenità da sempre rimasta da allora l'attributo degli dei durevoli e la speranza degli uomini saggi. La domenica correva a studiare quella scultura nel museo dei gessi alla Marmorata. Ogni ora libera la impiegava per comporre pannelli decorativi, a imparare col Petrucci l'incisione all'acquaforte, a studiare anatomia negli ospedali sotto la guida d'un chirurgo amico.. Non aveva altro riposo che nella musica perché egli è anche un pianista agile e delicato. La vittoria definitiva dello Zanelli fu per lui la prova palmare della bontà di quelli sforzi, della giustezza di quei propositi, dell'utilità di quegli studi e il primo concorso cui partecipò, quello per Monumento alla Ristori, anch'egli lo vinse.

Si ripete che la guerra non ha mutato gli artisti, Certo chi è nato quercia, resta quercia: e chi è nato giunco resta giunco. Ma quanti artisti, solo per la lunga assenza dala casa e dall'arte non sono stati condotti a riconsiderare la vita quotidiana e a riesaminare passato ed avvenire ex novo? Se non altro la guerra è stato un lungo viaggio tra un'umanità diversa, non sempre bella e non sempre eroica, ma spesso tragica e talvolta eroica: un'umanità varia ed ansiosa che a non averla veduta allora, nessuno, almeno di questa generazione vedrà mai. E il pensiero che tanti da quel viaggio non sono tornati, può anche fare d'una siffatta esperienza, per chi ha un cuore e un cervello, qualcosa di più fervido e memorabile dei soliti viaggi a Roma e a Parigi o in Oriente o a Venezia ai quali nella storia dell'arte

si sogliono attribuire tanti miracoli e conversioni. Il fatto si è che Antonio Maraini solo dopo la guerra, quando tornato rivide con occhi nuovi e cuore colmo di vita familiare, scoprì, come ho detto la sua vena, trovò i soggetti più cari, e poté adoperare la sua arte sobria, meditata e matura ed esprimere finalmente qualcosa d'umano, di vivo di singolarmente intimo e suo. Non basta. I canoni, diciamo pure, classici che egli aveva studiati e in cui già aveva fede, solo adesso egli li ha sentiti non più come norme esterne, e scolastiche ma come un bisogno dell'anima sua, rispondente all'indole sua : un bisogno d'ordine o di chiarezza e di certezza nel definire i suoi sentimenti e nel comunicarli purificati dallo stile a noi spettatori. Così s'è potuto senza paura riaccostare alla realtà perché si sapeva, nei suoi confini, capace di dominarla e di sceglierla. Sono di questi mesi i tanti disegni a inchiostro di Cina in punta di pennello, su grandi cartoni, nei quali egli si esercita a estrarre rapidamente dalla realtà stessa profili espressivi e ritmi armoniosi. Lavora tranquillo a questi esercizi, come se avesse vent'anni.

Ne ha trentaquattro. Che farà domani. Egli che da Londra a Parigi conosce tutte le speranze, i dubbi, gli errori dell'arte contemporanea e che anche scrivendo mostra una coscienza così sicura da apparire se non erro, fra i tanti artisti oggi scrittori, il più ponderato e il più logico, e fin nell'arte passata, il più colto?

A cercar di delineare così il ritratto d'un giovane artista, si scrive più una prefazione che un biografia. Corrisponderà il libro alla prefazione, l'avvenire al presente e a questo poco passato? Con Antonio Maraini come annunciavo al principio di può star certi di non imbattersi più in gravi errori tanto egli è cosciente e coerente. Se di qualcosa si può temere, è che la sua

stessa prudenza ed esperienza non si tramutino in timidezza, data la religiosa reverenza in cui s'accosta all'arte. Intanto è da lodarsi il suo proposito di provarsi nell'arte decorativa. Questa fontanella di bronzo che egli chiama Calice di Bacco, già mostra la fantasia e leggiadria che egli può recare in quest'arte tanto gradevole al pubblico quanto disdegnata ormai dagli scultori più rinomati forse perché richiede una qualità oggi rara tra noi, anzi disprezzata come frivola e quasi femminile: il buon gusto.

Egli potrà fare molto bene in quest'arte decorativa che più di tutte ha sofferto della sterile confusione degli ultimi anni: ora ridotta schiava del vero, terra terra; ora isterilita da contaminazioni straniere, magari giapponesi, ma d'un Giappone tradotto in francese e immiserito nei bazar a poco prezzo; ora, ed è stato il peggio, traviata dai capricci floreali che hanno dato un'aria di maschera e di veglione di cartapesta perfino ai mobili, perfino alle architetture.

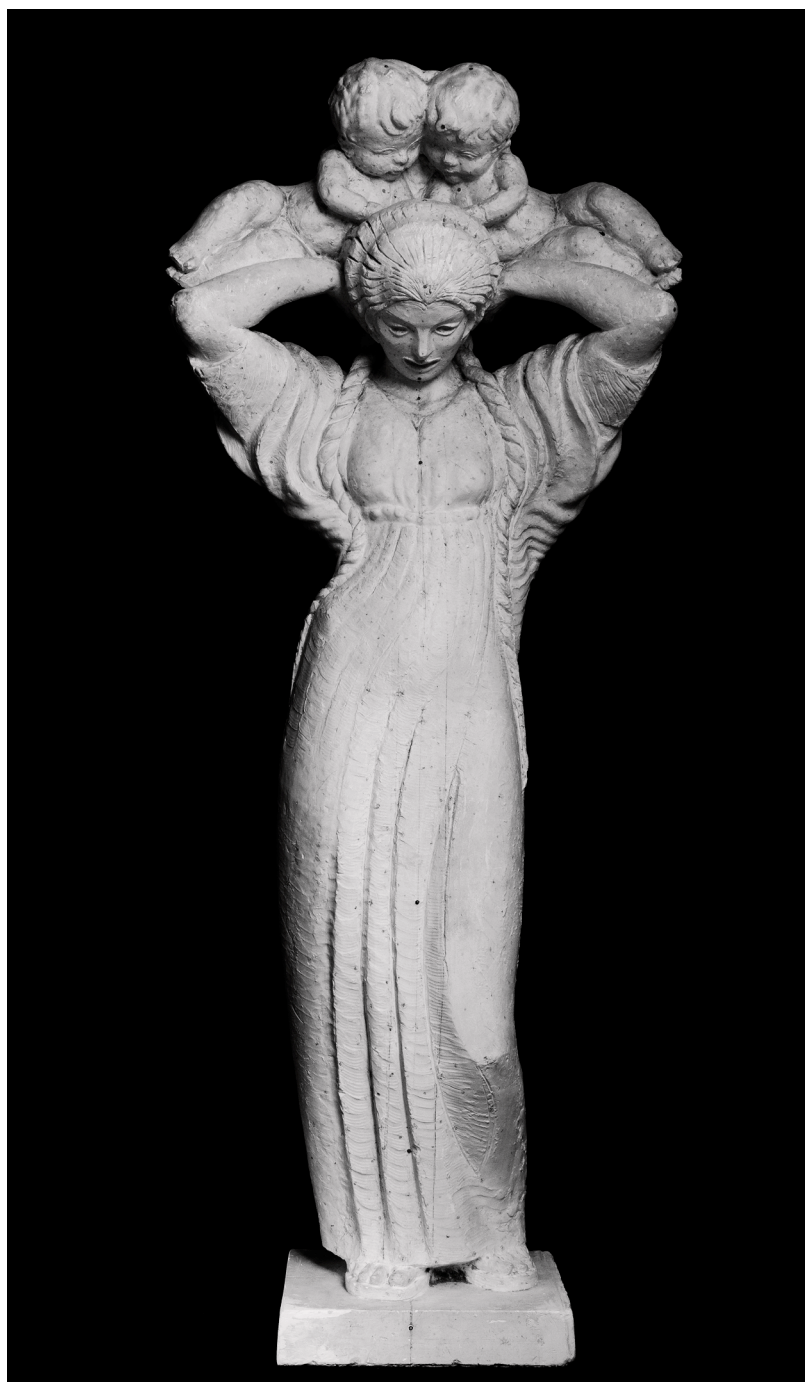
Questo scultore rispettoso della materia che adopera, e dell'architettura e della tradizione, sa, per dottrina e per pratica, che l'arte, come si suol dire, applicata è la base d'ogni arte e che ogni speranza di restaurazione d'uno stile nazionale è vana se la restaurazione non parte da quella base. Se è goffo il tavolino su cui l'amatore posa un bel bronzo, si può star certi che il suo buon gusto è d'accatto. Se è brutta la stoffa da parato contro la quale il collezionista appende un quadro nuovo ed ammirato, si può temere che anche la bellezza del quadro non sia durevole. Nelle grandi età dell'arte, tutto era uno, dal gioiello all'affresco, dal trono alla sedia, dal mausoleo al merletto.

Verso queste grandi epoche guarda Antonio Maraini con nostalgia e con fede. Questa attiva fede sarà la sua forza e la sua difesa.

L'artista che si appunta la maschera per recitare 1922 c.

gesso

altezza cm. 109



L'artista che si appunta la maschera per recitare 1922 c.

gesso

altezza cm. 109

provenienza: collezione privata, Firenze

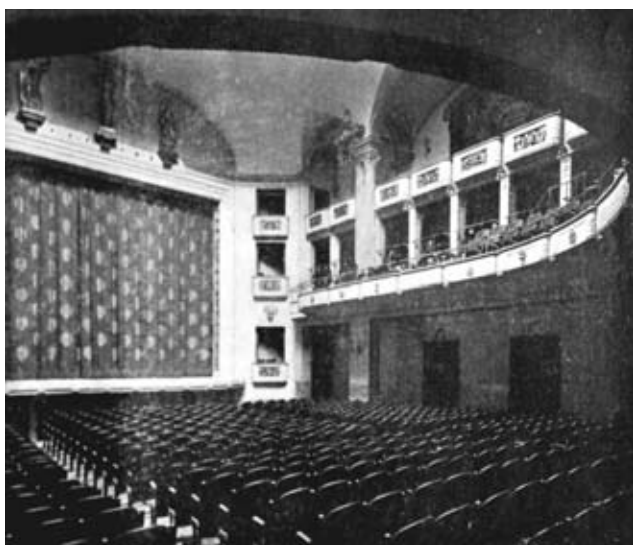
esposizioni: Venezia, 1924

bibliografia: M. Tinti, *Il teatro Savoia a Firenze*, Bestetti-Tumminelli, Milano 1922, p. 34.; L. Angelini, *Cronache fiorentine. Il nuovo Teatro Savoia a Firenze*, in "Emporium", vol. 57, n. 340, aprile, Bergamo 1923, pp. 268 – 272; M. Tinti, *Il Teatro Savoia a Firenze*, in "Architettura e arti decorative", a. II, n. 6, giugno 1923, pp. 207 - 216; L. Venturi, *Mostra individuale di Antonio Maraini*, presentazione in catalogo della XIV Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia, Venezia 1924, pp. 79 - 82; s.a., *Le théâtre Savoy*, in "La Construction Moderne", ottobre 1924 pp. 31-38 ; A. Colasanti, *Antonio Maraini scultore*, in "Architettura e Arti decorative", a. X, fasc. 13, settembre, Milano - Roma 1931, p. 644; M. Pratesi, G. Uzzani, *L'arte italiana del 900. La Toscana*, Venezia 1991, p. 193; A.S. De Rose, *Marcello Piacentini opere 1903 - 1926*, Modena 1995, p. 69; *Antonio, Fosco e Grato Maraini, Memorie di una famiglia*, Casa d'Aste Pandolfini, 18 marzo 2008, Firenze 2008

Si tratta del modello di gesso di una delle tre statue che un tempo ornava il boccascena del teatro Savoia a Firenze, realizzate poi in legno scolpito, dipinto e dorato. In particolare si tratta della statua centrale che aveva a sinistra "*L'artista che scruta la maschera prima della recita*" e a destra "*L'artista che depone la maschera dopo la recita*". Il Teatro Savoia di Firenze – in tempi più recenti Cinema Odeon, in Via de'Sassetti - viene progettato da Marcello Piacentini, che usufruisce delle mura perimetrali del contiguo Palazzo Strozzi, a cui deve il nomignolo de *Lo Strozzino* e la medesima bugnatura esterna. Il teatro viene inaugurato nel dicembre 1922, oggetto di alcuni articoli di giornale che divulgano i particolari della decorazione dell'interno, orchestrata da Piacentini in uno stile precocemente Decò, "*ispirato al miglior rinascimento senza rinunciare alla novità dei motivi*"¹. Nella grande sala a forma di

cupola, dove i cronisti dell'epoca ravvisavano la somiglianza con la Cappella de' Pazzi, colpiva l'osservatore lo straordinario susseguirsi di motivi decorativi diversi. I palchetti erano ornati con pannelli in stucco, così anche le colonne binate con i mascheroni e le placchette decorative raffiguranti animali esotici, i lucernari con i segni zodiacali, sempre in stucco, erano opere felici dello scultore fiorentino Giuseppe Gronchi (1882-1944). La Ditta Boiso aveva, poi, realizzato i lampadari a bilanciere, la pittrice Matilde Festa Piacentini i due arazzi; le mani della direttrice del setificio fiorentino Lorenza Agresti avevano tessuto il telone del sipario, e Marescalchi realizzato gli efebi di bronzo della lanterna. Il pittore Rosso, infine aveva dipinto con vivaci motivi il soffitto del sottostante Tabarin.

Nella sala principale, tra tutte queste decorazioni, troneggiavano dall'alto del boccascena le tre scul-



Due fotografie d'epoca del Teatro Savoia: il boccascena e due delle tre Muse che l'ornavano

ture lignee di Antonio Maraini, del quale la critica rilevava la quasi innata capacità di creare delle opere presenti nello spazio senza pentimenti né tentennamenti, felicemente e compiutamente decorative, eleganti e gioiose, sia nei bassorilievi e altorilievi, in cui la luce poteva giocare delicatamente sul modellato, che nelle statue come questa, a tutto tondo, dove era ancora più evidente il carattere costruttivo.

Mario Tinti, nel 1923, in un lungo e circostanziato articolo sulla rivista "Architettura e Arti decorative", scriveva al proposito: *"Questo artista in cui il gusto decorativo plastico è fatto di una squisita intuizione connaturata ad una mentalità e ad un istinto aristocratici, è fra i rari scultori di oggi che si rendono conto delle relazioni di stretta parentela e di vicendevole dipendenza che passano tra architettura e scultura. Queste tre Muse del Maraini immaginate con una scettica arguzia di un sapore tutto moderno, erette su tre capitelli in funzione di mensole, sia a cagione della loro impaginazione perfetta entro la superficie dell'arcata, la cui linea ampia e dolce esse secondano coi loro gesti languidi, che per il modellato sintetico e pieno di ritmo vengono a dominare tutto l'insieme architettonico e ad assommarne lo spirito decorativo: — bell'esempio in*

*cui la scultura rimane libera ed espressiva, anche obbedendo al compito che l'architettura le assegna..."*².

Il gusto di Antonio Maraini per l'opera decorativa, la facilità con cui la pone nello spazio architettonico, è rilevata qualche tempo dopo anche da Lionello Venturi nella presentazione della sala personale alla XIV Biennale di Venezia dove, opportunamente allestite tra stoffe dipinte da Fortuny, l'artista presentava 48 opere tra sculture e ritratti in cera, terracotta e bronzo, mobili e fregi, tra le quali anche una copia di questa, in *"legno di noce con dorature dallo studio per la statua centrale del teatro Savoia di Firenze"*, datandola al 1924 e denominandola *L'Attrice*.

Esordiva Venturi dicendo che Antonio Maraini *"ha il coraggio di chiamarsi decoratore"*, rivendicando con quest'affermazione la caratteristica principale della sua opera, che era decorativa anche per quelle cose che non nascevano direttamente con l'intento di esserlo; anzi, sembra sostenere il critico, è questa la parte migliore della sua produzione, quando egli *"si abbandona al piacere fantastico di accordare linee e forme o luci ed ombre, e chiede che la ragion prima della sua arte sia ricercata in quel piacere fantastico."*³.

Per questo, aggiunge Venturi: *“Egli nutre viva antipatia per il tutto tondo e immagina ogni sua scultura come se debba essere veduta da un lato soltanto, a guisa di bassorilievo: e così riesce ad escludere quelle preoccupazioni estranee all’opera d’arte che riguardano le parti di una scultura non vedute ma supposte per processo intellettualistico”*. È proprio la necessità di dare all’immagine un carattere architettonico, e di accordare l’opera con un’architettura che porta lo scultore ad escludere *“naturalmente...ogni eccesso realistico”*, mentre, dice sempre Venturi *“La mancanza di programma..... gli permette di abbandonarsi alla sua sensibilità naturale, di rivelare le più disparate tendenze, di fare con ogni sua opera il tentativo di aprirsi un nuovo orizzonte”*. Infatti alla formidabile capacità di adattarsi alle situazioni con senso della misura, di integrarsi, di lavorare in equipe, Maraini aggiunge il peso della propria cultura ed educazione raffinata, delle proprie conoscenze artistiche e musicali, che lo portano ad immettere nella sua opera suggestioni diverse - dal Quattrocento di Jacopo

della Quercia, tanto caro a Ogetti, al Rinascimento, dal gusto settecentesco alla classicità, fino alla scultura Hildebrandiana, e a quella a lui vicina di Libero Andreotti – di volta in volta riattualizzate in una plastica tanto corretta quanto aggraziata, in cui la linea, per quanto elegantemente espressa, appare sempre coerente con la massa plastica senza mai cadere nel pericolo *“dell’astrazione”*.

È sulla scorta proprio del piacere fantastico rilevato da Venturi, che Maraini concepisce la figura dell’*Artista che si appunta la maschera per recitare*, nella quale due amorini aleggianti in alto diventano un tutt’uno col gesto dell’attrice e creano un motivo decorativo compiuto, gioioso e sorprendente.

(G.C.d.F.)

¹ M. Tinti, *Il Teatro Savoia a Firenze*, in “Architettura e arti decorative”, a. II, n. 6, giugno 1923, p. 207

² *ibidem*, p. 215

³ L. Venturi, *Mostra individuale di Antonio Maraini*, presentazione in catalogo della XIV Esposizione Internazionale d’arte della città di Venezia, Venezia 1924, p. 80



Lo studio di Antonio Maraini dove si riconoscono alcune opere in mostra

Danzatrice, 1925 c.

gesso

altezza cm. 90

provenienza: collezione privata, Firenze



Amor, 1930

gesso

cm. 210 x 70

provenienza: collezione privata, Firenze

esposizioni: Roma 1988

bibliografia: L. Laureati, G. Pratesi, F. Bardazzi, *Antonio Maraini 1900 -1940. Sculture e disegni*, catalogo della mostra, Roma 1988, p. 17

Si tratta dei modelli in gesso a grandezza naturale per il portale del palazzo della Cassa Nazionale delle Assicurazioni, progettato da Marcello Piacentini, inaugurato il 26 ottobre 1931 a Milano, oggi sede dell'INPS. Il portale venne realizzato da Maraini in granito verde, con otto figure in bassorilievo rappresentanti in alto a sinistra, sopra l'architrave, la *Provvidenza* da cui discendono le personificazioni di *Domus*, *Labor* e *Amor* disposte incolonnate lungo lo stipite sinistro del portone; cui fanno da contraltare la *Previdenza* in alto a destra, da cui discendono *Fides*, *Salus* e *Virtus* disposte lungo lo stipite di destra.

Le sculture per il Teatro Savoia, già viste, erano le prime prove realizzate al seguito dell'architetto Marcello Piacentini, col quale Maraini instaurerà un rapporto duraturo. Infatti poco dopo aver ultimato le tre Muse, egli realizzerà entro il 1923 il bassorilievo con le raffigurazioni simboliche de *La Ricchezza e il Risparmio*, poste su di un finestrone della sala del Consiglio nel Palazzo Nuovo, progettato dall'architetto per la Banca d'Italia a Roma; mentre, successivamente all'esecuzione del portale in oggetto, alla fine degli anni Trenta, si cimenterà nel bassorilievo *La Giustizia cui si sottomette in ginocchio la Colpa* per l'Aula magna del Palazzo di Giustizia di Milano.

Nella decorazione del Palazzo Nuovo a Roma Maraini aveva collaborato con Giulio Bargellini, uno dei suoi primi maestri, impegnato insieme agli aiuti nella realizzazione dell'intero ciclo decora-

tivo. E forse ripensando alla sua lezione che lo scultore alla fine del decennio elaborerà queste figure femminili per il portale. Come è ravvisabile in particolare nel volto della *Salus*, che si richiama a quello delle raffigurazioni allegoriche delle Virtù cardinali e teologali (*Caritas*, *Temperantia*, *Fides*, *Spes*, *Iustitia*, *Fortitudo*, *Prudentia*), realizzate in monocromo e inquadrare contro finti pilastri nella sala del Palazzo Nuovo (vedi p. 46).





Salus, 1930

gesso

cm. 210 x 70

firmato in basso a sinistra: Antonio... raini

provenienza: collezione privata, Firenze

esposizioni: Roma 1988

bibliografia: A. Colasanti, *Antonio Maraini scultore*, in "Architettura e Arti decorative", a X, fasc. 13, settembre, Milano-Roma 1931, p. 655

È bene rilevare che nel percorso artistico di Maraini la figura della portatrice – di frutta o di acqua – ispirato alla Canefora classica, è ricorrente: ad esempio si ravvisa nella figura posta in basso a sinistra del rilievo in marmo *Ricordi di Atene, Ionico, dorico, corinzio*, esposto alla Biennale di Venezia del 1932, dove, sono simili anche le spighe di grano ai piedi della donna. Maggiormente interessato alla figura umana, dalla fine degli anni '20 Maraini abbandonerà progressivamente la stilizzazione Decò delle prime opere, in favore di forme più tornite e impostate classicamente. Ciò è ravvisabile nella figura *Amor*, la quale, ha rilevato Francesca Bardazzi, possiede una fluidità nella posa e nel trattamento del panneggio tipica di altre opere contemporanee dello scultore, quali i rilievi con ageminature d'argento della porta mediana della Basilica di San Paolo fuori le mura a Roma (1930) o anche nella statua della *Previdenza* (1927) per il Palazzo dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni (architetto Giovannozzi) sempre a Roma.

Maraini a partire dal 1927 diventa un uomo di punta del regime in campo artistico, assumendo l'incarico di segretario della Biennale di Venezia. Il suo percorso artistico da ora in poi si svolge di pari passo con l'affermazione del fascismo più autoritario e man mano abbandona l'antica letizia dei primi anni '20 in favore di una statuaria più celebrativa, come è evidente soprattutto nelle opere pubbliche dal tono declamatorio che, ri-



A. Maraini, particolare "Corinthia"

G. Bargellini, *Giustizia*

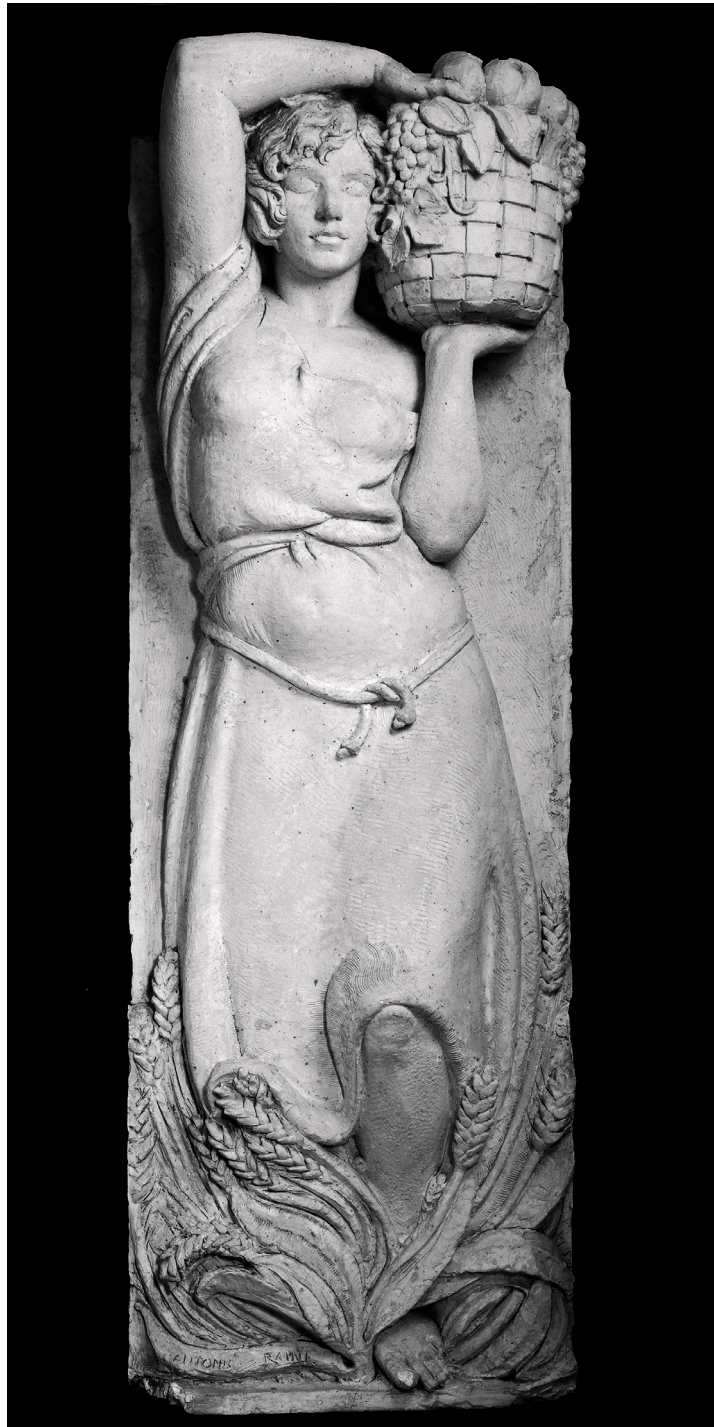


corda il figlio Fosco "ormai gli venivano con una facilità peccaminosa"¹.

Il percorso lo porterà ad esporre nel 1935, alla II Quadriennale di Roma *Presente*, un bassorilievo in bronzo dal tema aulico, ispirato alla traslazione delle spoglie dei martiri fascisti nella basilica di Santa Croce a Firenze, in cui se non sparisce del tutto l'interesse alla cadenza decorativa – con l'ideazione del ritmo delle tre figure dei trasportatori in camicia nera, e con le due Vittorie alate ai lati – certo è di molto attenuato dal trattamento più realistico dei corpi e dalla perentorietà in cui sono messi, dritti, in contrapposizione alle linee orizzontali della bara e del piano di calpestio, con il risultato di una severità, un rigore e una gravità ben lontana dalle opere festose del decennio precedente.

(G.C.d.F.)

¹ Fosco Maraini il grande conficcano, in L. Laureati, G. Pratesi, F. Bardazzi, *Antonio Maraini 1900-1940. Sculture e disegni*, catalogo della mostra, Roma 1988, p. 9



Studio di Donna seduta

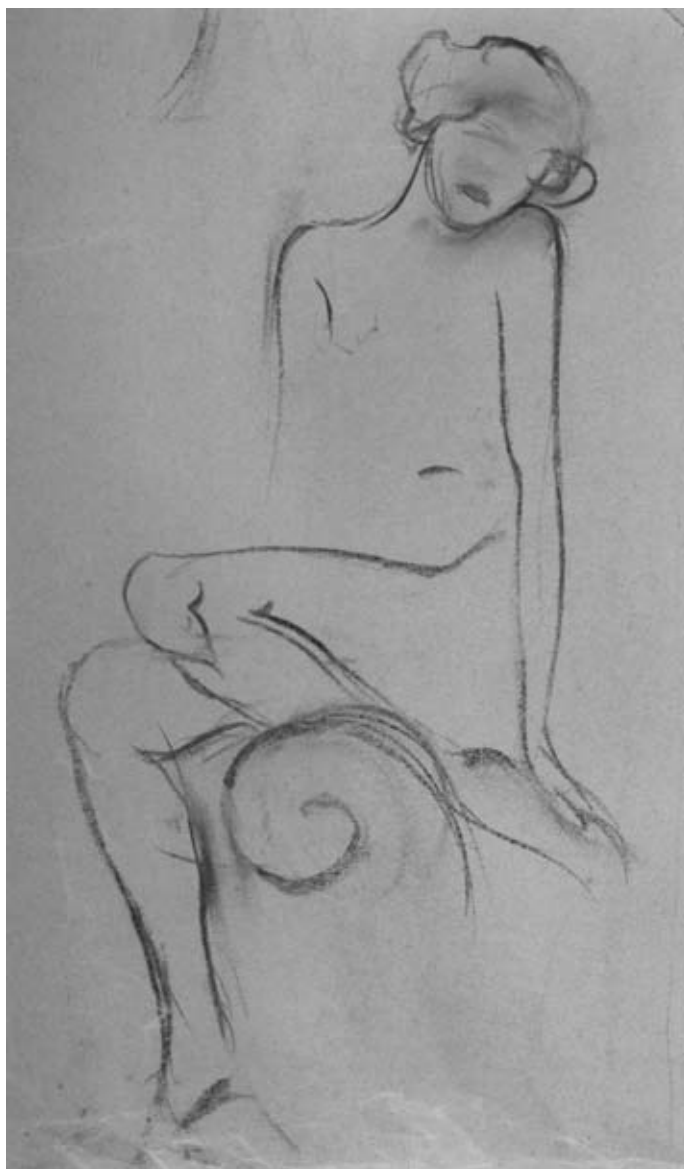
fusaggine su carta grigia
mm. 412 x 380



A. Maraini, *Ricchezza e Risparmio*, fregio per il Palazzo Nuovo, Roma, 1923

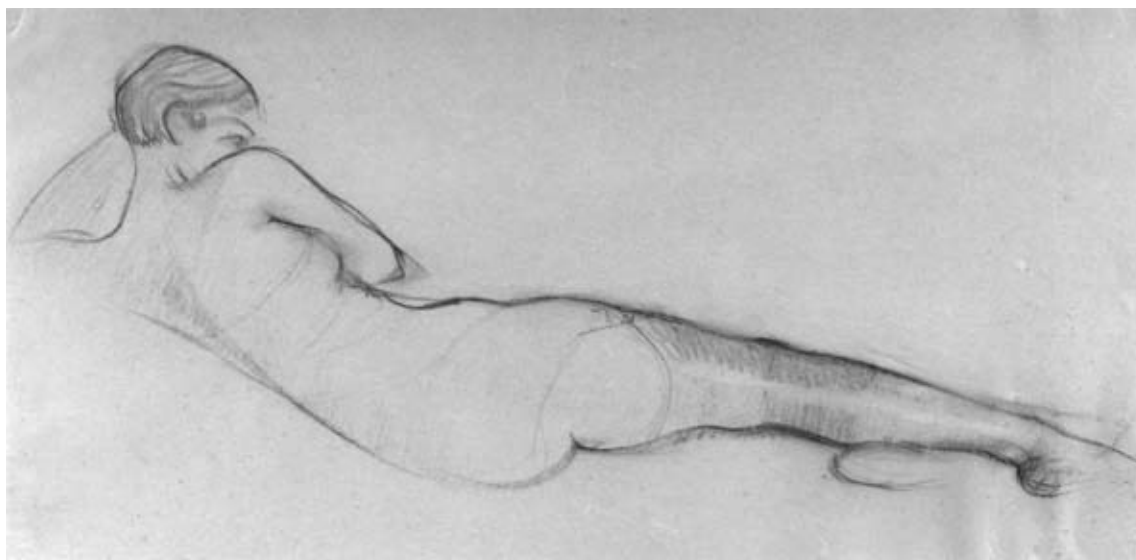
Studio di Donna seduta

fusaggine su carta grigia
mm. 365 x 212



Donna sdraiata

fusaggine su carta grigia
mm. 310 x 635



Donna sdraiata di fronte

fusaggine, pastello e biacca
su carta midollino
mm. 490 x 620



Donna nuda di schiena

fusaggine, pastello e biacca
su carta midollino
mm. 620 x 448



Maria Luisa e Vallombrosa, 1924

due placche circolari a basso rilievo in bronzo
da sinistra rispettivamente diam. cm. 18 e 17,5

provenienza: già collezione Ogetti; collezione privata, Firenze

esposizioni: New York, 1924

bibliografia: *The Italian medals sent by the Italian foreign office and chosen by Ugo Ogetti New York november 1924*; *Le medaglie italiane mandate dal Ministero degli esteri scelte da Ugo Ogetti*, New York novembre Bestetti e Tumminelli, 1924, U. Ogetti, *Medaglie italiane*, in "Dedalo", a. V, vol. II, Bestetti e Tumminelli editori, Milano – Roma 1925, pp. 513 - 530



Romano Dazzi



da: "Dedalo"

UGO OJETTI, *Romano Dazzi in Libia*

(a. IV. Fasc. IX, Milano Roma Febbraio 1924, p. 585 - 592)

I disegni di Romano Dazzi sono venuti in fama durante la guerra: disegni di scene e di figure immaginate col desiderio, non vedute sulla realtà. Qualche spunto glielo dava il cinematografo; il retto l'appassionata fantasia. Dazzi aveva allora tredici anni e non gli permisero nemmeno una visita al fronte, tra i corrispondenti di guerra. I suoi soldati, vivi o morti, accosciati in trincea o lanciati all'assalto, arditi, vedette, pattuglie, bombardieri, mitraglieri, fanti di terra e di marina, se li dovette immaginare stando a Roma. Poi si stancò della guerra e dei soldati anche prima che la guerra finisse. Gli pareva di saperne tutto, d'averla, a suo modo raccontata tutta. Gli stessi applausi, quando quei disegni gagliardi e indimenticabili furono pubblicati sull'"Illustrazione Italiana" e esposti a Roma da Bragaglia, li prese per applausi di fin d'atto.

A lui occorrevano modelli semplici, istintivi, in movimento, che nel volto e nel gesto rivelassero ad ogni istante l'anima loro e la loro passione. Non aveva nei suoi tanti disegni di guerra presentato un solo ufficiale, perché lo credeva un borghese, costretto a fingere per l'obbligo di comandare. Così da Roma andò a vivere per qualche mese nella patria dei suoi genitori, a Carrara: e là ritrasse i cimatori e i minatori e i gran buoi nel traino dei marmi. A Carrara, nell'accademia di belle arti, scoprì uno scheletro, lustro e articolato sul suo piedistallo. Che v'è al mondo di più nudo e sincero d'uno scheletro? Dazzi si dette a studiarlo, a impararselo, giuntura per giuntura, osso per osso, nocca per nocca. Ne avrà disegnati cento. Presto, come sempre gli avviene appena ha saturato la sua stupefacente memoria, abbandonò il modello; e sempre da lontano seguì a disegnare scheletri, teschi, gabbie toraciche, rosari di vertebre, con una scienza tanto sicura delle nostre duecento e tre ossa che, a mostrargli alcune fotografie e stampe di "danze della morte" d'arte tedesca, subito m'indicava, con la matita in mano, gli errori e le sviste di quei pur meticolosi disegnatori. E tornò a ritrarre animali: più eran selvatici, più era contento. Nel Giardino Zoologico di Villa Borghese trovò tigri e tigrotti, orsi e orsetti, antilopi e aquile. Dei cavalli non volle conoscere che quelli maremmani, con la criniera ispida e la coda lunga, liberi al pascolo e docili solo quando li serrano le gambe dei butteri, faunesche nei cosciali villosi, di capra o di pecora. Visse in Maremma, montò a cavallo, galoppò dietro le mandrie, assistette alla marchiatura dei puledri che là s'chiama merca. E anche del cavallo finì a conoscere ogni muscolo, tendine, osso, ogni rigiro e lustro del pelame, così che oggi crea cavalli a dozzine, seduto al tavolino con una sicurezza di costruzione e una varietà di moti e d'espressioni che i più rinomati disegnatori d'Inghilterra, cari agli *sportsmen* di lassù, non raggiungono nemmeno quando s'appoggiano a cento istantanee.

Ma per chi vive a Roma, sia pure un irrequieto ragazzo di sedici anni, gli spettacoli di vita libera fuori dal codice della ci-

viltà sono ogni giorno più rari. Romano Dazzi si struggeva invano nel cercare uomini primitivi e animali selvaggi tra piazza Termini e Piazza San Pietro. Al più trovava il nudo d'un modello o d'una modella in posa nello studio di suo padre o di un amico. Da quella disperazione lo salvò Luigi Federzoni ministro delle Colonie. Il ministro Federzoni conosceva Romano da bambino. Alla mostra da Bragaglia il primo a comprare un disegno del giovanissimo artista fu l'onorevole Federzoni il quale, s'ha da aggiungere, è stato in gioventù critico d'arte e ha scritto due libri "il Sandalo d'Apelle" e "Ignacio Zuloaga", che non credo siano molto ammirati dai futuristi ed exfuturisti iscritti ai Fasci, ma che rivelano un uomo, anche in arte, esperto e rapido nel giudicare.

Dunque Luigi Federzoni ministro delle Colonie offrì a Romano Dazzi diciassette, una "missione in colonia", e precisamente in Libia. È passato in pittura il tempo dell'orientalismo, e un pittore maturo, ad andare oggi a lavorare in Libia o in Cirenaica, si stimerebbe disonorato come se gli mettessero nome Ussi o Biseo. L'Oriente, - Costantinopoli, Asia, Affrica, Spagna moresca, - aveva attirato i pittori romantici i quali erano dei coloristi; da Delacroix a Decamps la pittura francese ebbe "orientalisti" ancora oggi onorati; e la politica francese se ne giovò: propaganda per gli occhi propaganda sicura. Ma oggi la moda in pittura è alla ricostruzione e alla restaurazione, cioè al disegno, ai volumi, alla composizione: tempo di edificare. I problemi di puro colore non importano più a nessuno: anche ammesso che davvero il colore sia più succoso e sgargiante sotto il pieno sole africano che a Marsiglia, a Napoli, a Venezia. Per la sua propaganda il ministro delle Colonie scegliendo un disegnatore e, per giunta, un giovane, tutto curiosità e niente preconcetti, si mostrò dunque al corrente anche della moda dell'arte. Romano Dazzi partì per Tripoli nel gennaio 1923. Doveva restarvi un mese; ve ne restò quattro. Camelli, camellieri, cavalli, savari, ascari, tuareg, arabi, donne, palme, deserto: quale paradiso poteva sognare più rispondente al suo sogno?

Egli ha percorso tutta la Tripolitania dietro le truppe o con le truppe, se l'è imparata a mente, cogli occhi e co cuore. Ma a dire che egli ha riportato dalla Libia i cento disegni che egli stesso espone a Milano nella Galleria Pesaro, si direbbe una bugia. Secondo il suo solito egli laggiù ha disegnato poco e guardato molto. I disegni fatti in Libia vicino ai suoi modelli, se non proprio davanti ad essi, con la sola possibilità cioè, di riscontrarli, quando voleva, sul vero, furono molto pubblicati sull'«Illustrazione Italiana» e ammirati. I più li ha fatti in Italia, dopo il suo ritorno, a memoria. Anche quelli più rapidi e lineari che sembrano colti dal vivo, correndo dietro ai lunghi ascari su per una duna o voltandosi a seguire con la punta della matita un derviscio che danza, sono usciti da un ricordo, in Italia.

Del "caso Dazzi" la meraviglia più grande è appunto la

memoria. Mettetelo a ritrarre un volto, un modello in posa, la signora tale, o l'onorevole tal altro: egli soffre e sbuffa e s'agita e, lungo com'è si ripiega in quattro, che pare voglia scomparire per sciogliersi da quella pena. Nove volte su dieci il miglior ritratto è quello che egli fa il giorno dopo, riposatamente, solo nella sua stanza, quando l'impressione diretta gli si è decantata nel filtro del ricordo. Ma questo ricordo è inesorabile. D'un savaro o d'un ascaro egli adesso conosce tutto: volto, sorriso, riso, portamento, armi, vestiti e abitudini. Quando si mette evocarli sulla carta, se ne rifà la voce e le grida e le canzoni tra sé e sé: e non sbaglia un bottone o un pelo.

Ma cos'è un disegno? Delle tante definizioni queste due, di classica fonte, sempre mi sono apparse le più evidenti. L'una è pratica, del Cellini: "il vero disegno non è altra cosa che l'ombra del rilievo, di modo che il rilievo viene ad essere il padre di tutti i disegni". L'altra è più concettosa ed astratta, è di Filippo Baldinucci, un secolo dopo: "il disegno è un'apparente dimostrazione con linee di quelle cose che prima l'uomo con l'animo s'aveva concepite e nell'idea immaginate". Secondo questa definizione, il disegno rende l'idea e perciò anche il ricordo che uno si fa delle cose: per quella del Cellini, il disegno più perfetto è quello che anche con le sole linee ti rappresenta il volume e la sodezza e le forme del vero. Il Baldinucci risale all'origine cerebrale dell'astrazione che si chiama linea: il Cellini bada solo allo scopo pratico e, direi tangibile del disegno.

Ma oggi a dire disegno bisogna pensare alle novità che la fotografia ha portato nella pittura e nei giudizi sulla pittura: novità di cui né critici né storici s'accorgono. Perduto il valore di sicura notazione e diretto ricordo del vero che una volta aveva il disegno, perché a questo compito, novanta volte su cento, adesso basta la fotografia, il disegno oggi è un'esercitazione scolastica obbligatoria, primo scalino al dipingere; o è il primo schizzo dell'opera che l'artista si propone di fare, gittato giù tanto per equilibrare le sagome e il chiaroscuro e per aprire all'intima visione una prima via di luce nel nebbione dell'invisibile, nell'infinito del possibile.

Romano Dazzi è fuori di queste mode e di queste pene. Disprezza la fotografia tanto che la ignora. Egli disegna con lo stesso animo con cui poteva disegnare un secentista: per rendere a modo suo il vero e niente altro. Ed è naturale che molti artisti ridotti a disegnare solo nei due casi suddetti, per farsi la mano a dipingere o per aiutare l'immaginazione, stimino i suoi disegni troppo contaminati dalla realtà: fine a sé stessi, che è poi la prima condizione di un'opera d'arte vitale.

Si aggiunga la presente ragionevole reazione, che fu perfino chiamata metafisica, contro il verismo d'estremo ottocento, il quale verismo diventò miope, trito e maniaco anche per la vana speranza di vincere la gara con la neonata fotografia. Oggi invece, vista l'impossibilità di vincerla, il pittore s'è volto altrove, alla sintesi magari astratta, pur di non incontrare più quella maledetta rivale: ed è giunto a rinunciare per questo a una parte dei suoi reali dominii.

Brighe e beghe che non sfiorano nemmeno l'animo di

questo adolescente. Aiutato dalla sua implacabile memoria viviva, innamorato del rilievo e della certezza e sodezza del mondo esterno, e perché è giovane perché è figlio d'uno scultore e la scultura di tutto tondo è stata la prima arte che egli ha osservata e venerata. Romano Dazzi non vuole altro che ritrarre quel che ha veduto, con più evidenza e rilievo che può. Ma appunto perché può ritrarla di memoria, scegliendo le figure e i ritratti più tipici, questi disegni ci presentano non tutta la Libia, ma la Libia che piace a lui, la Libia che ha fatto colpo sulla sua fantasia, la Libia romantica che ancora oggi lo commuove e lo fa sospirare. Niente paesaggio, o appena come sfondo alle figure; e queste figure, tutte in azione, tanto da rivelare, sia pure solo coi due occhi nel volto bendato, l'animo loro fiero e sospettoso, cupido e pietoso. Basta guardare i suoi disegni di cammelli per misurare la perspicacia e il vigore d'un artista come questo. Abbia diciott'anni o ne abbia quaranta, è un disegnatore d'un acutezza e d'una sicurezza cui è difficile trovare oggi molti da paragonare. Ha un difetto incorreggibile: quello d'essere capitato a vivere in un tempo dell'arte in cui gli adulti si sforzano di pargoleggiare, e perciò è difficile che perdonino a questo adolescente d'essere, nonostante l'età, in arte un adulto.

Ma ha un difetto correggibile: quello di strafare. Gli manca ancora quella riflessine che è il divino pregio dell'arte veramente italiana e che conduce i buoni artisti a cercare il minimo mezzo d'espressione, quello che poi resta infrangibile e immutabile, perché è quello e non può essere un altro: come un cristallo d'una gamma perfetta. È il difetto della virtù stessa di lui: virtù anche nel senso di virtuosità. Fissato il soggetto dopo averlo appena con quattro segni leggeri inquadrato nella pagina, egli disegna senza pentimenti, con la rapidità di chi scrive sotto dettatura. Alla fine, per bilanciare il suo chiaroscuro, è più facile che egli aggravi "l'ombra del rilievo" invece di schiarire le luci. A questi giovanili eccessi lo spinge adesso anche una dote in lui nuova: quella di saper comporre il suo quadro. Si osservi il gran disegno del "Morto" coi quattro portatori genuflessi, nell'atto di far forza su un piede e d'alzarsi: si osservi la messa in pagina del "Portastendardo": e sarà facile lodare il progresso continuo e cosciente di Romano Dazzi verso una disciplina d'arte fatta da qualcosa di più alto e durevole della sua incomparabile abilità.

Ancora i sentimenti che egli esprime con le sue figure sono pochi ed elementari: la forza, l'orgoglio, la crudeltà, la fraterna pietà pel commilitone morto. Soltanto nello studio d'un volto o d'un nudo di donna, comincia a traslucere un principio di grazia. È che con l'occhio e con la mano si può compiere il miracolo di superare gli anni e l'età. Ma il suo cuore resta quello d'un ragazzo. Forse tra qualche anno, quando il volto della vita gli apparirà più mutevole e delicato, anche l'arte sua si farà più raffinata e semplice e varia: e la passione invece di spingere la matita a tanto impeto, la tratterrà e la farà titubare prima di sciabolare un segno e di calcare un'ombra. Ma titubare è dubitare. All'età di Romano Dazzi non si sceglie e non si dubita tutto è certo, tutto è godibile. Invidiamolo perché non ha, sembra, bisogno che d'un maestro, il tempo.

Mitraglietta antiaerea, 1918

matita su carta di quaderno a quadretti

mm. 155 x 183

firmato e datato in basso a destra: R. Dazzi 1918

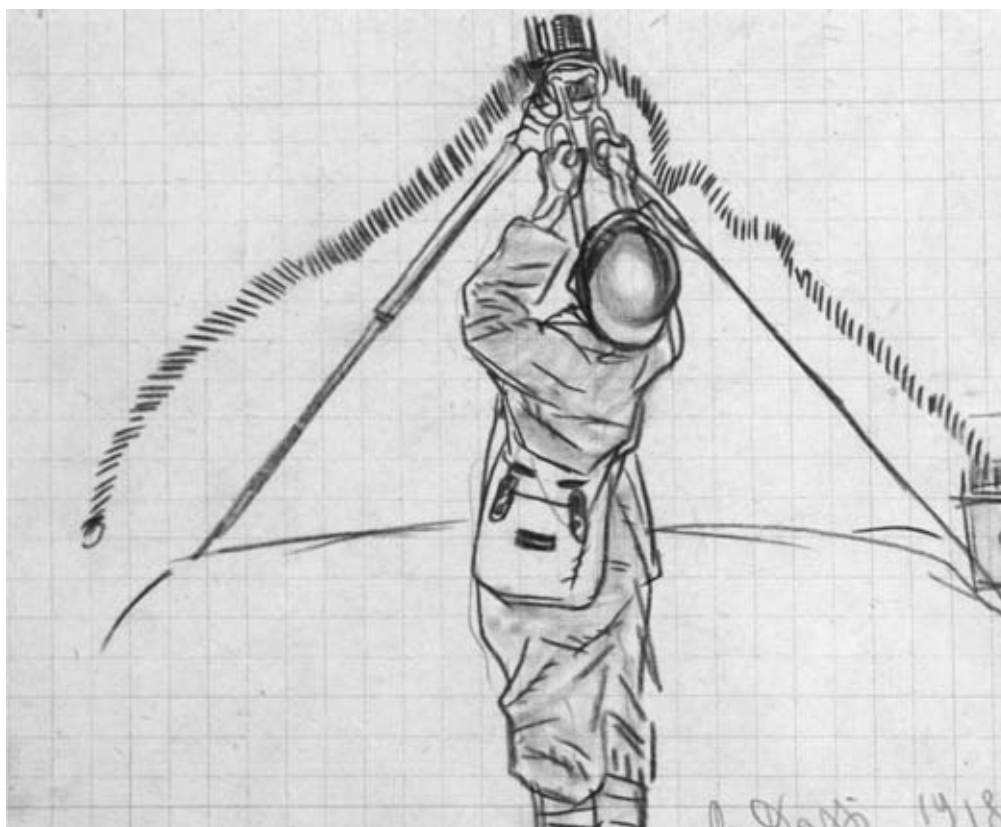
provenienza: già collezione Ogetti; collezione privata, Firenze

bibliografia: U. Ogetti, *I disegni di guerra di Romano Dazzi tredicenne*, in "Illustrazione italiana", A. XLV, n. 16, Milano 21 aprile 1918, pp. 313 - 317; U. Ogetti (prefazione di), *I disegni di Romano Dazzi*, Milano, Casa Editrice d'arte Bassetti e Tumminelli, 1920, tav. I.

Il disegno, pubblicato nel 1918 su "L'Illustrazione italiana", rappresenta un soldato colto nell'atto di sparare con una mitragliatrice; il ritrarre l'azione nell'attimo culminante è l'elemento che accomuna tutti i disegni di guerra eseguiti da Dazzi tra il 1918 e il 1919. I soldati sono quasi sempre rievocati da un

segno veloce ed irruente, il quale contribuisce a richiamare il forte senso di drammaticità dell'azione bellica, elementi che dopo l'incontro con Ugo Ogetti, l'artista verrà perdendo a favore di maggior equilibrio e compostezza formale.

(C.C.)



Corpo a corpo, 1919

matita su carta leggera avorio

mm. 155 x 185

firmato e datato in basso: Romano Dazzi 1919

provenienza: già collezione Ogetti; collezione privata, Firenze

esposizioni: Roma, 2004.

bibliografia: *Romano Dazzi, disegni*, pieghevole della mostra (Roma 2004) a cura di Galleria Lapicciarella, Firenze, 2004, tav. 23.

I disegni di guerra di Romano Dazzi, i quali solitamente ritraggono i momenti drammatici dell'azione, erano ispirati a cartoline, fotografie, racconti di reduci e, soprattutto, al cinematografo, il giovane infatti non ha mai vissuto in prima persona la guerra. L'impeto narrativo di questo gruppo di fogli è caratterizzato dal segno molto veloce e dal-

l'immediatezza della resa formale. Uno dei temi preferiti di questi disegni è il *corpo a corpo*, soggetto in cui la forte energia e il dinamismo sono portati alla loro massima espressività. Già nel 1987 Giovanna De Lorenzi aveva messo in luce come la raffigurazione del movimento porta Dazzi a risultati confrontabili a quelli dell'avanguardia futurista. (C.C.)



Quattro leopardi, 1919

matita nera e matita grassa su carta

mm. 203 x 311

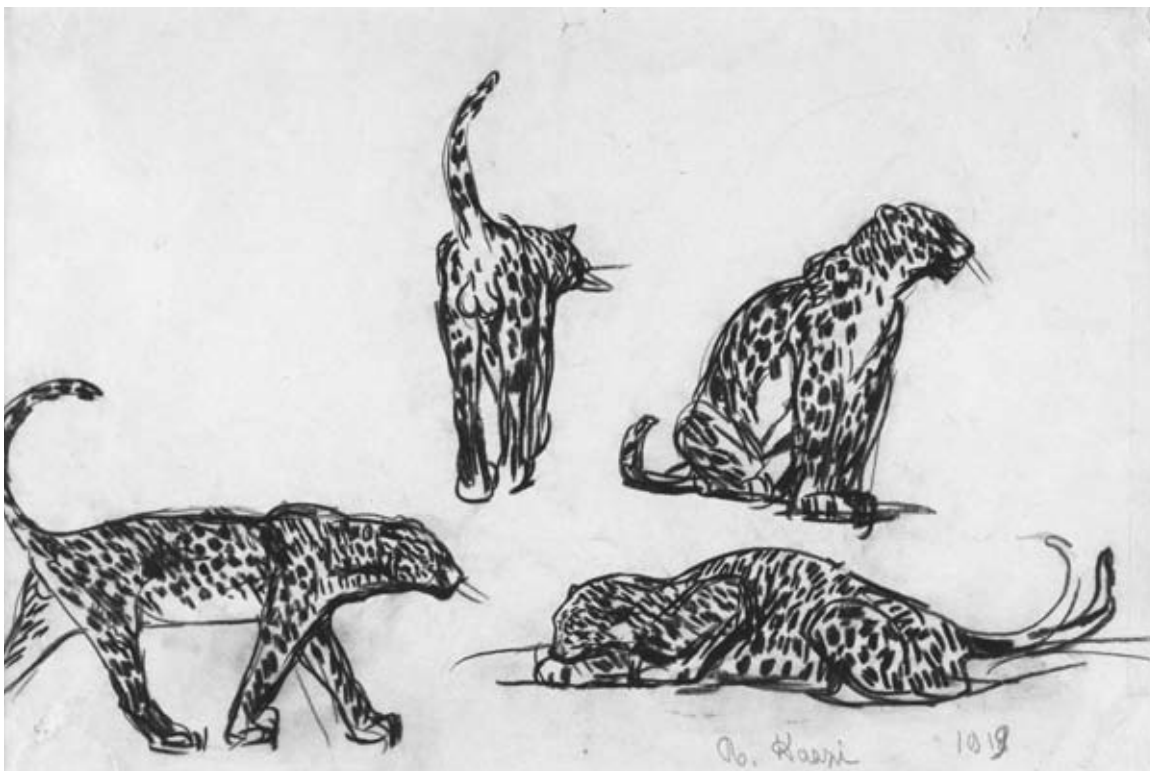
firmato e datato: Ro. Dazzi, 1919

provenienza: già collezione Ogetti; collezione privata, Firenze

bibliografia: U. Ogetti (prefazione di), *I disegni di Romano Dazzi*, Milano, Casa Editrice d'arte Bassetti e Tumminelli, 1920, tav. LI.

Nel 1919 viene inaugurata a Roma la mostra di Dazzi presso la Galleria Bragaglia, dove espose soprattutto immagini di guerra, animali e ritratti. Ogetti decise di seguire personalmente l'educazione artistica del ragazzo, ritenendo che l'irruenza istintiva e le deformazioni espressionistiche che emergevano dai primi disegni, dovessero essere abbandonate per una ricerca di dominio del segno, di volume e di chiaroscuro. Il critico ospitò per lunghi periodi Dazzi presso la sua villa al Salviatino a

Firenze, durante questi incontri tentava di dirigere l'evoluzione artistica del ragazzo verso i suoi ideali teorici e critici. I criteri estetici di Ogetti esercitarono una forte influenza sul ragazzo, che in questo primo periodo di attività si dedicò soprattutto a disegni di figura e a ritratti, nonché a numerosi fogli di butteri e cavalli eseguiti durante i suoi viaggi in Maremma da amici, soggiorni questi che testimoniano il grande amore di Dazzi per la natura selvaggia, la campagna e gli animali. (C.C.)



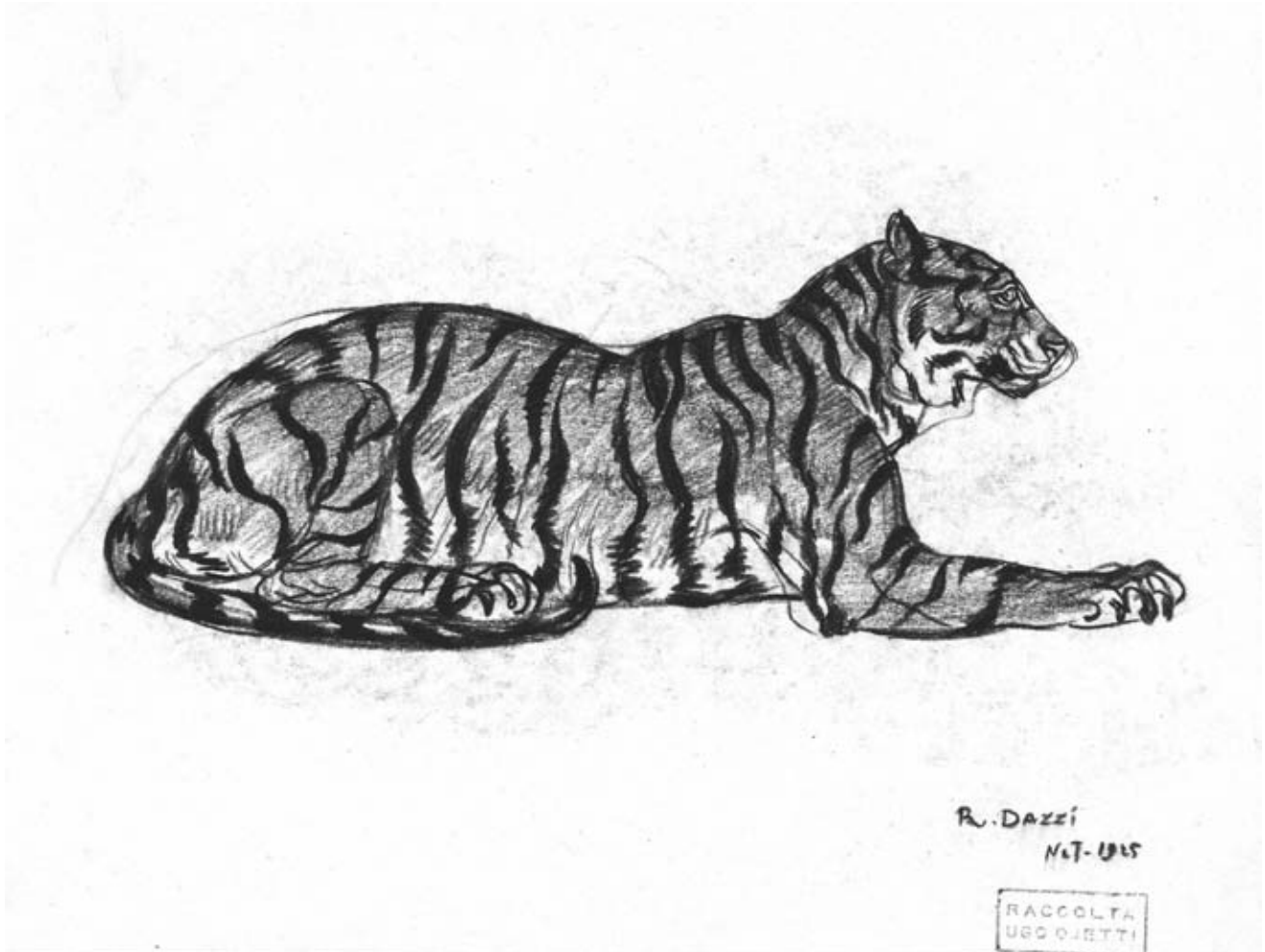
Tigre, 1925

matita nera su cartoncino

mm. 150 x 200

firmato e datato in basso a destra: R. Dazzi Nat. 1925,
e timbro della raccolta Ogetti

provenienza: già collezione Ogetti; collezione privata,
Firenze



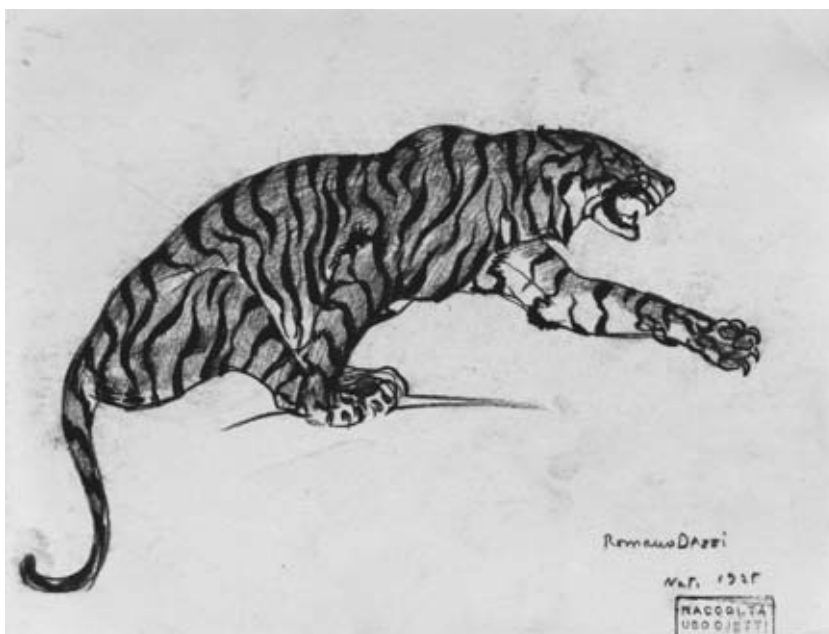
Tigre rampante, 1925

matita nera su cartoncino

mm. 152 x 200

firmato e datato in basso a destra: R. Dazzi Nat. 1925 e timbro della raccolta Ogetti

provenienza: già collezione Ogetti; collezione privata, Firenze



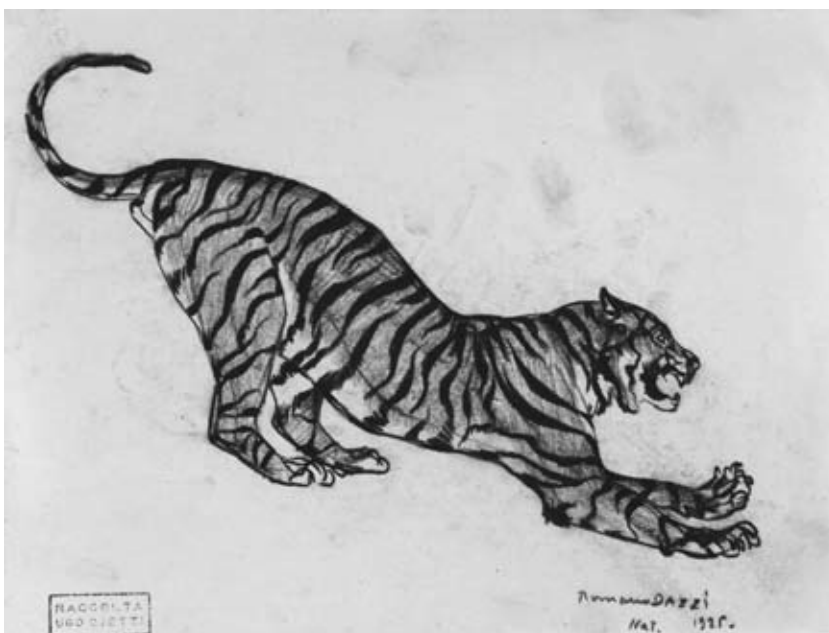
Tigre che gioca, 1925

matita nera su cartoncino

mm. 152 x 200

firmato e datato in basso a destra: R. Dazzi Nat. 1925 e a sinistra: timbro della raccolta Ogetti

provenienza: già collezione Ogetti; collezione privata, Firenze



Paesaggio di campagna, 1919

matita nera su carta

mm. 165 x 470

provenienza: già collezione Ogetti; collezione privata, Firenze

dedica in basso a destra: Alla cara Paola con affetto Romano Dazzi 1919



Cubismo per ridere, 1919

matita nera su carta

cm. 157 x 395

provenienza: già collezione Ogetti; collezione privata, Firenze

dedica in basso a destra: Alla cara Paola questo cubismo per ridere Romano Dazzi 1919



Ritratto di Ugo Ogetti di profilo, 1920

matita su carta avorio

mm. 345 x 230

firmato e datato in basso a destra: R. Dazzi 5-10-1920 e timbro della raccolta Ogetti

provenienza: già collezione Ogetti; collezione privata, Firenze

Il disegno risale al 1920, in un momento in cui le opinioni artistiche di Ugo Ogetti e del giovane Dazzi erano particolarmente vicine. In questi anni il critico si prende personalmente cura dell'educazione artistica del ragazzo, cercando di dirigerne l'evoluzione stilistica in una direzione analoga alle proprie idee estetiche. I consigli di Ogetti hanno senza alcun dubbio esercitato una forte influenza su Dazzi, come emerge da questo ed altri ritratti dei primi anni Venti, caratterizzati da un'accentuata compiutezza e definizione in tutte le sue parti, elemento fondamentale del pensiero critico ogettiano. È probabile che il ritratto sia stato eseguito durante uno dei soggiorni del giovane in casa Ogetti al Salviatino, molto frequenti nei primi anni Venti¹. Il timbro posto in basso al disegno² sta ad indicare l'originale appartenenza dell'opera alla collezione Ogetti, è da ricordare che l'amore per l'arte di Ugo Ogetti è testimoniata oltre che negli scritti anche dall'eccezionale collezione che egli ha realizzato durante il corso di tutta la vita, e che può forse essere considerata l'espressione più completa della sua personalità di critico³. (C.C.)



¹ Cfr. G. De Lorenzi, *Ugo Ogetti critico d'arte*, Firenze, Le Lettere, 2004, p. 58.

² Il timbro con su scritto "Raccolta Ugo Ogetti" (in basso a destra in questo foglio) è posto su altri disegni presentati in questo catalogo.

³ La collezione Ugo Ogetti fino agli anni Settanta era collocata nelle sale della sua villa rinascimentale del Salviatino. Nelle stanze si succedevano opere di scultura, pittura, arti applicate, disegni, litografie, incisioni, stampe ed altro ancora, testimoniando il grande impegno e interesse di Ogetti in tutti i settori dell'arte. Per maggiori dettagli sugli scritti e la collezione di Ogetti cfr. G. De Lorenzi, *Ugo Ogetti critico d'arte*, cit.

Ritratto di Ugo Ojetti con monocolo, 1920 c.

matita su carta avorio

mm. 355 x 250

firmato in basso a destra: R. Dazzi; con timbro della raccolta

Ojetti

provenienza: già collezione Ojetti; collezione privata, Firenze



Cavalli e Butteri in Maremma alla Merca, 1922 c.

sanguigna su carta avorio
mm. 210 x 310

firmato in basso: Romano Dazzi; a sinistra timbro della raccolta Ogetti

provenienza: già collezione Ogetti; collezione privata, Firenze

esposizioni: Roma 2004

bibliografia: *Romano Dazzi, disegni*, pieghevole della mostra (Roma 2004) a cura di Galleria Lapicciarella, Firenze, 2004, tav. 23.

La grande passione di Romano Dazzi per la natura, ed in particolare per la caccia, le cavalcate e gli animali, lo inducono spesso a recarsi da alcuni amici in Maremma. Tra il 1921 e il 1922 i viaggi sono frequenti ed è in questi due anni che esegue un gruppo di disegni di soggetto maremmano, la maggior parte dei quali raffiguranti butteri a cavallo e bovi. Le caratteristiche primarie che emergono da questi fogli sono l'esaltazione dell'azione e la raffigurazione quasi eroica del buttero a cavallo, elementi che testimoniano l'amore che l'artista ha fin da ragazzo per la vita avventurosa in una natura incontaminata e selvaggia¹. In questi disegni Dazzi approfondisce uno degli argomenti centrali di tutta la sua produzione artistica, ossia il tema del movimento, che in questi fogli indaga in modo particolare nella rappresentazione del cavallo in corsa. La serie maremmana riconduce, più che alla natura rappresentata da Fattori (tra l'altro molto apprezzata da Ogetti²), alla visione della campagna romana eseguita da artisti come Sartorio e Cambellotti in cui la natura appare epica, primitiva ed elementare³. Probabilmente queste raffigurazioni furono poco congeniali al gusto di Ogetti, sono infatti disegni solitamente presi sul

vivo, poco organizzati, volutamente finiti solo in parte, caratteristiche stilistiche che il critico non approvava. Ogetti fin dal 1919 cercò di indirizzare il ragazzo verso una tipologia formale di disegno ben precisa, come si legge in una lettera che il 3 giugno di questo stesso anno scrive ad Arturo Dazzi, padre del giovane artista: “[...] *deve uscire dal bozzetto ed elevarsi al disegno definitivo, meditato, costruito come un quadro, ben posto nel centro d'un foglio di carta pulito e rispettabile* [...]”⁴. Dazzi per la prima volta in questo gruppo di disegni fa uso della sanguigna, probabilmente per ottenere una resa maggiormente pittorica della rappresentazione, tecnica che in seguito riutilizzerà soprattutto nei ritratti e nei nudi.

(C.C.)

¹ Cfr. G. De Lorenzi, *Disegni di Romano Dazzi*, cit., pp.22-23.

² Cfr. U. Ogetti, *Ritratti dipinti di Giovanni Fattori*, in «Dedalo», V, 1925.

³ Cfr. Ibidem.

⁴ In G. De Lorenzi, *Disegni di Romano Dazzi*, cit., p. 19, sottolinea Giovanna De Lorenzi che le “Numerose lettere conservate dagli eredi mostrano come Ogetti seguisse attentamente, fin dal '18, il lavoro del ragazzo”.



Butteri in Maremma, 1921 c.

sanguigna su carta avorio
mm. 210 x 310

firmato in basso: Romano Dazzi



Butteri in Maremma, 1921 c.

Sanguigna su carta avorio
mm. 210 x 310



Ritratto di Signora con turbante, 1923

matita su carta avorio

mm. 310 x 320

datato e firmato in basso a destra: 3.8.23 R. Dazzi; a sinistra

timbro della raccolta Ogetti

provenienza: già collezione Ogetti; collezione privata, Firenze

bibliografia: Romano Dazzi, disegni, pieghevole della mostra (Roma 2004) a cura di Galleria Lapicciarella, Firenze, 2004, tav. 23.



Orango, 1923 c.

sanguigna su carta avorio

mm. 240 x 325

firmato in basso a destra: Romano Dazzi; a sinistra timbro della raccolta Ogetti

provenienza: già collezione Ogetti; collezione privata, Firenze

bibliografia: *Romano Dazzi, disegni*, pieghevole della mostra (Roma 2004) a cura di Galleria Lapicciarella, Firenze, 2004, tav. 23.

Il giovane Dazzi ritraeva gli animali direttamente davanti alle gabbie dello zoo di Villa Borghese a Roma. I disegni eseguiti durante gli anni Venti riflettono più di altri, l'influenza esercitata in quegli anni da Ogetti; infatti rispetto ai fogli del '19 vi è una resa più attenta delle anatomie e delle attitudini degli animale, il segno è diventato più preciso *"talvolta al limite del virtuosismo"*¹.

Queste rappresentazioni trovano l'approvazione di Ogetti, come si legge in una sua lettera del 26 marzo 1928 inviata a Romano Dazzi: *"[...] ho guardato attentamente i tuoi disegni. Belli i nudi, o meglio gli*

*studi di nudo femminile [...]. Ottimi gli studi di orango; alcuni, tra i tuoi migliori; e dovresti comporne anche, in un gruppo, due o tre, e finirli bene. Ottimi anche gli studi di tartarughe"*². Il critico consiglia al giovane di dedicarsi ad ulteriori temi animalisti; non a caso sono del 1925-26, ossia di un periodo trascorso dall'artista presso Ogetti al Salviatino, una serie di studi di elefanti eseguiti con quelle aspirazioni di finitezza formale tanto auspiccate dal critico.

(C.C.)

¹ Cfr. G. De Lorenzi, *Disegni di Romano Dazzi*, cit., p. 72.

² *Ivi*, p. 26.



Orango in piedi, 1923 c.

sanguigna su carta avorio

mm. 335 x 245

dedica in basso a sinistra: Alla cara Paola Romano Dazzi; con
timbro della raccolta Ogetti

provenienza: già collezione Ogetti; collezione privata, Firenze



Nudo femminile visto di fronte, 1924 c.

sanguigna e sfumino su carta bianca

mm. 310 x 210

firmato in basso a destra: Romano Dazzi; a sinistra timbro della raccolta di Ojetti

provenienza: già collezione Ojetti; collezione privata, Firenze

Lo studio del nudo femminile fu uno dei principali temi di Romano Dazzi a partire dall'inizio degli anni Venti. Dopo i primi fogli eseguiti a matita nera, l'artista si indirizza verso l'uso della sanguigna, grazie alla quale ottiene un segno maggiormente pittorico ed effetti di morbidezza più accentuati.

I primi studi di nudo risalgono al 1923-24 sotto l'influsso di Ojetti, il quale aveva indirizzato il ragazzo verso questa via. Ritraggono la modella in pose naturali, che ricorda i tagli naturalistici della pittura francese del secondo Ottocento; successivamente dopo il '25, seguono disegni in cui l'analisi del nudo diventa più precisa, e spesso alla figura d'insieme sono affiancati dei particolari di braccia, gambe e mani, in modo simile agli studi di figura dei grandi artisti rinascimentali.

Alla fase artistica appena descritta è rapportabile l'esecuzione di questo torso femminile il quale non ha il volto (una caratteristica tipica dei disegni di quegli anni) per mezzo della quale l'artista cerca di superare l'individualità e tendere verso una visione ideale, le forme così rimangono non concluse e acquistano il carattere di "studi", in molte rappresentazioni oltre alle teste non sono disegnate braccia e gambe. Questa evoluzione della poetica artistica del ragazzo porterà a critiche

severe da parte di Ojetti, che lo accuserà di mancanza di precisione, di genericità nei volti, di "non finito", come si legge in molte sue lettere indirizzate al ragazzo in quegli anni.

Nell'apprendimento di Dazzi l'interesse per la scultura giocò senz'altro un ruolo importante. Proprio all'inizio degli anni Venti Ojetti sosteneva con la sua critica l'opera di scultori come Maraini e Andreotti, nei quali riconosceva una sintesi di forme in grado di mantenere un rapporto con la complessità della natura. L'elogio del critico si focalizzava soprattutto sulla capacità dei due scultori di ottenere un controllo della forma attraverso la razionalità sulla mutevolezza del mondo circostante. I consigli formali di Ojetti ebbero una fondamentale importanza per Dazzi, con il passare degli anni le divergenze tra i loro due modi d'intendere la creazione artistica iniziarono gradualmente ad emergere, sfociando infine ad una vera e propria rottura nei primi anni Trenta. L'impeto espressivo che caratterizzava già i disegni della mostra del 1919 prende da allora, impetuosamente, campo nell'artista, divenendo uno dei suoi tratti distintivi, e l'equilibrio e l'armonia tanto cari a Ojetti vengono abbandonati definitivamente.

(C.C.)



Libico al bivacco in una giornata di vento, 1923 c.

matita su carta avorio

mm. 202 x 308

in basso a destra: timbro della raccolta Ogetti

provenienza: già collezione Ogetti; collezione privata, Firenze

bibliografia: Romano Dazzi, *disegni*, pieghevole della mostra (Roma 2004) a cura di Galleria Lapicciarella, Firenze, 2004, tav. 23.

Nel gennaio del 1923 Romano Dazzi parte per la Libia, inviato dal Ministro delle Colonie, Luigi Federzoni, per eseguire un gruppo di disegni di soggetto coloniale. Il ragazzo, amante dell'avventura e della natura selvaggia, durante il soggiorno decise di lasciare la sede del governatore, conte Giuseppe Volpi presso il quale era ospite, per seguire la sua indole avventurosa ed affiancare in prima persona la spedizione militare condotta dal colonnello Graziani, per la riconquista di alcune zone della Libia che si trovavano ancora sotto il dominio di tribù ribelli. I disegni proseguono la linea intrapresa dall'artista già nei fogli giovanili di guerra, in cui l'attenzione si concentrava sulla resa dell'azione e del movimento dei soldati o dei nemici. Al ritorno dalla spedizione africana i disegni dell'artista hanno un grande successo, a tal punto che l'anno seguente Ogetti può organizzare presso la Galleria Pesaro di Milano una mostra esclusivamente sui lavori libici. I fogli del giovane eseguiti in Libia e quelli realizzati subito dopo, sulla base dei ricordi del viaggio, sono molto numerosi, tra questo folto gruppo Ogetti sceglie quelli più finiti, compiuti e con una più marcata vena illustrativa¹, che meglio corrispondevano ai consigli che aveva consegnato al giovane prima che partisse, dieci precetti ritenuti utili per il lavoro che il giovane doveva effettuare, riportate nel catalogo della mostra del 1987:

"1) Portati carta di due specie; quella solita 'protocollo' che t'ho data altre volte io, per tuoi appunti dal vero; e fogli più grandi, lisci come piacciono a te, per farvi i disegni da spedire in Italia.

2) Portati molte matite, e lavora a matita o a conté perché la 'sanguigna' si riproduce male in zinco o in foto.

3) Portati della cartavelina per coprire i disegni quando li spedisce al Ministro. E bada di arrotolarli bene o di metterli tra due cartoni ben forti perché arrivino senza piegature e in ottime condizioni.

4) Scarpe comode, da poterci camminare a lungo anche se fa caldo.

5) Per una settimana non fare altro che guardare e ricordare; e prendere appunti in camera tua su quello che hai guardato, senza far vedere niente a nessuno.

6) Temi semplici: indigeni, soldati semplici, cammelli, ciuchi, donne. Comincia a far disegni d'una figura sola, piantandola bene e risoluta, perché entri tutta nel foglio con un po' di respiro pel margine. Mettici sempre una linea di fondo caratteristico, come sai far tu: due palme, una tomba ecc.

7) Quando fai un disegno d'insieme, taglialo bene e contentati di ottenere il chiaroscuro solo per contorno, senza sfumo. Vedi di rendere bene i caratteri del paesaggio, in questi disegni d'insieme.

8) Fai qualche figura di donna, scegliendola bella.

9) Non ti consumare a far ritratti di ufficiali e funzionari perché, anche se riescono benissimo, non servono al Ministro e, se riescono così così, sono fonte di critiche e guai senza fine.

*10) Calcola che dopo un mese dovrai venir via e, se qualche altro disegno potrai farlo a Roma coi tuoi appunti, i primi disegni da pubblicare tu devi al Ministro mandarli da là."*².

(C.C.)

¹ Il catalogo della mostra del 1924 fu curato personalmente da Ugo Ogetti, cfr. U. Ogetti, *Romano Dazzi*, Milano, edizione della Galleria Pesaro, 1924.

² Cfr. G. De Lorenzi, *Disegni di Romano Dazzi*, cit., pp. 64-65.



Ritratto libico, 1924

matita e tempera su carta

mm. 500 x 350

dedica in basso a sinistra: A Paola. Romano Dazzi. XX. III. MCMXXIV

provenienza: già collezione Ogetti; collezione privata, Firenze

Questo disegno viene eseguito un anno dopo il rientro di Romano Dazzi dal viaggio in Libia, mantenendo, quindi, a distanza di tempo ancora vivi i ricordi di quella indimenticabile esperienza. Confrontando il foglio con altri eseguiti tra il 1923 e il 1924, in particolare *Autoritratto*, *Autoritratto libico* e *Autoritratto con turbante* esposti alla mostra degli Uffizi del 1987¹, è possibile riconoscere nel profilo della figura, caratterizzato dal naso pronunciato, dalle labbra carnose e dall'intensità dello sguardo, la raffigurazione dello stesso artista; per tanto il disegno potrebbe appartenere a quella serie di autoritratti eseguiti con vesti libiche in quegli

anni. Nel 1923 l'artista aveva già realizzato una serie di autoritratti, alcuni eseguiti con addosso vesti arabe, altri a dorso di cammello, oppure in mezzo al deserto con atteggiamento da condottiero, mettendo in evidenza il lato di se stesso che più amava, ossia quello dell'uomo d'avventura, trasmettendo sempre nelle sue immagini quel vitalismo che tanto avvertiva nella sua indole. Particolarità di questo disegno è l'utilizzo del colore, solitamente inusuale nei lavori di Dazzi.

(C.C.)

¹ Cfr. G. De Lorenzi, *Disegni di Romano Dazzi*, cit., p. 64.



Gruppo di ascari, 1935

matita nera, matita arancione e biacca su carta grezza

mm. 330 x 320

firmato e datato in basso: Romano Dazzi 1935

Il disegno, datato 1935, mostra i profondi mutamenti che il segno di Romano Dazzi aveva subito negli anni subito successivi al viaggio libico. Dalla metà degli anni Venti nelle immagini emerge un nuovo andamento dinamico, un segno energico e vigoroso ed una preferenza sempre più marcata per i soggetti in movimento, ed il tentativo di raffigurare la massima impressione del movimento, attraverso la resa di uno stesso soggetto ritratto in momenti che si susseguono.

Queste ricerche formali di Dazzi sono confrontabili con le soluzioni delle *fotodinamiche* di Anton Giulio Bragaglia, il quale tentava attraverso l'evocazione della traiettoria continua di mantenere comunque l'unità della forma, come si trova scritto in un capitolo del suo volume *Fotodinamismo futurista*: "Noi cerchiamo la essenza interiore delle cose: il puro movimento, e preferiamo tutto in moto, perché, nel moto le cose dematerializzandosi, si idelizzano, pur possedendo ancora, profondamente, un forte scheletro di verità. È in questo che consiste il nostro fine"¹.

È soprattutto in un gruppo di disegni di fine anni '20 raffiguranti atleti, che è visibile il tentativo di Romano di rendere la massima impressione di movimento, sensazione ricreata attraverso la raffigurazione dello stesso atleta nei momenti successivi dell'azione svolta, ad esempio del salto o della corsa, suggerendo appena alcune delle posizioni, e finendone altre in modo preciso².

In questi lavori compare un nuovo elemento che accompagnerà la restante produzione dell'artista, ossia una ricerca di grandezza e potenza fisica, con probabili influenze anche delle sculture del padre Arturo, sulle quali Dazzi eseguì vari studi³. L'esaltazione della bellezza e della forza fisica si affian-

cano in questi fogli ad una ripresa dello stile neocinquecentesco (soprattutto nella resa delle masse corporee) e michelangiolesco, riallacciandosi così alla linea di alcuni artisti d'inizio secolo, come Trentacoste, Sartorio e De Carolis.

Il disegno raffigurante il gruppo di ascari può essere letto alla luce di queste evoluzioni formali: i corpi dei soldati sono connotati da una potente plasticità e forza fisica e i diversi movimenti ricordano visibilmente i gesti e le azioni rappresentati in quegli atleti ritratti qualche anno prima. A distanza di più di dieci anni torna il tema del viaggio, vissuto tanto intensamente, in Libia. I fogli degli anni '30 a temi africani sono moltissimi e furono esposti in diverse occasioni: alle mostre sindacali romane, alle Biennali di Venezia del 1936 e 1940 e soprattutto alla grande personale del 1938 al Museo Coloniale, portando all'artista numerosi riconoscimenti e critiche favorevoli che elogiavano la straordinaria qualità della resa anatomica dei corpi e la capacità di esprimere un immediato senso di vitalità e forza⁴.

(C.C.)

¹ Cfr. G. De Lorenzi, *Disegni di Romano Dazzi*, cit., p. 37; come evidenza Giovanna De Lorenzi, nel testo di Bragaglia convivono, in modo a volte contraddittorio, elementi spiritualistici di radice ottocentesca e slancio di rottura futurista

² Cfr. *ivi*, nn. 73, 74, 75.

³ *Ivi*, p. 22.

⁴ *Ivi*, p. 41; è bene ricordare che in quegli anni Romano collaborava alla decorazione dell'Accademia di Educazione Fisica a Roma con figure di atleti. Poco distante il padre con i maggiori scultori dell'epoca realizzava i colossi in marmo di Carrara per il Foro Mussolini.



Libico con il fucile, 1923 c.

matita su carta avorio

mm. 203 x 312

in basso a destra: timbro della raccolta Ogetti

provenienza: già collezione Ogetti; collezione privata, Firenze



Ascaro che corre, 1923 c.

matita su carta avorio

mm. 238 x 210

in basso a destra: timbro della raccolta Ogetti

provenienza: già collezione Ogetti; collezione privata, Firenze



Ascaro che danza, 1923 c.

matita su carta avorio

mm. 389 x 250

in basso a destra: timbro della raccolta Ogetti

provenienza: già collezione Ogetti; collezione privata, Firenze

Il disegno fa parte del gruppo di fogli libici in cui intento dell'artista è ritrarre l'ascaro (ossia il soldato indigeno) mentre danza¹, soggetto che rientra negli interessi che Dazzi ha sempre coltivato sul movimento (seppure da un punto di vista ancora illustrativo) e che rimarrà un elemento costante anche della successiva produzione. Il movimento è un tema tra i più dibattuti in questi anni fra i diversi artisti (un esempio sono le indagini effettuate dall'avanguardia futurista).

Per il giovane artista la danza ed il canto erano le qualità che meglio esprimevano il carattere più profondo del popolo africano, tanto è vero che scrive in alcuni suoi appunti: *"Ricordo un momento grandioso vissuto dal mio spirito nella piana di Tarhuna in Libia. [...] Cominciammo a distinguere le avanguardie, i primi nuclei di ascari che ondeggiavano procedendo curvi e sollevandosi a tratti tutti insieme. Si udiva la voce della fantasia dei primi gruppi, e il lento ritmo ripetuto e cadenzato. [...] La voce procedeva e si disperdeva nella terra e nel cielo. [...] La grande unica voce che usciva dai tanti petti precedeva gli uomini e li annunciava col cupo rimbombo. Si vedevano gli ascari avanzare con un passo di danza barbarica, battendo a tempo il fucile a terra, segnando il passo col ritmo del loro*

*canto – tutto il cielo era ormai ingombrato da quella pulsazione sonora, da quella cupa voce primitiva che cantava i battiti del suo cuore"*².

I bivacchi e le lunghe marce notturne nel deserto hanno molto affascinato Dazzi, che rimane incantato soprattutto dalle immense notti stellate, scrive infatti tra i suoi appunti: *"Ricordo certi canti di cammellieri in carovana nel deserto, quando il gran buio della notte inghiotte gli orizzonti. Cullati dalla loro stanchezza [...]. Nessuno ascolta questa specie di confessione di questa gente chiusa e ostile, nessuno fuorché le stelle lontanissime, il silenzio senza confini della notte"*³.

L'importanza dei disegni nati da quella esperienza non corrisponde alla profondità che questa ebbe nella vita del ragazzo. I fogli rimangono più come una prova delle sue straordinarie capacità illustrative, ovviamente in rapporto anche al fine propagandistico per cui erano state commissionate.

(C.C.)

¹ Cfr. G. De Lorenzi, *Disegni di Romano Dazzi*, cit., n. 40.

² Cit. in *ivi*, pp. 67-68.

³ *Ivi*, p. 65.



Prete copto, 1925

matita su carta avorio

mm. 310 x 210

dedica in basso a destra: alla Signora Fernanda Ogetti con profonda devozione, Romano Dazzi 1925; a sinistra timbro della raccolta Ogetti

provenienza: già collezione Ogetti; collezione privata, Firenze

Il disegno, datato 1925 (per cui successivo al viaggio in Libia), è eseguito sull'onda dei ricordi africani. I segni indelebili che i mesi trascorsi nel deserto avevano lasciato sul giovane artista riecheggiano tra le righe da lui stesso scritte qualche anno più tardi: *"E tutto il rimpianto del deserto, del silenzio, dello spazio mi gonfia il petto, e col pensiero mi riporto a quella vita che più ho amato, dove più mi sono ritrovato e che è tanto difficile tornare*

*a vivere. [...] E il sentimento della diretta rispondenza tra l'uomo e il mondo, tra il suo mondo e il grande mondo, come uno spirito che tende a ricongiungersi al grande spirito, senza più limitazioni e ingombri corporali"*¹.

(C.C.)

¹ Tratto da un manoscritto autografo dell'artista, databile al 1927-28, cit. in G. De Lorenzi, *Disegni di Romano Dazzi*, cit., p. 23.



Studio di teste, 1946 c.

matita nera su carta avorio
mm 310 x 390

In questo disegno e nel successivo, Dazzi rappresenta degli studi di guidatori di sulki, il carrozzino a due ruote trainato da cavalli su cui siede il guidatore delle corse al trotto, riprendendo le ricerche legate alla resa del movimento che caratterizzano i primi anni della sua attività, ma approfondendoli ora con quella esaltazione della potenza e della bellezza del corpo umano

che dalla fine degli anni Venti andava sperimentando. L'interesse dell'artista per la raffigurazione di cavalli e sulki è testimoniata da un gruppo di fogli su questo tema, tutti firmati e datati 1947, pubblicati in un album di 44 disegni nel 1949, per tanto si ritiene che anche questi due disegni siano databili intorno a quegli stessi anni.

(C.C.)



Guida di Sulkii, 1946 c.

matita nera su carta avorio
mm 205 x 280



Bibliografia essenziale

VITTORIO PICA, *Esposizioni artistiche. La Prima mostra romagnola a Faenza*, in "Emporium", Vol. XXVIII, n. 165, Bergamo 1908, pp. 225-236, in part. p. 235

F. SAPORI, *Un monumento ad Adelaide Ristori*, in "Vita d'arte", A. VI, vol. 11, n. 61, Siena, gennaio 1913, pp. 25-27

ANTONIO MARAINI, *Cinque sculture recenti di Libero Andreotti*, in "Rassegna d'arte antica e moderna", A. VI, v.2, nn. 9-10, Milano Alfieri e Lacroix 1917, pp. 145-148

UGO OJETTI, *I disegni di guerra di Romano Dazzi tredicenne*, in "Illustrazione italiana", A. XLV, n. 16, Milano 21 aprile 1918, pp. 313-317

Disegni di Romano Dazzi, presentazione di Ugo Ogetti, catalogo della mostra tenuta in Roma nel Marzo 1919, Roma, Rivista d'arte Valori Plastici, 1919

I disegni di Romano Dazzi, con prefazione di Ugo Ogetti, Milano, Casa Editrice D'arte Bestetti e Tumminelli, 1920

C.B., *Libero Andreotti*, in "Emporium", A. XXVII, vol. LIII, n. 313, Bergamo, gennaio 1921, pp. 52-56

F.S., *Una mostra di Antonio Maraini in Roma*, in "Emporium", Vol LIII, n. 318, Bergamo giugno 1921, pp. 332-334

B. *L'Esposizione "arte italiana contemporanea" alla Galleria Pesaro*, in "Emporium", vol. LIV, n. 323, Bergamo novembre 1921, pp. 303-318, in part. p. 317

UGO OJETTI, *Mostra individuale di Libero Andreotti*, Galleria Pesaro, Milano 1921

UGO OJETTI, *La mostra personale dello scultore Libero Andreotti*, in "Illustrazione Italiana", A. XLVIII, n. 3, Treves editore, Milano 15 gennaio 1921, pp. 80-81

UGO OJETTI, *Lo scultore Antonio Maraini*, in "Dedalo", A. I, vol. 3, Milano - Roma 1921, pp. 742-758

E.S. (ENRICO SOMARÈ), Galleria Pesaro. *Mostra individuale dello scultore Libero Andreotti*, in "Il Primato artistico Italiano", a. III, nn. 1-2, Milano 15 gennaio - 15 marzo 1921, pp. 99-100

MARIO TINTI, *Il teatro Savoia a Firenze*, Bestetti e Tumminelli, Milano 1922, p. 34.

UGO OJETTI, *Ritratti di artisti italiani*, Milano 1923, pp. 157-170

L. ANGELINI, *Cronache fiorentine. Il nuovo Teatro Savoia a Firenze*, in "Emporium", vol. 57, n. 340, Bergamo aprile 1923, p. 268-272

MARIO TINTI, *Il Teatro Savoia a Firenze*, in "Architettura e arti decorative", a. II, n. 6, Bestetti e Tumminelli editore, Milano - Roma giugno 1923, pp. 207-216

Esposizione di venti artisti italiani, con presentazione di Ugo Ogetti, Milano Galleria Lino Pesaro dicembre 1924 - gennaio 1925, Milano 1924

LIONELLO VENTURI, *Mostra individuale di Antonio Maraini*, sala 23, in XIV Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia, 1924, pp. 79-82

S.A., *Le théâtre Savoy*, in "La Construction Moderne", Librairie de la construction moderne, Paris, ottobre 1924 pp. 31-38

UGO OJETTI, *Romano Dazzi in Libia*, in "Dedalo", a. IV. Fasc. IX, Milano - Roma Febbraio 1924, p. 585-592

Le medaglie italiane mandate dal Ministero degli esteri scelte da Ugo Ogetti, New York novembre Bestetti e Tumminelli, 1924

UGO OJETTI, *Medaglie italiane*, in "Dedalo", a. V, vol. II, Bestetti e Tumminelli editori, Milano - Roma 1925, pp. 513-530

ARDUINO COLASANTI, *Antonio Maraini scultore*, in "Architettura e Arti decorative", A. X, vol. 1, fasc. 13, settembre, Milano - Roma 1931, pp. 641-665

UGO OJETTI, *Mostra individuale retrospettiva di Libero Andreotti*, ordinata da Felice Carena, Ferruccio Ferrazzi e Aldo Carpi, in catalogo della XIX Biennale di Venezia, coi tipi di Carlo Ferrari, Venezia 1934, pp. 162-165

UGO OJETTI, *Andreotti e il ritratto*, in "Pan" rassegna di lettere arte e musica diretta da Ugo Ogetti, A. II, vol. 2, n. 6, Rizzoli e C. Milano, Firenze, Roma 1 giugno 1934, pp. 191 - 202

F. SAPORI, *Alla XIX Biennale veneziana*, in "Rassegna d'istruzione artistica", a. V, nn. 4-6, Urbino, aprile maggio giugno 1934, p. 83-89

UGO OJETTI, *Ottocento, Novecento e via dicendo*, Mondadori, Milano 1936

E. SACCHETTI, *Vita d'artista*, Milano 1940

A. RICCOBONI, *Roma nell'arte la scultura nell'evo moderno*, Roma, Casa Editrice Mediterranea, 1942

FRANCESCO SAPORI, *La scultura italiana moderna*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1949, pp. 41-45, 4°

Romano Dazzi, *44 disegni riprodotti in Fotocolloptipia*, Firenze Del Turco editore 1949

I. BELLÌ BARSALI, *Liberò Andreotti*, voce in *Dizionario Biografico degli italiani*, Istituto dell'enciclopedia italiana, Roma Società Grafica Italiana, 1961, p. 151

Mostra di Liberò Andreotti, catalogo a cura di Raffaele Monti, Valchiusa, Villa Sismondi 2 settembre-3 ottobre, Nuova grafica fiorentina Firenze, 1976

MARIO DE MICHELI, *La scultura del Novecento*, Garzanti editore Milano 1981, pp. 30-34

CORRADO MARSAN, *Liberò Andreotti*, scheda in catalogo della mostra *Il Novecento italiano*, a cura di Rossana Bossaglia ed altri, Milano Palazzo della Permanente 12 gennaio - 27 marzo 1983, Mazzotta editore, Milano 1983, pp. 241-244

Gli artisti di Villa Strohl - Fern tra simbolismo e novecento, mostra a cura di Laura Stefanelli Torossi, Roma, Galleria Arco Farnese 28 aprile - 2 giugno 1983, De Luca editore 1983, p. 122

FRANCESCA BARDAZZI, *Antonio Maraini scultore*, Spes, Firenze 1984

Il Palazzo dell'Industria, testi di Franco Borsi, Gabriele Morolli e Daniela Fonti, Editalia edizioni, Roma 1986, pp. 175-177 e 190-191

Disegni di Romano Dazzi, catalogo della mostra a cura di Giovanna De Lorenzi, Firenze, Biblioteca nazionale centrale, Firenze, L.S. Olschki, 1987.

Secessione romana (1913-1916), catalogo della mostra a cura di Rossana Bossaglia, Mario Quesada, Pasqualina Spadini, Fratelli Palombi editore, Roma 1987

FRANCESCA ROMANA MORELLI, *Antologia*, in *Realismo magico, pittura e scultura in Italia 1919 - 1925*, a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Milano Palazzo Reale 16 febbraio - 2 aprile 1989, Mazzotta editore, Milano 1988, pp. 328-330

CARLO PIROVANO, *Scultura italiana del Novecento*, Milano 1991

M. PRATESI, G. UZZANI, *L'arte italiana del 900. La Toscana*, Venezia 1991

Gipsoteca Liberò Andreotti, a cura di Ornella Casazza, grafiche il fiorino, Pescia 1992

M. FAGIOLI, *Come un paese nella pupilla. Paesaggio e figura nell'arte a Firenze tra le due guerre*, catalogo della mostra, Conservatorio di Santa Chiara San Miniato, 1992

FLAVIO FERGONZI e MARIA TERESA ROBERTO, *La scultura monumentale negli anni del fascismo. Arturo Martini e il monu-*

mento al Duca d'Aosta, a cura di Paolo Fossati, Umberto Allemandi e C. Torino 1992

Scultura italiana del primo Novecento, catalogo della mostra a cura di Vittorio Sgarbi, Mesola Castello Estense 2 maggio - 30 luglio, Grafis, Bologna 1992, pp. 28-29

Liberò Andreotti, mostra a cura di Ornella Casazza, Raffaele Monti, Vittorio Sgarbi, Mesola Castello Estense, Grafis Bologna 1993

SILVIA LUCCHESI, *Caro Andreotti...* in *Liberò Andreotti. Sculture e disegni*, Galleria Damiano Lapicciarella, Firenze 1994

ARIANNA SARA DE ROSE, *Marcello Piacentini opere 1903-1926*, Modena 1995, p. 69

CLAUDIO PIZZORUSSO, SILVIA LUCCHESI, *Liberò Andreotti. Trent'anni di vita artistica: lettere allo scultore*, Firenze, Olschki editore, 1997

Liberò Andreotti, mostra a cura di Giuseppe Appella, Silvia Lucchesi, Raffaele Monti e Claudio Pizzorusso, Matera, Chiese della Madonna della Virtù e San Nicola dei Greci, 31 maggio - 30 settembre, Matera Edizioni la Bauta 1998

La cultura europea di Liberò Andreotti, mostra a cura di Silvia Lucchesi e Claudio Pizzorusso, Firenze, Museo Marino Marini, 12 ottobre 2000 - 13 gennaio 2001, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2000

ALFONZO PANZETTA, *Nuovo dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento*, ad Arte s.r.l. Torino 2003, pp. 566-567

GIOVANNA DE LORENZI, *Ugo Ogetti critico d'arte: dal Marzocco a Dedalo*, Casa editrice Le Lettere, Firenze 2004

Romano Dazzi, disegni, pieghevole della mostra a cura della Galleria Lapicciarella, Roma Palazzo Venezia, Firenze 2004

ELENA PONTIGGIA e CARLO FABRIZIO CARLI, *La grande quadriennale 1935 - La nuova arte italiana*, Mondadori Electa, Verona 2006

MASSIMO DE SABBATA, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Forum editore, Firenze 2006

M. GRASSO, *Antonio Maraini*, voce in *Dizionario Biografico degli italiani*, Istituto dell'enciclopedia Treccani, Abramo Printrig s.p.a., Catanzaro 2007, pp. 384-388

ANTONIO, FOSCO e GRATO MARAINI, *Memorie di una famiglia*, Casa d'Aste Pandolfini, 18 marzo 2008, Firenze 2008

ANNA MARIA DAMIGELLA, *Giulio Bargellini e la decorazione della Sala del Consiglio*, in *Il Palazzo nuovo della Banca d'Italia*, a cura di Maurizio Berri e Marco Pagliara, Roma 2008, pp. 133-194

Cataloghi pubblicati:

- 2003 **Camuccini Finelli Bienaimé** *Protagonisti del classicismo a Roma nell'Ottocento*, a cura di Francesca Antonacci e Giovanna Caterina de Feo
- 2003 **I Lampadari di Cristallo** *Ventinove disegni di una manifattura boema*, a cura di Francesca Antonacci, testo di Roberto Valeriani
- 2004 **Thayaht e Ram** *dal Futurismo al Novecento*, a cura di Francesca Antonacci Damiano Lapicciarella e Carla Cerutti
- 2005 **Ercole Drei** *dalla Secessione al Classicismo del Novecento*, a cura di Francesca Antonacci e Giovanna Caterina de Feo
- 2006 **Enrica Scalfari** *Finestre su Roma*, fotografie, a cura di Francesca Antonacci e Enrica Scalfari, testo di Francesco Scoppola
- 2006 **Milton Gendel** *Fotografie*, testi di Luigi Ficacci e Jonathan Doria Pamphilj
- 2007 **Galileo Chini (1873-1956)** *Un pittore italiano alla corte del Re del Siam*, a cura di Fabio Benzi e Francesca Antonacci
- 2007 **Un dipinto di Ippolito Caffi** *ed una raccolta di vedute di Roma*, a cura di Francesca Antonacci, testo di Pier Andrea De Rosa
- 2008 **Afro** *dagli anni della "Galleria della Cometa" al dopoguerra*, a cura di Francesca Antonacci, testo di Giuseppe Appella
- 2008 **Attilio Selva**, *Sculture*, a cura di Francesca Antonacci e Giovanna Caterina de Feo