

Anno 1, Numero 1

# Contesti d'Arte



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

**SAGAS**  
DIPARTIMENTO DI STORIA,  
ARCHEOLOGIA, GEOGRAFIA  
ARTE E SPETTACOLO





Contesti d'Arte  
Rivista della Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università di Firenze

Direttore scientifico  
Fulvio Cervini

Direttore responsabile  
Antonio Pinelli

Direttore della Scuola di Specializzazione  
Guido Tigler

Segretario di redazione  
Cristiano Giometti

Redazione  
Giovanni Giura, Maria Aimé Villano

Comitato scientifico  
Sonia Chiodo, Giovanna De Lorenzi, Andrea De Marchi, Lorenzo Gnocchi,  
Dora Liscia, Maria Grazia Messina, Alessandro Nigro, Donatella Pegazzano,  
Lucilla Saccà, Tiziana Serena, Paul Tucker, Mara Visonà

La rivista è finanziata da risorse del Fondo Ateneo 2012-2014, di cui sono titolari i docenti membri del comitato scientifico, finalizzato a finanziare ricerche svolte presso il Dipartimento SAGAS dell'Università degli Studi di Firenze

Redazione: Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo,  
via Gino Capponi 9, Firenze (cristiano.giometti@unifi.it)

Edizione: Fondazione Memofonte, lungarno Guicciardini 9r, Firenze (info@memofonte.it)



# Contesti d'arte

## SOMMARIO

8 Fulvio Cervini  
**Per iniziare**

---

### CONTRIBUTI

---

10 Fabrizio Bianchi  
**I due *tituli* della Croce dipinta della chiesa di San Frediano a Pisa: un caso unico nelle Croci dipinte del XII secolo**

24 Federica Volpera  
**Tracce di maestri 'greci' a Genova nella seconda metà del XIII secolo: due casi di studio per un contesto**

40 Natsuko Kuwabara  
**Gli affreschi della fine del Duecento in Santa Maria Rossa di Crescenzero: gli ultimi giorni della Vergine e un'insolita scena di esequie nel presbiterio**

56 Giulia Scarpone  
**Appunti per la Maestà di Taddeo Gaddi in San Francesco a Castelfiorentino: funzione e ubicazione originaria**

69 Daniele Lauri  
**Il restauro di un bene culturale come strumento di riscoperta. Il caso di Lorenzo da Viterbo nel contesto della sua fortuna critica**

85 Spyros Koulouris  
**Una scena mitologica di Bartolomeo di Giovanni**

94 Valentina Balzarotti  
**Tracce per un percorso di Bernardino Orsi da Collecchio**

110 Raffaele Niccoli Vallesi  
**Un artista lombardo-veneto per un frontespizio veneziano del 1540?**

133 Francesco Speranza  
**Ignazio Hugford a Pistoia. Il ciclo vallombrosano per San Michele in Pelago di Forcole**

- 143 Giulia Coco  
*Anecdotes of painting in England (1762-1780). Obiettivi e metodi per una storia dell'arte in Inghilterra*
- 155 Maria Russo  
**Firenze Capitale: lo spostamento degli arredi tra i palazzi di residenza reali in Toscana durante i primi anni del Regno d'Italia**
- 168 Francesca Vaselli  
**Giovanni Boldini e le pitture murali della Falconiera; una nuova ipotesi sulla tecnica esecutiva**
- 184 Tonino Coi  
**Libero Andreotti e Ugo Ojetti. Note a margine dei carteggi, negli archivi di Roma e Pescia**
- 193 Eva Francioli  
**Per una nuova contestualizzazione dell'Astrattismo Classico. Alcuni documenti inediti**
- 207 Luisa Giacobbe  
**Un caso particolare di autoritratto: la duplice 'jouissance' di Louis Cane artiste peintre**
- 215 Giacomo Biagi  
**1969-71: l'arte concettuale tra visualità, misticismo e analisi – Estremismi e Rotture**

---

## RECENSIONI

- 231 Cristina Spada, Laura Zabeo  
*Religious poverty, visual riches. Art in the domenican churches of Central Italy in the Thirteenth and Fourteenth centuries* di Joanna Cannon
- 233 Chiara Carpentieri  
*Le "magnificenze" di Agostino Chigi. Collezioni e passioni antiquarie nella Villa Farnesina*, di Costanza Barbieri
- 237 Benedetta Chiesi  
*D'or et d'ivoire. Paris, Pise, Florence, Sienne. 1250-1320.* A cura di Xavier Dectot e Marie-Lys Marguerite. Lens, Musée du Louvre-Lens, 27 maggio - 28 settembre 2015

- 242 **Gianna Iandelli**  
**Cartelloni e copertine: artisti illustratori in Italia per la pubblicità e l'editoria?**
- 245 **Emanuele Greco**  
*Terrae – La ceramica nell'Informale e nella ricerca contemporanea*, a cura di **Lorenzo Fiorucci**, (Città di Castello, Pinacoteca comunale, Palazzo Vitelli alla Cannoniera, 22 agosto-1 novembre 2015)
- 248 **Silvia Berti**  
**Un ponte tra passato e futuro, tra tradizione e innovazione: tre esempi di realtà museali olandesi presentati al Luigi Micheletti Award (Brescia, 7-9 maggio 2015)**
- 250 **Francesco Speranza**  
**Nuova sede e nuovo volto per la Galleria Sabauda**
- 253 **Valentina Filice**  
**Il Ritorno di Francesco I: La Galleria Estense riapre al pubblico**
- 255 **Elisa Bonaiuti**  
**Bergamo e la sua Pinacoteca: la nuova vita dei capolavori della Carrara**

Tonino Coi

## Libero Andreotti e Ugo Ojetti. Note a margine dei carteggi, negli archivi di Roma e Pescia

«Cara signora Andreotti, sto raccogliendo l'epistolario di mio marito per la parte che riguarda gli artisti e gli scrittori d'arte. Lei sa dove sono le lettere di Ugo ad Andreotti? Se sì, può prestarmele e io appena lette, copiate [...] gliele restituirei? [...] Un epistolario senza la contropartita non è pubblicabile ed è per questo che sto facendo ora questa raccolta. Mi scusi e mi aiuti [...]»<sup>1</sup>.

Fernanda Ojetti inviava questa richiesta all'amica Margherita Carpi, vedova di Libero Andreotti, nell'aprile 1958 intenzionata a pubblicare il vastissimo carteggio che suo marito Ugo aveva intrattenuto in vita con gli artisti e con altre importanti personalità dell'arte e della cultura. Quelle stesse lettere, mai pubblicate per l'accantonamento del progetto, sono oggi ripartite tra l'archivio della GNAM di Roma (Fondo Storico "Ugo Ojetti", Unità Archivistica 41) e quello della gipsoteca "Libero Andreotti" di Pescia (ALAP).

Il carteggio in questione è noto alla critica, ma rimane ad oggi praticamente del tutto inedito. Soltanto una piccola selezione delle lettere di Ojetti allo scultore, infatti, ha trovato posto nell'antologia confezionata da Claudio Pizzorusso e Silvia Lucchesi tra le pagine della grande monografia dedicata allo scultore nel 1997<sup>2</sup>.

Il paziente lavoro di lettura e di contestualizzazione delle lettere ha permesso di imbastire un approfondito studio critico – in questa sede ridotto a un lavoro di sintesi, in attesa della pubblicazione completa dell'intero carteggio – mirato a gettare nuova luce su una serie di questioni a lungo dibattute e, sotto certi aspetti, ancora insolute.

Gli inizi del sodalizio umano e artistico tra Libero Andreotti e Ugo Ojetti si fissano tradizionalmente al 1914 quando, allo scoppio del primo conflitto mondiale, lo scultore fu costretto a lasciare Parigi – dove si era trasferito nel settembre 1909 – per fare definitivamente ritorno in Italia. In realtà, i due si conoscevano già dalla fine del primo decennio del secolo come testimoniano una serie di lettere datate a partire dal 1908 – quando l'artista viveva a Milano da circa due anni – in cui Ojetti dimostra un precoce interesse per gli sviluppi dell'arte di Andreotti solo di recente accostatosi all'arte plastica, ovvero, da quando aveva iniziato a frequentare lo studio fiorentino dello scultore Mario Galli nel 1904.

Ben presto, la frequentazione tra il critico e l'artista si tramutò in un rapporto di stima

---

Il presente articolo è un estratto rivisto e aggiornato di T. COI, «*Se à un minuto per il più grande scultore d'Italia... mi scriva*». *Libero Andreotti e Ugo Ojetti: note a margine dei carteggi negli archivi di Roma e Pescia*, tesi di specializzazione in Storia dell'arte contemporanea, relatore prof. A. Nigro, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2013/2014.

<sup>1</sup> Lettera di Fernanda Ojetti a Margherita Carpi Andreotti, 9 aprile 1958, ALAP, cart. 62, fol. 56, doc. 3452.

<sup>2</sup> C. PIZZORUSSO, S. LUCCHESI, *Libero Andreotti. Trent'anni di vita artistica. Lettere allo scultore*, Firenze 1997.



reciproca favorito anche dalle commissioni affidate dalla famiglia Ojetti allo scultore. Nell'arco dell'ultimo ventennio, buona parte della letteratura artistica ha guardato con sospetto a questo legame, indicandolo come «un rapporto di qualità umbratile, talvolta caratterizzato da punte di estrema polemica, difficilmente identificabile come una vera amicizia»<sup>3</sup>. Dalla lettura del carteggio, in realtà, traspare un'immagine di Ojetti ben differente da quella del «tiranno»<sup>4</sup> che impone committenze e vie stilistiche al suo scultore ma, anzi, l'idea di fondo è quella di un amico-mecenate impegnato a procurare commissioni pubbliche remunerative e di prestigio all'incontentabile scultore.

Si è preteso, anche, di individuare alla data del 1921 un «solco da sempre inespresso»<sup>5</sup>, che determinò l'irreversibile diradarsi dei contatti tra subito dopo la grande mostra personale dello scultore alla Galleria Pesaro di Milano che rappresenterebbe, pertanto, l'«ultimo importante atto che legò i due»<sup>6</sup>. Il giudizio critico formulato da Ugo Ojetti nella versione aggiornata dell'articolo di «Dedalo» del 1920<sup>7</sup>, inserita nella seconda edizione dei *Ritratti d'artisti italiani* del 1923, rappresenterebbe uno dei primi sintomi di questo suo distacco da Libero Andreotti:

«due pericoli pesano sull'Andreotti: il suo nuovo misticismo o, più esattamente, la religiosità dei temi in cui da due o tre anni si compiace, *Gesù e i bambini*, *San Francesco*, *Cristo calato dalla croce*, e il modo in cui egli si prova ad esprimerlo che, per voler essere semplice e puro, ingenuo e stupefatto, è spesso lontano dalla sua natura di toscano [...] Dal suo amato Jacopo della Quercia egli, in queste sculture, si spinge a un artificioso e celebrato amore per la scultura romanica e, se la linea e i profili restano netti e di bella cadenza, l'espressione dei volti s'arrotonda e svanisce in una fissità di maschera elementare [...] senza varietà e senza calore. Qui sbaglia. [...] tutta l'arte religiosa italiana è gloriosa e sempre viva [...] sugli esempi degli antichi [...]. Proprio un toscano si perderà in questa nebbia? Non lo temo. Il grande gruppo, in memoria dei «caduti», che egli viene ora modellando per la piazza di Roncade presso Treviso [...] è la prova della capacità di questo scultore a concepire e modellare la scultura monumentale che deve essere potente, semplice ed evidente»<sup>8</sup>.

In realtà, lo scritto di Ojetti denota una conoscenza profonda dello sviluppo artistico andreottiano e coglie, con estrema oggettività, la debolezza stilistica della produzione più re-

<sup>3</sup> S. LUCCHESI, «Caro Andreotti...», in *Libero Andreotti. Sculture e disegni*, catalogo della mostra di Firenze a cura di S. Lucchesi, Firenze-Siena 1994, pp. 9-17, in part. 10; S. LUCCHESI, *Anni di guerra*, in C. PIZZORUSSO, S. LUCCHESI, *Libero Andreotti...cit.*, pp. 171-175, in part. 173.

<sup>4</sup> G.C. DE FEO, «... ai curiosi e agli innamorati d'arte», in *Libero Andreotti, Antonio Maraini, Romano Dazzi. Gli anni di Dedalo*, catalogo della mostra a cura di F. Antonacci, G.C. de Feo, Roma 2009, pp. 6-16, in part. 6.

<sup>5</sup> S. LUCCHESI, «Caro Andreotti...cit.», p. 14.

<sup>6</sup> EAD., p. 13.

<sup>7</sup> U. OJETTI, *Lo scultore Libero Andreotti*, «Dedalo», III, 1920, 3, pp. 395-417.

<sup>8</sup> ID., *Ritratti d'artisti italiani*, Milano 1923, ried. Milano 1948, pp. 429-442, sp. 441-442.



cente dello scultore<sup>9</sup>, caratterizzata da una forte componente mistico-religiosa che gli derivava dall'assidua frequentazione di Aldo Carpi – conosciuto a Milano nel 1921 – la cui pittura recava quel medesimo stile ascetico. Al tempo stesso, Ojetti avvertiva un certo mutamento nei modi dello scultore che nelle sue opere licenziate negli anni prossimi al primo conflitto mondiale – la celebre *Targa Resinelli*<sup>10</sup>, ad esempio – esprimeva tutta la sua ammirazione per i toscani della tradizione scultorea tre e quattrocentesca e del «suo amato Jacopo della Quercia»<sup>11</sup>. A proposito di queste suggestioni antiche, si è detto in passato che «Ojetti coltivò nell'artista l'idea di un recupero delle antiche forme toscane, viste non come necessari precedenti linguistici [...], ma come impellenze metastoriche»<sup>12</sup>, eppure, dal carteggio non emerge alcuna imposizione stilistica da parte del critico che pare semmai condividere con Andreotti la sua stessa passione per gli scultori del passato.

Il riferimento al monumento ai caduti di Roncade, infine, appare piuttosto calzante per sottolineare il superamento della semplificazione purista di matrice religiosa e l'aprirsi di una nuova fase nella parabola artistica di Libero Andreotti.

Alla luce di tutto ciò, si può davvero leggere lo scritto ogettiano, seppure nella sua severità, come un richiamo all'ordine e un'imposizione stilistica del critico al suo scultore prediletto? Uno degli intenti dello studio derivato dall'analisi del carteggio qui presentato è proprio quello di offrire, qualora il confronto delle sole opere non fosse sufficiente, una nuova lettura del sodalizio tra Libero Andreotti e Ugo Ojetti in cui il *Ritratto* del 1923 è lungi dall'essere considerato «il segno della qualità più superficiale che intima del legame che fino a quel momento [...] aveva unito [il critico] allo scultore»<sup>13</sup>.

La conoscenza delle lettere conservate a Roma e Pescia rende poco plausibile anche l'idea secondo cui

«dopo il '20 [...] nel percorso così coerente, fluido e felice di Andreotti, si inserisce la negativa influenza di Ojetti, che lo spinge ad assumere le vesti di scultore civile, devian-  
dolo dalla sua stessa natura tenera o pungentemente amabile, ma restia a insufflare nelle

---

<sup>9</sup> Si confronti, al contrario, S. LUCCHESI, «*Caro Andreotti...* cit., p. 14 dove si accusa Ojetti di «incomprensione nei confronti della nuova direzione andreottiana».

<sup>10</sup> Il bassorilievo all'antica, raffigurante una scena di parto, fu commissionata da un comitato di chirurghi dell'Istituto fiorentino di Studi Medici, in memoria del ginecologo Giuseppe Resinelli a un anno dalla sua scomparsa. Fu proprio Ojetti a introdurre Andreotti al professor Chiarugi, referente del comitato. Il gesso dell'opera è conservato nella gipsoteca di Pescia, Inv. A.F.C.P. 64, g. 91; I.C.C.D. 09/00156788; *Gipsoteca Libero Andreotti*, a cura di O. Casazza, Firenze 1993, p. 191, cat. 15.

<sup>11</sup> Il preciso riferimento a Jacopo della Quercia va ricondotto alla passione di Andreotti per questo scultore, nota al critico. In una lettera datata 11 aprile 1919, infatti, in riferimento al recente acquisto di un bassorilievo di Jacopo da parte di Ojetti, Andreotti si dichiara fiero del suo «amico capace d'acquistare per sé e per il suo piacere una cosa così bella» (GNAM, U.A. 41, s.fasc. 1, fol. 100); e ancora, in un'altra lettera del 15 aprile, lo scultore si dice lieto dell'acquisto «ma dove andrà Jacopo? Bisognerà farlo padrone di una sala ma vorrei anche vederlo in una di quelle sale dove si sta abitualmente» (GNAM, U.A. 41, s.fasc. 1, fol. 21).

<sup>12</sup> R. MONTI, *Il percorso di Andreotti*, in *Libero Andreotti (Pescia 1875 – Firenze 1833)*, catalogo della mostra a cura di G. Appella, R. Monti, S. Lucchesi, C. Pizzorusso, Matera 1998, pp. 25-39, in part. 34.

<sup>13</sup> S. LUCCHESI, «*Caro Andreotti...* cit., p. 14.

buccine patriottiche. Il frutto di questa 'cattiva azione' del critico sempre più ufficiale del «Corriere della sera» fu una serie di monumenti ai Caduti come quello di Roncade del '22, quello di Saronno del '24 e quello di Santa Croce del '26. Ojetti esultava, parlava del ritorno alla grandezza dei classici, a Niccolò Pisano, Donatello, 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, di un ricorso a soluzioni compositive di maniera, dove solo continuava a vivere l'eccellenza del mestiere. [...] Il peggio fu che questa fatica monumentalistica gli impedì di ritrovare se stesso anche nelle opere libere dall'impegno civile»<sup>14</sup>.

Questo lungo passaggio firmato da Mario De Micheli, apre ad alcune considerazioni sulla stagione dei monumenti ai caduti che vide impegnato Libero Andreotti lungo tutto l'arco del terzo decennio del secolo, inaugurata dal gruppo scultoreo di Roncade tanto acclamato da Ugo Ojetti. Quello che forse non si è mai sottolineato a tal proposito, e che il carteggio permette di mettere maggiormente a fuoco, è che i lavori dello scultore in ambito civile rappresentarono per lui vere e proprie occasioni di guadagno pecuniario e di prestigio personale; inoltre, in questo modo Andreotti poté misurarsi sul terreno difficile del formato monumentale reso impervio dalle precise disposizioni dei bandi di concorso e dal fatto che spesso le commissioni comportavano la collaborazione con altri scultori.

Il ruolo fondamentale di Ojetti fu quello di procacciare via via tali occasioni, spesso facendo anche da mediatore tra i vari comitati promotori delle imprese e il suo amico scultore nel tentativo di arginare, dove possibile, le polemiche proteste e gli insofferenti capricci di quest'ultimo.

Il carteggio della corrispondenza tra il critico Ugo Ojetti e lo scultore Libero Andreotti, inoltre, rappresenta un ricco contenitore di informazioni inedite che aiutano a riscrivere in alcuni punti la storia delle opere realizzate dall'artista dopo il suo rientro in patria, e non solo. Per comprendere la portata delle notizie contenute nelle lettere, vengono presentate in questo scritto le sole novità relative a due delle opere commissionate all'artista dalla famiglia Ojetti, il *Ritratto di Fernanda Ojetti* e il *Ritratto di Paola Ojetti bambina*.

Il primo riferimento al ritratto della signora Fernanda è contenuto tra le righe di una pagina del suo diario, compilata il 23 settembre 1912 in seguito alla visita dello studio parigino di Libero Andreotti:

«Con Ugo alle tre da Libero Andreotti [...] porta dei grandi occhiali tondi col bordo di tartaruga [...] parla male italiano e si scusa dicendo che non lo parla mai. A me pare una posa. Verrà dice in inverno a Firenze e

<sup>14</sup> M. DE MICHELI, *La scultura del Novecento*, Torino 1981, p. 34.

domanda di fare il mio ritratto»<sup>15</sup>.

Non si hanno altre notizie dell'opera fino al settembre 1914, all'indomani del rientro in Italia dello scultore. In una lettera inviata a Ojetti da Lucca, infatti, Andreotti proponeva nuovamente di ritrarre la signora Fernanda:

«Si ricorda che domandai una volta nel mio studio alla sua Signora se mi avrebbe posato per una statuetta? S'ella fosse ancora disposta a osare io sarei francamente contentissimo di fare questo ritratto. [...] S'intende bene che non cerco la commissione di un lavoro... riempirei il mio ozio e ne sarei lietissimo»<sup>16</sup>.

Contrariamente a quanto si era sempre pensato, dunque, non furono gli Ojetti a commissionare direttamente l'opera all'artista<sup>17</sup>, ma quest'ultimo a offrirla come un omaggio personale alla signora Fernanda. I termini della realizzazione furono concordati nel corso di una colazione alla villa de *Il Salviatino*, fissata per il 16 novembre, e rimessi in discussione dall'artista stesso appena due giorni dopo:

«Quando le scrissi che avrei volentieri fatto il ritratto della sua Signora senza nessun interesse, avevo ancora un po' di soldi, ora non ne ho più. Così la sua offerta di pagare il lavoro mi fa pensare a questa combinazione. Ecco come si potrebbe procedere: I Lei mette a mia disposizione una stanza [*sic*] dove possa eseguire questo lavoro, e possa, se ne sento il bisogno, restarvi a lavorare prima o dopo la posa della sua Signora. Premetto ciò perché è mia abitudine lavorare anche di ricordo. II Il tempo necessario per fare il ritratto può variare da un mese a un mese e mezzo. La sua Signora mi darà una media di una quindicina di sedute di un'ora o due.... III Il lavoro sarà fuso e formato a sue spese. Ed ora eccomi al difficile: Lei dovrebbe darmi 500 lire per cominciare e 1800 a lavoro finito ed accettare il piccolo bronzo della "Jeune aux Cymbales" [...] è nel mio studio e me lo farò spedire da Parigi. [...] Va bene così?»<sup>18</sup>.

Accettate le nuove condizioni da parte dei suoi committenti, Andreotti poté mettersi all'opera già sul volgere del mese<sup>19</sup>. La signora Ojetti annotò puntualmente sul suo diario tutti gli appuntamenti di posa con l'artista, fornendo un utile riscontro documentario da incrociare

<sup>15</sup> Diario di Fernanda Ojetti, 23 settembre 1912 per cui si rimanda a G. DE LORENZI, in *Da Fattori a Casorati. Capolavori della collezione Ojetti*, catalogo della mostra di Viareggio e Tortona a cura di G. De Lorenzi, Viareggio 2010, pp. 170-171, in part. 170.

<sup>16</sup> Lettera di Libero Andreotti a Ugo Ojetti, 26 settembre 1914, GNAM, U.A. 41, s.fasc. 1, fol. 25.

<sup>17</sup> R. CAMPANA, *Ojetti, Ghiglia, Andreotti. Proposte d'arte e critica a Firenze nel primo Novecento*, in *Da Fattori a Casorati...cit.*, pp. 47-63, in part. 59.

<sup>18</sup> Lettera di Libero Andreotti a Ugo Ojetti, 18 novembre 1914, GNAM, U.A. 41, s.fasc. 1, fol. 64.

<sup>19</sup> Lettere di Libero Andreotti a Ugo Ojetti, novembre 1914, GNAM, U.A. 41, s.fasc. 1, foll. 66 e 67.

con le informazioni fornite in merito dal carteggio. I lavori sembrano interrompersi bruscamente nel febbraio 1915, quando Fernanda scriveva della sua ultima seduta su un'altra pagina del diario.

Il gesso del *Ritratto di Fernanda Ojetti*, oggi conservato alla gipsoteca "Libero Andreotti" di Pescia<sup>20</sup>, alto circa un metro e mezzo, contraddice le proporzioni di «statuetta» a cui sembravano riferirsi l'artista e la sua modella nelle fasi preliminari alla lavorazione, nell'ottobre del 1914. È noto che l'opera non venne mai fusa in bronzo, anche se le cause di questa decisione non sono affatto chiare<sup>21</sup>.

Nessuna delle lettere o delle pagine compilate dalla signora Ojetti – spesso dispensatrice di commenti severi sull'operato degli artisti a lei vicini – fornisce una spiegazione valida alla mancata fusione dell'opera che pure doveva essere stata pensata, come suggerisce l'esistenza stessa del modello in gesso<sup>22</sup>. L'opera, inoltre, fu regolarmente pagata allo scultore come dimostrato da un documento inedito datato febbraio 1915, recante marca da bollo e firmato da Andreotti:

«Dichiaro di aver ricevuto dal Comm. Ugo Ojetti la somma di Lire Mille-Cinquecento £ 1500 – a totale pagamento del ritratto della Signora Fernanda Ojetti da me eseguito. £ 1500 Firenze, febbraio 1915 L. Andreotti»<sup>23</sup>.

Il *Ritratto di Paola Ojetti bambina* è un bustino in bronzo montato su un'elegante frammento di marmo e pubblicato per la prima volta da Silvia Lucchesi nel 1994<sup>24</sup>. La datazione dell'opera è stata fissata al 1916 sulla base di una lettera del novembre 1936 indirizzata a Margherita Carpi Andreotti, in cui Fernanda Ojetti le elencava le ventitré opere di suo marito Libero entrate in collezione Ojetti nel corso degli anni<sup>25</sup>. All'opera sono stati riferiti anche due disegni firmati e datati 1915<sup>26</sup>, ritenuti preparatori all'opera da Giovanna De Lorenzi<sup>27</sup> che fa risalire la commissione all'epoca del quarto compleanno della bambina nata nel novembre del 1911.

<sup>20</sup> Inv. A.F.C.P. 29, g. 115; I.C.C.D. 09/00156753; *Gipsoteca Libero Andreotti...* cit., pp. 188-189, cat. 13.

<sup>21</sup> S. LUCCHESI, "Caro Andreotti..." cit., p. 11: «[...] forse per quell'architettura a figura intera di una donna non bella, non giovane, tanto diversa dalla brillantezza e felicità di modellato delle opere del primo tempo parigino, piacque così poco ad Ojetti da non volerne ordinare la fusione in bronzo». Tale informazione non è corroborata da nessuna testimonianza documentaria o di altra natura, così come quella riportata da R. MONTI, *Il percorso di Andreotti...* cit., p. 34: il ritratto «non piacque e non fu fuso».

<sup>22</sup> G. DE LORENZI, in *Da Fattori a Casorati...* cit., p. 171.

<sup>23</sup> Ricevuta di pagamento per il *Ritratto di Fernanda Ojetti*, febbraio 1915, GNAM, U.A. 41, s.fasc. 9, fol. 569.

<sup>24</sup> S. LUCCHESI, in *Libero Andreotti. Sculture e disegni...* cit., pp. 30-31.

<sup>25</sup> Lettera di Fernanda Ojetti a Margherita Carpi Andreotti, novembre 1936, ALAP (la lettera non è catalogata).

<sup>26</sup> Si tratta dei due disegni a matita su carta liscia, intitolati *Paola* e conservati in collezione de Juliis a Firenze (la stessa in cui si trova il bustino in bronzo), pubblicati in *Libero Andreotti. Sculture e disegni...* cit., pp. 50-51.

<sup>27</sup> G. DE LORENZI, in *Da Fattori a Casorati...* cit., pp. 178-179, in part. 178.

Secondo la ricostruzione fornita dalla stessa De Lorenzi, basata sulla conoscenza delle lettere di Ojetti ad Andreotti conservate a Pescia, viene confermata la datazione al 1916 con la sola fusione slittata in avanti al 1917<sup>28</sup>. In realtà, incrociando le informazioni già note delle lettere di Pescia con quelle delle lettere di Andreotti a Ojetti, conservate a Roma, è possibile rivedere la vicenda del bustino della piccola Paola. Stando, infatti, al testo di una lettera inviata a Ojetti dallo scultore, risulta che i lavori per l'esecuzione del ritratto non iniziarono prima dell'estate 1917<sup>29</sup>.

La piccola Paola, destinata da adulta a diventare una figura di spicco nel panorama culturale italiano, nell'ambito della traduzione letteraria e del riadattamento in lingua italiana dei dialoghi cinematografici stranieri, fu molto cara ad Andreotti che riservò sempre un pensiero per lei nelle lettere inviate a Ugo e Fernanda. Le sedute di posa per il ritrattino contribuirono a rendere più tenero e affettuoso il rapporto tra i due, ulteriormente fortificato in seguito al grave attacco di poliomielite che colpì Paola nel 1918. L'archivio pesciatino, inoltre, conserva la fitta corrispondenza<sup>30</sup> intrattenuta dalla giovane Ojetti con il suo scultore che amava scherzosamente chiamare «Andreotto», mentre un intero sottofascicolo del fondo "Ugo Ojetti" di Roma custodisce la documentazione relativa all'istituzione del premio "Libero Andreotti"<sup>31</sup> fortemente voluto da Paola in onore del suo amico, in seguito alla sua morte, a sostegno dei giovani artisti frequentanti il liceo artistico fiorentino dove Andreotti era stato docente di arti plastiche.

Tornando al ritratto del 1917 e al relativo carteggio, la piccola modella posò per circa un mese lungo il quale Ojetti chiedeva informazioni allo scultore nelle sue lettere dal fronte: «Caro Andreotti, non ho più notizie sue. [...] come va il ritrattino di Paola?»<sup>32</sup>.

Le risposte di Andreotti sono corredate anche da divertenti aneddoti legati alle sue visite a Paola presso la villa de *Il Salviatino*. Lo scultore, infatti, scriveva che

«Il ritrattino di Paola mi à fatto ammattire... ma sempre con tanto piacere. Forse andrà... lunedì o martedì credo di finirlo. Passo colla piccina delle mattinate divertentissime... naturalmente il ritratto avanza lentamente. Ella mi racconta tutte le atrocità tedesche e mi dice che è molto più interessante di leggere il comunicato Cadorna che di posare per il mio ritratto... ?! le ho promesso di farlo poi in cioccolata e questo mi à

<sup>28</sup> Id.

<sup>29</sup> «Comincerò il ritrattino mercoledì». Lettera di Libero Andreotti a Ugo Ojetti, 15 luglio 1917, GNAM, U.A. 41, s.fasc. 1, fol. 26.

<sup>30</sup> ALAP, cart. 63, foll., 1-27, docc. 3439-3465. Tra le informazioni più importanti della corrispondenza, ad esempio, si segnalano le impressioni di Paola Ojetti relative al secondo ritratto che Andreotti realizzò di lei nel 1932 oggi in collezione privata fiorentina. Il gesso dell'opera è conservato, invece, alla gipsoteca di Pescia (Inv. A.F.C.P. 107, g. 80; I.C.C.D. 09/00156832; *Gipsoteca Libero Andreotti...* cit., pp. 258-259, cat. 13).

<sup>31</sup> GNAM, U.A. 41, s.fasc. 6, "Premio Andreotti". La cartella contiene notizie sulla raccolta fondi, avviata già a pochi mesi dalla morte di Andreotti nel 1933, con i relativi elenchi dei sostenitori – redatti a mano dalla stessa Paola Ojetti – tra i quali si riconoscono molti artisti e altre personalità dell'epoca; altri documenti, invece, riguardano le questioni burocratiche legate all'istituzione del premio.

<sup>32</sup> Lettera di Ugo Ojetti a Libero Andreotti, 10 agosto 1917, ALAP, cart. 63, fol. 37, doc. 3475.

valso due minuti di posa... Ma non vorrà troppo male, prima di farlo in gesso, desidero che lei lo veda»<sup>33</sup>.

E ancora:

«Forse (?) il ritrattino di Paola è finito, vi ritornerò sabato ma credo che mi fermerò dove sono. Avrei desiderato fare di più e meglio ma la piccina è un tal demonietto e il sottoscritto una tal bestia... che è stato necessario... contentarsi... Se lei viene presto a Firenze mi dirà se è il caso di farlo fondere. Se per ora non viene a Firenze lo farò intanto formare e ci troverò una piccola base graziosa. Ieri sono stato lassù tutto il giorno. Paola mi ha trattenuto a colazione. Abbiamo parlato dell'attuale situazione politica [...]»<sup>34</sup>.

Ojetti era lontano da Firenze anche quando, verso la fine dei lavori, acconsentiva alla formazione del modello in gesso utile alla successiva fusione dell'opera: «Faccia pure formare il bustino di Paola ché fino alla fine dell'azione non verrò a Firenze – sperando sempre da uscirne in modo da potervi venire...»<sup>35</sup>.

A proposito della fusione, questa dovette essere ordinata già nell'autunno seguente subendo, tuttavia, dei ritardi che si protrassero almeno fino all'inizio di novembre:

«La testina di Paola e l'altra statuetta non sono fuse malgrado le mie pressioni. Saranno fuse in questi giorni»<sup>36</sup>.

Andreotti sarebbe partito per il fronte di guerra pochi giorni dopo aver inviato questa informazione al suo amico Ojetti il quale, nel gennaio 1918, disponeva il montaggio del bustino su una base all'antica in alabastro<sup>37</sup>, segno che l'opera era già conclusa a questa data.

Il carteggio permette di avanzare nuove ipotesi proprio in merito al bel frammento marmoreo su cui ancora oggi è montato il *Ritratto di Paola Ojetti bambina* e, a proposito della quale si è pensato che «più che Andreotti, fosse lo stesso Ojetti a prediligere simili raffinati assemblaggi»<sup>38</sup>. Tuttavia, il fatto che lo stesso artista avesse avanzato la possibilità di scegliere egli stesso la base per il bustino, nella sua lettera a Ojetti del 15 agosto 1917, rimette in discussione tale affermazione mirata ancora una volta a sostenere l'ipotesi del controllo e dell'imposizione stilistica esercitati dal critico su Libero Andreotti.

A mio avviso, è lecito pensare piuttosto a una comunione di vedute, la stessa riguardante il

<sup>33</sup> Lettera di Libero Andreotti a Ugo Ojetti, 11 agosto 1917, GNAM, U.A. 41, s.fasc. 1, fol. 27.

<sup>34</sup> Lettera di Libero Andreotti a Ugo Ojetti, 15 agosto 1917, GNAM, U.A. 41, s.fasc. 1, fol. 28.

<sup>35</sup> Lettera di Ugo Ojetti a Libero Andreotti, 17 agosto 1917, ALAP, cart. 63, fol. 38.

<sup>36</sup> Lettera di Libero Andreotti a Ugo Ojetti, 3 novembre 1917, GNAM, U.A. 41, s.fasc. 1, fol. 46.

<sup>37</sup> Lettera di Ugo Ojetti a Fernanda, 13 gennaio 1918, in G. DE LORENZI, in *Da Fattori a Casorati...*cit., p. 178. L'epistolario tra Ugo e Fernanda Ojetti, come del resto i diari della signora, è per la quasi totalità inedito e non consultabile, pertanto, a proposito della lettera qui citata, ci si limita a riportare quanto affermato da Giovanna De Lorenzi nella pubblicazione indicata in questa stessa nota, avvertendo che chi scrive non ha avuto modo di visionare direttamente il documento.

<sup>38</sup> S. LUCCHESI, in *Libero Andreotti. Sculture e disegni...*cit., p. 30.

gusto per la tradizione scultorea antica a cui si è fatto cenno in precedenza, e che comportava discussioni preliminari alla pari in merito alle soluzioni stilistiche più congeniali: il carteggio mette in luce questo punto, anche a proposito di altre opere. A sostegno di questa rilettura dei ruoli giocati da entrambi nella gestione del lavoro dello scultore, va tenuto conto del fatto che la scelta del materiale per la base del ritratto cadde alla fine sul marmo giallo antico e non più sull'alabastro citato nella lettera di Ojetti a sua moglie. Inoltre, trovandosi Andreotti impegnato sul fronte di guerra all'epoca della scelta, è ovvio che viste le circostanze Ojetti potesse disporre del montaggio senza prima doversi confrontare con l'artista.

In mancanza di prove reali e documentarie, queste ultime considerazioni rimangono sul terreno delle ipotesi pur apparendo piuttosto chiaro quanto il carteggio risulti importante al fine di rivedere le conoscenze relative all'opera di Libero Andreotti e, soprattutto, al suo rapporto con Ugo Ojetti. Gli esempi qui sintetizzati, relativi a due delle più importanti opere affidate dagli Ojetti al loro scultore di famiglia, intendono aprire un varco lungo la via della rivalutazione e della comprensione di una vicenda artistica e umana – mai del tutto risolta dalla critica – tra le più interessanti nell'arte italiana del ventesimo secolo.