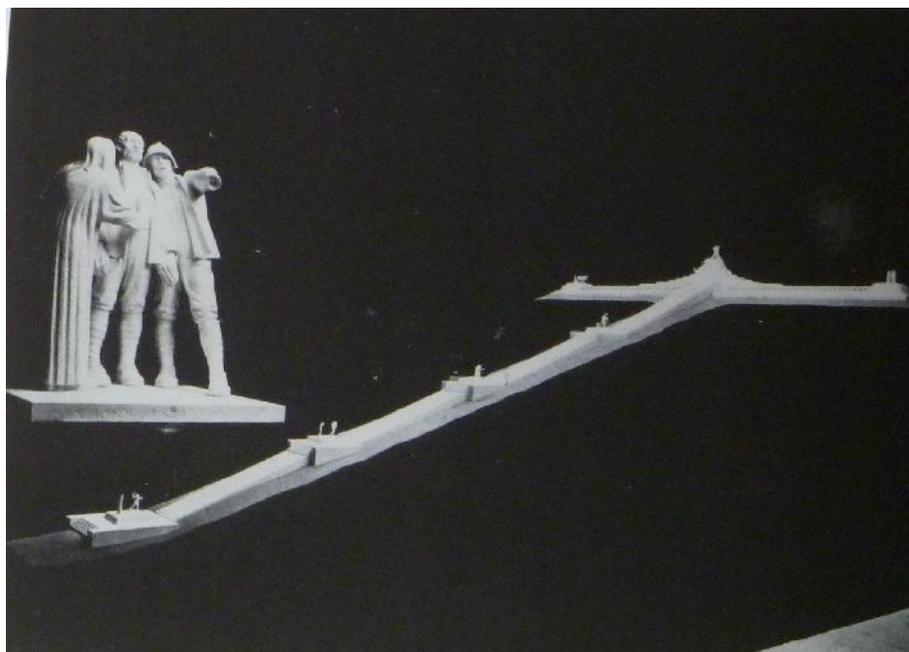
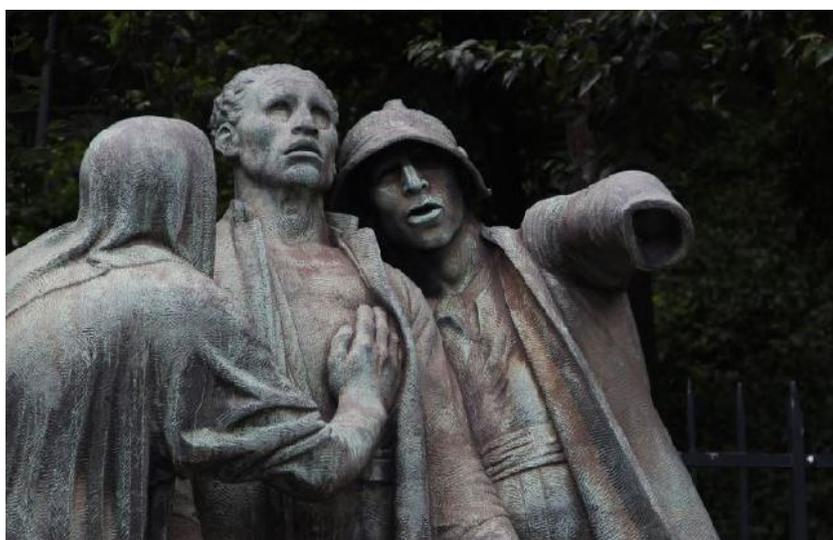


Genova, che ha all'ingresso anche una vittoria in marmo del Galletti, edificio nel 2014 ceduto ad un *ristopub* fra mille polemiche - un cieco e un uomo dalle braccia monche accolti da quella madre che aveva visto i figli partire per il fronte, e, dall'altra parte del braccio della croce, il ritorno alla terra donde si è stati strappati all'inizio, senza alcun vantaggio: il contadino torna a guidare faticosamente l'aratro trainato dai buoi, **L'aratore**, 1920. I singoli gruppi si trovano



*Monumento al fante*, visione d'insieme per la Biennale di Venezia, 1926



*Monumento al fante, I mutilati*, particolare, nel cortile dell'ANMIG, Genova

Continua a lavorare ai singoli gruppi della *Via Crucis del soldato*: nel 1926 presenta alla Biennale di Venezia varie stazioni - **L'appello, I mutilati, La Vittoria, Il reduce, La madre, Il fante cieco, Il saluto alla madre** -, nel 1927 a Milano espone studi per **La vedetta**, e nel 1928 alla Biennale di Venezia espone il gruppo **Il pane**. A Genova Nervi nello stesso anno si inaugura la Galleria d'Arte Moderna, che sin dalla inaugurazione ospita opere del Baroni nella sala della scultura.

L'anno successivo, il 1929, espone **La Vittoria**, testa in marmo presente nella GAM di Nervi, esposta anche alla Biennale di Venezia del 1930. Nello stesso 1930, sul frontale della Galleria Nino Bixio, in piazza Corvetto a Genova sono collocate le statue **Andrea Doria** e **Guglielmo Embriaco**, protagonisti

*Monumento al fante, La Vittoria*, 1929, GAM, Nervi

riutilizzati in vari siti perché il grandioso progetto non venne mai realizzato. Come protesta il Baroni restituisce il medagliere conquistato per le azioni in guerra.

Lo scultore lavora per il Cimitero Monumentale di Staglieno a Genova: fra l'altro realizza nel 1907 la **Tomba Moltini Sciutto**, nel 1913 la **Tomba Cibils Remus**, nel 1920 la **Tomba Molinari**, nel 1921 la **Tomba Grosso Bonnin**.





*Tomba di Lina Moltini Sciutto, insieme e particolari, 1907, Cimitero di Staglieno, Genova*



*Tomba Molinari, 1920, Cimitero di Staglieno, Genova*



*Tomba Cibils Remus, 1913 Cimitero di Staglieno, Genova*



*Tomba Grosso Bonnin, 1921, Cimitero di Staglieno, Genova*



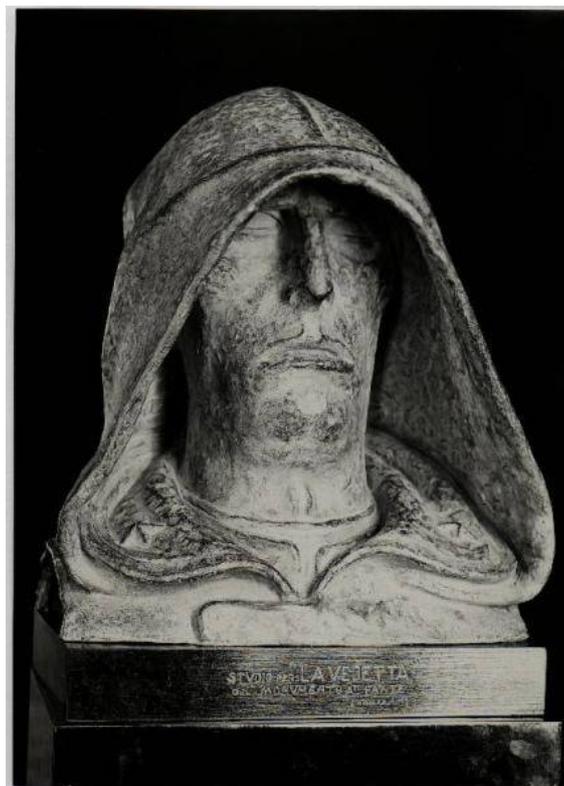


*Monumento al fante, La Vedetta, studio, 1922*

della storia medioevale e rinascimentale della città. Nel 1931 Baroni vince la medaglia d'oro del Ministero della Guerra con gli studi **Caduti, Teste di fante**, per il *Monumento al fante*, delle cui parti realizzate si organizza una mostra presso la Batteria della Cava a Genova, a ponente della Foce.

Nel 1932 sono poste sue statue di atleti al Foro Mussolini - poi Foro Italico - di Roma assieme a opere di altri illustri scultori italiani, fra cui i più noti sono Arturo Dazzi, Francesco Messina, Publio Morbiducci, Libero Andreotti.

Risale al 1933 il concorso per il *Monumento al Duca d'Aosta*, di Torino, cui partecipa anche Arturo Martini,



*Monumento al fante, La Vedetta, studio, 1922*

giudicato parimenti meritevole del Baroni, per cui i due debbono partecipare ad una ulteriore gara. Nello stesso anni il Baroni presenta il **Coro di scaricatori del porto** alla mostra Sindacato Nazionale Fascista a Firenze.

Nel 1935 il **Monumento al Duca d'Aosta** è aggiudicato a lui. E' aprile: due mesi dopo lo scultore muore appena cinquantasettenne. La direzione della realizzazione del monumento torinese è affidata allo scultore Publio Morbi-



ducci (Roma 1889-1963) già indicato dal Baroni, che presentava vicina la fine: il Morbiducci, molto onestamente, si limitò a ingrandire al pantografo le figure plasmate dal Baroni. Il 2 luglio nel 1937 il Monumento è inaugurato nella sede attuale, alquanto mortificata rispetto ai progetti iniziali dell'Artista - che lo aveva pensato in posizione trasversale per Piazza Vittorio Veneto.

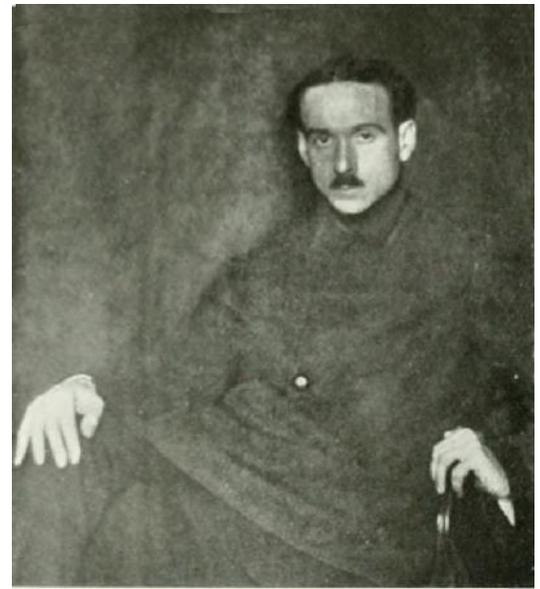
*Francesco De Caria*

*Gloria del Timavo, uno dei bozzetti del Monumento al Duca d'Aosta, 1933*

## L'UOMO E L'ARTISTA

Eugenio Baroni fu artista del quale ci piace mantenere l'aura romantica che lo ha avvolto al suo tempo, anche a motivo della non piena comprensione di parte del pubblico: la sua arte in particolare prendeva le distanze dal punto di vista formale dalla scultura di ascendenza manieristica e accademica e la sua arte più matura prende le distanze dalle suggestioni Liberty. Seppe esprimere valori di ascendenza classica, cui il neoidealismo dell'autore della riforma dell'Istruzione - il filosofo Giovanni Gentile - attuata fra il dicembre 1922 e il dicembre 1923, conferiva importanza fondamentale anche per la formazione dei giovani: nelle opere più significative del Baroni la figura umana e in particolare l'eroe sono idealizzati nella dimensione dell'austerità e del vigore, della tensione ideale, come l'Ulisse foscoliano "bello di fama e di sventura". Si può dire alquanto sinteticamente che l'arte del Baroni percorre un itinerario dal Meunier e dal Rodin al Bistolfi, per poi volgere lo sguardo a Ivan Mestrovic, il più importante scultore croato cui nel 1915 Vittorio Pica dedica un articolo su "Emporium". Col Baroni il Mestrovic ha in comune il fare sintetico, che conferisce particolare solennità alle figure.

Riteniamo opportuno affidare il ritratto dell'artista ad un illustre contemporaneo, il filosofo Adelchi Baratono, che nel trigesimo dalla scomparsa dell'Artista gli dedica un lungo articolo sul quotidiano genovese *Il Lavoro*: abbiamo effettuato questa scelta per l'oggettiva efficacia dell'articolo, ma soprattutto per l'opportunità di dare uno sguardo all'opera del Baroni con gli occhi di un contemporaneo, che lo conosceva personalmente e lo frequentava come amico e respirava la stessa temperie culturale. Un giudizio non riferito a evoluzioni ideologiche ed estetiche di vari decenni successivi al concepimento e alla creazione dell'opera, che valori e sentire che hanno informato la cultura nella quale l'opera è nata non condividono più, ma espresso dall'interno della stessa epoca in cui le opere vennero concepite, ammirate e commissionate, realizzate e proposte all'attenzione e all'ammirazione del pubblico.



EUGENIO BARONI

Baroni è stato - in relazione al suo valore e alle intense opere che produsse - progressivamente emarginato, vuoi per il variare dei gusti, vuoi per l'adesione al Partito Fascista che in parte si riflette nel suo inconfondibile stile, vuoi per il superamento dei valori di origine romantico-risorgimentale: patria, valore in guerra, senso austero dell'esistenza.

La parabola dell'arte del Baroni - almeno sino a quando la morte precoce troncò vita e opera - ha un andamento i cui punti principali sono costituiti dal *Monumento ai Mille* (1915), dalla *Tomba Berthe Grosso Bonnin* (1921) e dal *Monumento al fante* (anni '20) nelle sue molteplici figure, dallo *Studio per il monumento equestre di Scanderbeg* (1932), dal *Coro degli scaricatori* e dal *Monumento al Duca d'Aosta* (entrambi 1933), e, se vi sono deviazioni e ripensamenti, ciò avviene in una febbrile attività di ricerca secondo lo Sborgi, ed è giudizio autorevole. Ma forse non ci si allontana da una ricostruzione aderente al vero se - tenendo conto di alcune opere eseguite negli stessi anni, tuttavia almeno a un primo sguardo stilisticamente divergenti - si pensa a registri diversi in relazione al soggetto, l'eroico, il realistico, l'espressionistico.

*Francesco De Caria*

**ADELCHI BARATONO<sup>1</sup>, EUGENIO BARONI**  
**NEL TRIGESIMO DELLA SUA MORTE,**  
**in *IL LAVORO*<sup>2</sup>, mercoledì 24 luglio 1935**

“La morte l’ha colto in ascesa, strappandolo dal palco più alto d’una scala faticosa, senza dargli il tempo di raccogliere i frutti del lungo lavoro. Non appena la sua figura umana scompare (...), ci vengono incontro tutte le figure della sua arte, sennepiate dal fitto pulviscolo delle infinite, inutili discussioni, dei mille giudizi e dei mille gusti parziali e si offrono ormai chiare ed evidenti a una contemplazione rassegnata della morte (...). Primo insegnamento che ci lascia Baroni: l’arte è lavoro. Non si raggiunge il proprio stile gonfiandosi di idee: (...) è dal contatto con la materia, dalla conquista della tecnica, dalla tenace operosità durata per anni e anni che nasce, quando nasce, l’opera d’arte (...). Eugenio Baroni lavorava ogni giorno dalla mattina al tramonto come un buon operaio fra i suoi operai e il pomeriggio della domenica (...) accoglieva gli amici nell’antisala del suo grande studio sul mare (...). Quando lo sorprese la malattia, rinunciò a ricever gli amici, ma ancora lavorava le ore del mattino e poi si metteva a letto per radunare le forze per la mattina dopo.

Il bozzetto del **Monumento al Duca d’Aosta** - di cui lo scultore diceva: *E’ la mia opera più cara* -, è figlio di quel travaglio: eppure c’è chi, ancor più crudele del fato, ne vorrebbe contendere l’esecuzione! (...) Il Baroni era uno spirito semplice e diretto: le sue grandi ispirazioni - i morti e gli eroi - egli le stringeva subito in motivi di così toccante umanità che raggiungono il cuore di tutti. Chi non ricorda le stele funerarie di Staglieno? La delicata giovane intenta a difendere la sua fiammella

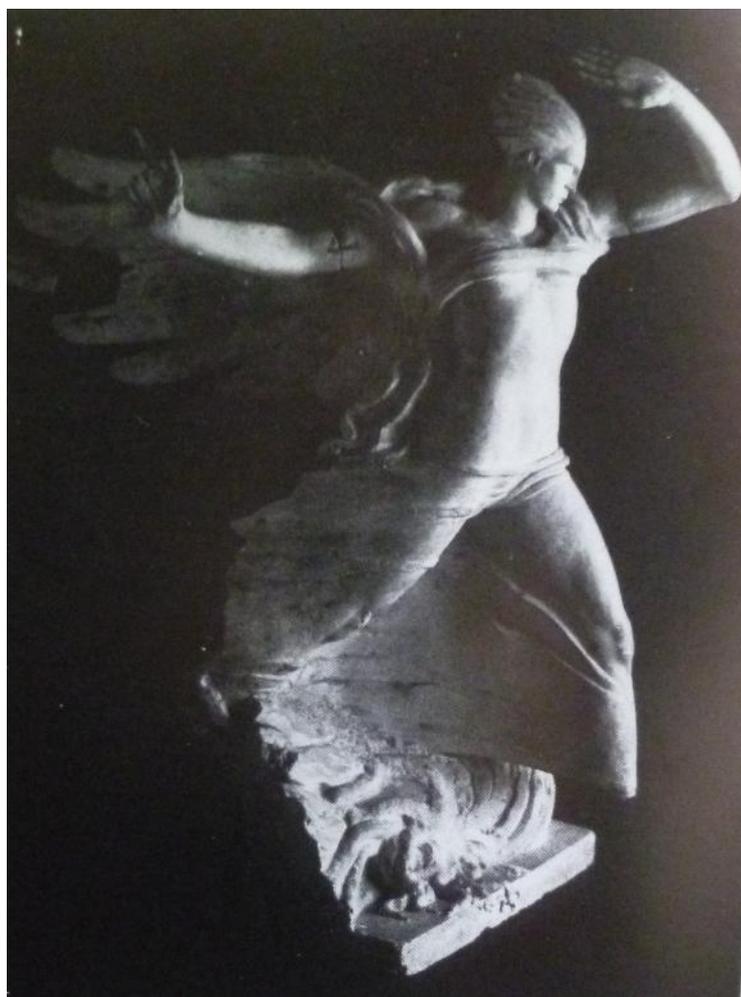


*Monumento al Duca d’Aosta, dettagli*

dal vento dell’oblio; la madre addormentata premendosi al seno i vestitini del bimbo che nascendo l’uccise; la piccola Claruccia che se ne va dicendoci addio con le mani. (...) Niuna meraviglia che con la stessa semplice umanità lo Scultore concepisse il **Monumento al Fante** come un calvario del fante, senza amplificazioni oratorie; il che gli fece vincere il concorso, ma perdere la possibilità d’attuarlo. (...) *Il Monumento al Fante* (1922) doveva rappresentare un’immensa croce sdraiata e biancheggiante in vetta al San Michele, formata dall’incontro di un lungo camminamento ascendente con la trincea-ossario, sormontata nel punto di incrocio dalla Vittoria che trascina i combattenti all’assalto. Lungo il camminamento le “stazioni” dell’eroico calvario del Fante, che si congeda dalla madre e s’avvia, cade e si rialza, dona il suo ultimo pane a un bambino e ascende nel vortice di guerra a fianco della Vittoria. Agli estremi della crociera, di qua un mutilato indica col moncherino il luogo della battaglia ad un cieco che l’ascolta (...); di là il sereno aratore spinge i buoi alle nuove opere di pace. In testa alla croce la Vedetta, ferma e sicura, fissa l’Adriatico.



*Monumento al fante, Vittoria, gesso, studio, 1920*



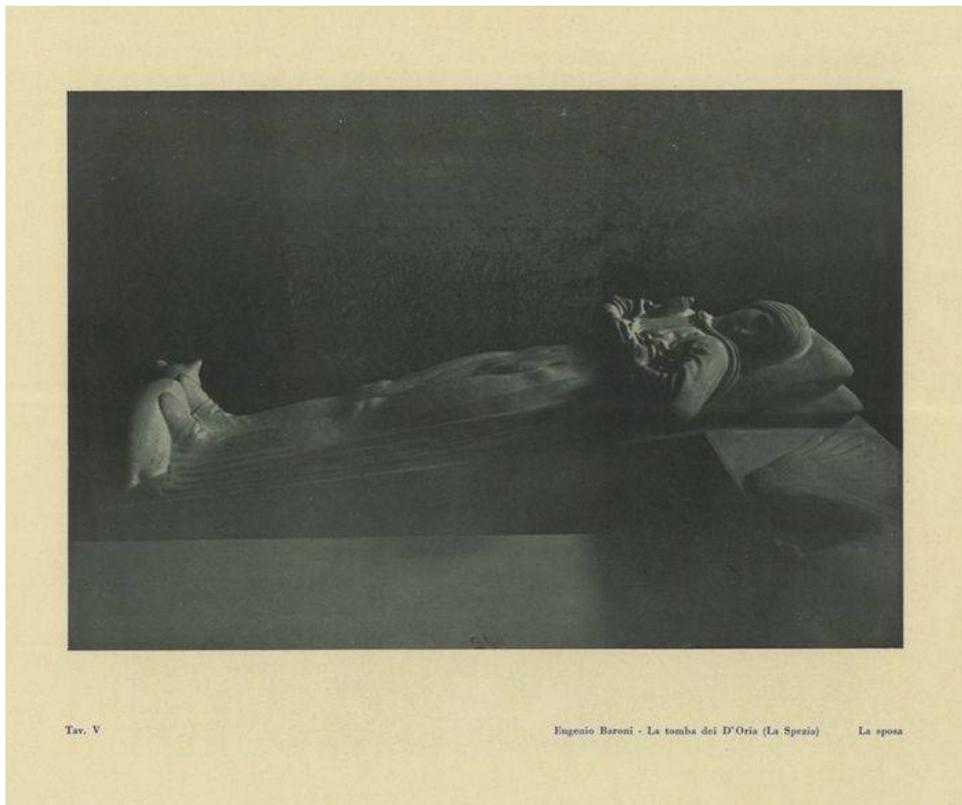
*Monumento al fante, Vittoria, gesso, studio, 1928*

Oggi [1935] le bianche figure si trovano nei sotterranei della batteria della Cava, dove le ospitarono i commilitoni dello scultore-soldato. Siamo certi che Genova sentirà il dovere di esporle in degna sede; ma chi ha visitato le Cave sotto via Rivoli non può dimenticare l'eloquenza di queste forme in quell'ombra umida e fredda, fra quelle nude pareti che si addicono al loro sintetismo: il (...) delicato **Fanciullo che afferra il pane del fante** di sotto a quel mantello militare gonfio come un'ala di gloria; il **Gruppo de' due "scarponi" feriti** ed addossati alla trincea; l'alata **Vittoria** dal volto ermetico che scavalca le fiamme, mani e piedi scagliati al vento.

Quivi anche si trova, sdraiato sul pavimento della cella contigua, sotto la luce radente d'una finestrella, il modello

*Monumento al fante, Vittoria, marmo, 1929*





*Tomba D'Oria, 1915, La Spezia*



della **Tomba dei D'Oria** a La Spezia, il più potente e suggestivo dei monumenti funebri del Baroni, che segna il passaggio (1915) dal suo precedente stile ancor bistolfiano e lirico (*Monumento ai Mille*) a quell'arte epica e arcaizzante tutta sua propria, quale vediamo nel **Doria** e nell'**Embricaco** di piazza Corvetto, ma che del resto divenne, nel senso che diremo, la tecnica stilistica d'ogni sua opera.

Anche nel sepolcreto dei D'Oria, la grandiosità deriva dal semplice, la profondità dall'umano. E' tutto a terra: una gran pietra tombale - la porta dei morti - s'incassa fra due bassi stipiti leggermente salienti e sopra riuniti da un architrave fregiato dall'Aquila dei Doria. Distesi supini sopra i salienti a destra e

a sinistra, dormono, col capo reclinato e la faccia rivolta l'uno verso l'altra. Il cavaliere, tutto chiuso nell'armi, stringe sul petto la spada sua grande, a guardia dell'Onore; la dama poggia i piedi sul gatto domestico e tiene fra le mani la conocchia, ricordo della castità familiare.



*Andrea Doria, 1929, Piazza Corvetto, Genova*



*Guglielmo Embriaco, bozzetto*



*Guglielmo Embriaco, 1929, Piazza Corvetto, Genova*

Le altre due grandi opere iniziate dal Baroni, il **Monumento a Chavez**, eseguito in parte e il **Monumento al Duca**, tutto finito in scala ridotta (com'egli era uso di fare con tal perfezione, che agli esecutori non rimanesse che il lavoro meccanico), sono tuttora nel vasto studio di Corso Aurelio Saffi...

Il monumento a Chavez, commesso al Baroni dalla città di Lima, patria dell'aviatore, ma poi abbandonato per un monumento al governo, non è che un'alta piramide intorno a cui sale in volo un bellissimo Icaro alato, che giunto al vertice, si rovescia e precipita. Le parti finite sono tra le più belle dell'arte

del Baroni sotto l'aspetto decorativo e classico del suo stile; (...) i bozzetti per il Duca appaiono i più belli sotto l'aspetto contenutista e romantico. Qui ogni elemento decorativo o retorico è inesorabilmente bandito, ogni superfluità è sacrificata alla più semplice unificazione del tema. Un lungo stilobate a feritoie, simile a una trincea, elevato so-



sopra una larga, bassa gradinata, riunisce ai due estremi due caposaldi, ognuno circondato da tre soldati e una vedetta; al centro, la figura del Duca in piedi, con la sua mantellina, come veramente apparve ai soldati. L'opera ha la semplicità del vero e questi volti e questi aspetti, nelle loro assisi militari, si potrebbero chiamare realistici, se il vero e il reale dell'arte non fossero invece l'estremo dello stile e il segno dell'averlo completamente raggiunto.

Ecco infatti il secondo insegnamento che ci viene, scorrendo nella memoria tutte le opere di Eugenio Baroni, dalla fontanella ch'era nei giardini della Biennale alle statue del Foro Mussolini: l'arte è stile e la carriera artistica del Baroni non è che lo sforzo per conquistare uno stile che sia monumentale

*Monumento al Duca D'Aosta, Soldati, 5 bozzetti*



per eccellenza, ossia evidente per se stesso, obiettivo tutto nella forma, in modo che tutti lo possano intuitivamente comprendere e godere per le vie e per le piazze, senza dover cercare le intenzioni dell'Artista e tanto meno le interpretazioni dei critici.

L'impresa non era facile. Dopo le audacie dell'Impressionismo, dai Grandi del *Monumento alle Cinque giornate* al Bistolfi del *Monumento a Segantini*, non era (...) Baroni l'artista che si potesse contentare delle studiose analisi d'un Calandra o d'un Canonica. (...) La scultura monumentale in Italia dopo Dupré e Monteverde (...) [non ha] forza ed evidenza dello stile. La proba, seria, studiosa generazione di scultori, che viene sino ai Trentacoste e ai Dazzi, innamorata del marmo e del bronzo, unendo in un sano sincretismo la realtà e l'idea, studiando con pari zelo la Natura e il nostro Quattrocento, ci ha dato opere piene di particolari interessanti (...) ma che da lontano e nell'insieme non soddisfano perché stilisticamente deboli (...). D'altra parte anche l'Impressionismo, portando l'accento sul particolare e volgendo la scultura al frammentario, al non finito, al pittorico l'allontanava dalla statuaria monumentale.

Il *Monumento ai Mille* a Quarto, che resta ancora sotto quest'influenza del colorismo subiettivo, ce ne dà la prova, malgrado i robusti particolari e l'unità della concezione (*Si levano i morti*). Era d'uopo che Baroni si liberasse dal suo maestro Bistolfi e cercasse per più lontani tramiti la via alla sua vera vocazione, d'un romanticismo più semplice e più profondo ad un tempo, conquistando quella tecnica compatta e *tutta cosa*, essenzialmente monumentale perché capace di obbiettivare in una linea definitiva e unitaria le infinite varianti che irradiano dall'ispirazione subiettiva (...).

Guardando i gessi del *Monumento al fante* si capisce molto meglio che cosa sia e come sorga lo stile di Baroni. La concezione primitiva, con tutte quelle figurine sparpagliate su per un monte poteva lasciar perplessi; ma via via che l'artista eseguiva a proprio

rischio e pericolo i vari gruppi, ciascuno gli diventava un monumento per se stesso. Ora, se confrontiamo questi gruppi fra loro - per esempio il primo, *l'Addio del Fante alla madre*, col secondo, *Il pane donato al fanciullo* - assistiamo al fatto prodigioso che di sbalzo raggiunge la propria arte dopo stenti, errori e prove che ne restan separati da un abisso, ma che furono necessari a preparare l'attimo della Grazia. E può darsi che l'Artista, memore degli sforzi che gli costaron quei tentativi (...), s'illuda sul loro valore (...): il Baroni amava molto *l'Addio* che a nostro avviso non è che una ricerca d'effetto fra due disparatissime figure, quella ieratica della *Madre benedicente*, di un arcaismo manierato (troppo stilizzata) e quella del *fante* troppo "imitazione del vero" (...). Tuttavia (...) nella testa e nel volto del Fante è già avvenuto il miracolo (...), un modellato semplice, chiaro, sintetico, dove tutto è messo in valore, una verità tutta tradotta in elementi formali e una stilizzazione che non appare, che non s'impone più come artificio, ma torna a sembrare "come la natura", sebbene ne resti ormai agli antipodi. E' il miracolo dell'Arte: il Baroni s'era aperta la via trionfale al *Pane* e agli altri gruppi (...). Giunto sulla vetta, poteva concedersi il lusso di eseguire la sua *Vittoria* ch'era un grido di gioia della sua conquistata capacità stilistica, un pezzo di virtuosismo che ce la dà tutta esposta.

Quando la *Vittoria* apparve alla Biennale, fu un coro di critiche, essendo lo stile quella cosa che al



*Monumento al Duca d'Aosta, Il Duca, bozzetto, 1933*

suo nascere desta l'odio e il furore di tutti perché violenta i gusti acquisiti, ma a pochi anni di distanza la vediamo già imitata fin nelle ceramiche commerciali. E, quando si potrà scrivere la storia del nostro primo Novecento artistico, la parola *novecento* acquisirà un sapore tutt'affatto diverso dall'odierno, perché saranno scomparsi, anche dalla memoria, i tentativi di quell'arrabbiato soggettivismo che si vuol esprimere senza cercare la forma, e saliranno invece in primo piano quegli infaticabili ricercatori di stile che furono Wildt, Andreotti e Baroni, scomparsi a breve distanza l'un dopo l'altro.

L'ultimo dei tre, Eugenio Baroni, che Genova ora piange, avrà il suo posto non tanto nei libri e nelle gallerie, quanto nel cuore del popolo italiano. La sua arte, essenzialmente monumentale, ci fa ricordare quei grandi e anonimi scultori medioevali della Champagne che lasciarono una schiera di figure in marmo a guardia della cattedrale di Reims: tanto "vere" nei loro quotidiani atteggiamenti e nei loro semplici atteggiamenti, che il popolo di Francia ancora le sente come sorelle e ispiratrici della sua intelligente chiarezza. La stessa sorte attende le creature di Baroni: i nostri nipoti, scendendo la sera verso il Po di Torino, vedranno luccicare le maschie sagome del Duca e de' suoi fanti; vi passeranno in mezzo, potranno accarezzare con la mano i bronzi bruniti e pareggiarsi a quelle forme espressive, dall'elmetto o dal cappuccio fino ai chiodi delle scarpe. Esse diverranno i loro famigliari. Allora l'Arte avrà vinto anche la morte".

A. Baraton

La parabola dell'arte del Baroni - almeno sino a quando la morte precoce troncò vita e opera - ha dunque un andamento i cui punti principali sono costituiti dal *Monumento ai Mille* (1915), dalla *Tomba Berthe Grosse Bonnin* (1921) e dal *Monumento al fante* (anni '20) nelle sue molteplici figure, dallo *Studio per il monumento equestre di Scanderbeg* (1932), dal *Coro degli scaricatori* e dal *Monumento al Duca d'Aosta* (entrambi 1933), e se vi sono deviazioni e ripensamenti, ciò avviene in una febbrile attività di ricerca secondo lo Sborgi ed è giudizio autorevole. Ma forse non ci si allontana da una ricostruzione aderente al vero se - tenendo conto di alcune opere eseguite negli stessi anni, tuttavia almeno ad un primo sguardo stilisticamente divergenti - si pensa a registri diversi in relazione al soggetto, l'eroico, il realistico, l'espressionistico.

Francesco De Caria

**IL LAVORO** - Mercoledì 24 Luglio 1935

# EUGENIO BARONI

(NEL TRIGESIMO DELLA SUA MORTE)

La morte che lo colpì nel 1935, strappandolo dal pieno suo lavoro, non fu, come si è detto, una morte improvvisa, ma una morte che si era preparata da tempo. La sua arte, che si era sviluppata in un periodo di intensa attività, si era già affievolita, e la sua mente, che si era affievolita, si era già spenta. La sua arte, che si era sviluppata in un periodo di intensa attività, si era già affievolita, e la sua mente, che si era affievolita, si era già spenta.

Particolari del monumento al Fante

La morte che lo colpì nel 1935, strappandolo dal pieno suo lavoro, non fu, come si è detto, una morte improvvisa, ma una morte che si era preparata da tempo. La sua arte, che si era sviluppata in un periodo di intensa attività, si era già affievolita, e la sua mente, che si era affievolita, si era già spenta.

La morte che lo colpì nel 1935, strappandolo dal pieno suo lavoro, non fu, come si è detto, una morte improvvisa, ma una morte che si era preparata da tempo. La sua arte, che si era sviluppata in un periodo di intensa attività, si era già affievolita, e la sua mente, che si era affievolita, si era già spenta.

## Il Coro di scaricatori e l'ultimo Baroni

### «La poesia sana della realtà»

Quella di Eugenio Baroni è, senz'ombra di dubbio, una personalità di assoluto rilievo all'interno della complessa vicenda della scultura italiana del primo trentennio del Novecento. Eppure la sua piena rivalutazione - effettivamente ancora in corso - ha una data simbolica d'esordio piuttosto tardiva, che a ragione si può far coincidere con la pionieristica mostra monografica dedicata allo scultore tarantino di cultura ligure, allestita negli spazi del Centro Polivalente di Bogliasco dal 23 giugno al 22 luglio 1990.

In occasione della rassegna, curata con impeccabile piglio specialistico dal mai abbastanza rimpianto Franco Sborgi (1944-2013), venne pubblicato un catalogo contenente un saggio dello stesso Sborgi e un prezioso intervento di Rossana Bossaglia (1925-2013), la quale esordiva puntualmente con le seguenti parole: «L'ingiusta emarginazione che ha subito l'opera di Eugenio Baroni da quasi tutte le storie generali dell'arte italiana è la testimonianza di come il giudizio proceda per astrazioni e di quanto siano penalizzati gli artisti che non rientrano nelle partizioni storiografiche convenzionali». Le riflessioni di Rossana Bossaglia appaiono davvero sacrosante se si pensa che addirittura un novecentista del calibro di Mario De Micheli (1914-2004), all'inizio degli anni Ottanta, definiva ancora il linguaggio plastico di Baroni «retorico e accademico».

Raramente, in termini critici, si è visto un simile ribaltamento di valori. Infatti non vi è traccia alcuna di accademismo o di retorica nella singolare e personalissima sensibilità baroniana, mai: a partire dagli squisiti, piccoli bronzi giovanili della serie degli *Erotici* (apprezzati da Rodin), fino ad arrivare al maturo e ispirato *Coro di scaricatori del porto di Genova*; passando altresì per le grandi opere monumentali collocate alle estremità cronologiche della non lunga e fulminante carriera dell'artista, ossia il *Monumento ai Mille* di Quarto, scoperto il 5 maggio 1915, e il *Monumento al Duca d'Aosta* di Torino (inaugurato nel 1937, due anni dopo la precoce scomparsa dell'autore).

«Baroni», prosegue Bossaglia nell'intervento citato, «fu, ai suoi tempi, scultore apprezzato, rispettato, anche richiesto; fu soggetto a incomprensioni, come capita alle personalità forti e in quanto tali provocatrici, dunque a delusioni; ma ebbe anche riconoscimenti e successi: e ciascuno di noi, a seconda delle proprie inclinazioni e della propria impostazione critica, può scegliere se sottolineare l'occasione mancata che per la scultura italiana fu la non avvenuta realizzazione del suo monumento al Fante, o compiacersi per l'incarico [...] del monumento torinese al Duca d'Aosta. Ma quando, nel secondo dopoguerra, la storiografia artistica si accinse a tracciare panorami della prima metà del secolo, la linea vincente risultando quella del "novecentismo" martiniano, o in ogni caso del pluralismo arcaizzante, il discorso si orientò a privilegiare queste due tendenze e a leggere gli avvenimenti artistici in funzione di esse».

Fortunatamente il solco tracciato in piena autonomia intellettuale da Sborgi per una giusta riconsiderazione dell'opera di Baroni è stato poi seguito e portato avanti da studiosi di indiscutibile valore, quali per esempio Flavio Fergonzi, Maria Flora Giubilei e Caterina Olcese Spingardi.

Oggi, quindi, il nostro giudizio complessivo sulla effettiva consistenza della personalità artistica di Baroni può essere finalmente aggiornato ed equilibrato. In particolare, a nostro avviso, meriterebbe un'attenzione specifica da parte degli odierni esegeti l'estremo periodo creativo dell'artista, per ciò che riguarda la sua produzione più "libera" però, cioè la produzione svincolata da obblighi di concorsi e commissioni ufficiali, quella - insomma - dove l'ispirazione poteva sfiorare e pizzicare con urgenza espressiva corde maggiormente intime, private.

Nell'ambito di questo specifico registro l'ultimo vero capolavoro deve essere ritenuto, a ragione, il già ricordato *Coro di scaricatori*. Innanzitutto bisogna premettere che il lustro conclusivo della vita di Baroni - dal 1931 (anno in cui vinse la medaglia d'oro del Ministero della guerra alla Mostra degli artisti combattenti di Milano) alla morte, che lo colse appena cinquantacinquenne il 25 giugno 1935 - fu assai intenso.

Tra l'altro si colloca nell'arco di questo periodo di piena maturità la gestazione di un'opera relativamente poco considerata dagli specialisti di settore, ma in realtà molto interessante: lo studio per il *Monumento equestre a Scanderberg*, un lavoro "epico" e "barbarico", elaborato in occasione del concorso per la statua da collocarsi in piazza Albania a Roma, vinto dal rivale fiorentino Romano Romanelli (1882-1968), scultore coccolato e vezzeggiato dal regime mussoliniano.



*Monumento equestre a Scanderberg*, bozzetto, 1932



Romano Romanelli, *Monumento equestre a Scanderberg*, bozzetto

Il 1933 fu un anno cruciale per Baroni, un vero *annus mirabilis*. Principalmente a causa della partecipazione al concorso di primo grado per la realizzazione del *Monumento al Duca d'Aosta* e dell'ammissione al secondo grado dell'importante gara nazionale; senza dimenticare l'intrapresa realizzazione delle folgoranti sculture per il Foro Italo a Roma.

Nel mese di gennaio Eugenio espone alla Mostra della Lega Navale Italiana di Genova le fusioni in bronzo dei bozzetti delle statue di *Andrea Doria* e *Guiglielmo Embriaco*, che tradivano non poche consonanze d'ispirazione con lo storicismo visionario dello Scanderberg.

In giugno, alla prima mostra del Sindacato Nazionale Fascista di Belle Arti di Firenze, sfoderò il *chef d'œuvre*: il *Coro di scaricatori del porto di Genova*, appunto, uno strepitoso gruppo in bronzo ripropo-



*Andrea Doria*, *Guiglielmo Embriaco* e *Statua di un Fieschi*, 1930 ca., bozzetti, gesso, Associazione Nazionale Alpini, Genova

sto con il più evocativo titolo *Canterini del porto* nell'estate dell'anno successivo, alla quinta mostra del Sindacato Interprovinciale Fascista di Belle Arti di Genova.

I modelli in gesso delle figure staccate sono conservati nella raccolta del Museo dell'Accademia Ligustica di Genova. I tre personaggi ("Il basso", "Il soprano leggero" e "U ghitara") rivelano i segni di una sempre più sofisticata svolta realistica ricca di implicazioni archeologiche, riverberanti di echi della *latinitas* allora in gran voga, e sempre memore della lezione dell'adorato scultore belga Constantin Meunier (1831-1905), al pari dello *Scaricatore* del chiavarese Francesco Falcone (1892-



*Coro di scaricatori del porto di Genova o Canterini del porto*, 1933, gesso, Museo dell'Accademia Ligustica, Genova



Constantin Meunier, *Scaricatore di porto*, 1893

scorso plastico di Baroni è intimo, sentito, profondo. La sua è una dichiarazione d'amore nei confronti dell'anima più vera e riposta di Genova, la città che lo ha accolto fin dalla prima infanzia e che lo ha formato culturalmente. Egli parla con accento vernacolare e con un fraseggio europeo, mantenendo con conquistata sapienza un tono prosaico e lirico insieme, al medesimo tempo reale e sublime.

1978), esposto alla Quadriennale di Torino del 1927 e sicuramente ben conosciuto da Baroni.

Sul piano formale non siamo così distanti dalle figure del *Monumento al Duca d'Aosta*. La differenza la fa l'intonazione, l'ispirazione: il *Coro di scaricatori* prende il la dal rinnovato interesse verso l'arte sociale tipico del ventennio littorio, ma lo elabora e lo interiorizza in una maniera completamente libera da ogni convenzione retorica, da ogni costrizione aulica. Qui il discorso



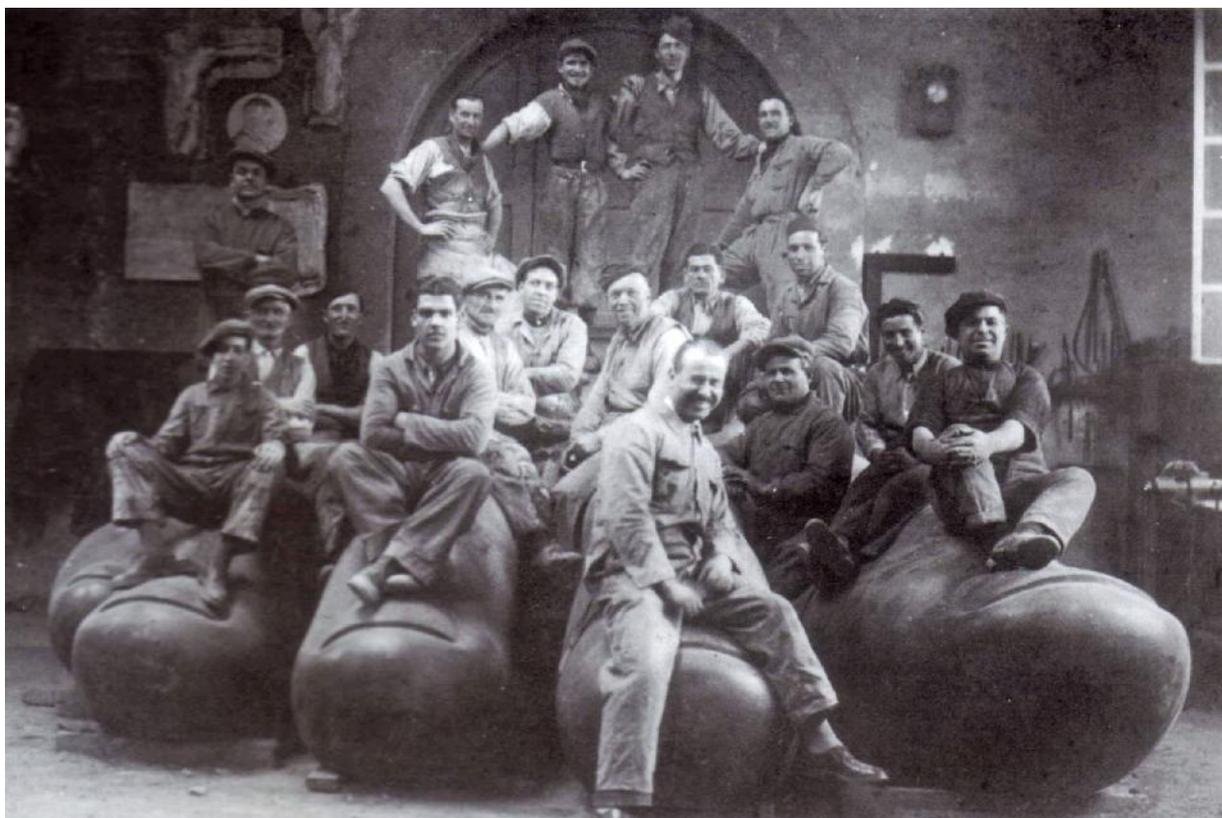
Francesco Falcone, *Scaricatore*, 1927

Il rodinismo dei *Borghesi di Calais* e il bistolfismo delle origini sono ormai lontani fantasmi; anche Bourdelle e Meštrović paiono solo pallidi ricordi. Più vicina, in verità, sembra ora la tensione espressionista di un Ernst Barlach (1870-1938) o di un Constant Permeke (1886-1952). L'intento finale di Baroni, osservava acutamente Sborgi, è quello di cercare una «forte presenza della realtà attraverso una visione di energica sintesi, che tiene [...] presenti le valenze "espressioniste" e le semplificazioni dell'arcaismo, la presenza concreta del reale e una adesione ad esso in termini di forte partecipazione emozionale: recuperando al reale [...] una sorta di dimensione primaria, capace di sgombrare il campo tanto dall'aneddoto, quanto dall'esercitazione retorica».

Baroni non ribalta i propri codici linguistici, li interiorizza ulteriormente, li accorda agli ultimi urgenti battiti del suo cuore: «Ma è soprattutto significativo», siamo d'accordo con Rossana Bossaglia, «l'apparente rovesciamento stilistico che lo scultore opera nel *Coro di scaricatori del porto* [...]. Apparente, dico, perché certi caratteri formali e di gusto - l'enfaticizzazione delle mani e dei piedi, la struttura anatomica specie dei volti, la condotta dei particolari (i capelli) - recano segni inequivocabili della sua maniera». Eugenio, in ultimo, confessò di sentire la propria arte animata da una «poesia sana della realtà», sconosciuta a chi coltiva «simboli astratti, allegorie, miti», dichiarando di essere tornato «alle fonti della scultura italiana: cioè alla statuaria: statuaria monumentale: statue isolate nello spazio», non volendo concedere a Martini il privilegio esclusivo di essere l'erede di una tradizione antica.



*Coro di scaricatori del porto*, 1933



Il fonditore Primo Capecchi, al centro in primo piano, con le maestranze del suo stabilimento

Per gettare in bronzo il gruppo del *Coro di scaricatori* Baroni si avvale del conclamato magistero tecnico del pistoiese Primo Capecchi (1886-1953), fonditore da lui prediletto in quanto capace di rendere al meglio - anche in fase di rinettatura e patinatura - una certa ruvidezza "salmastra" della superficie, perfettamente consona alla sua definitiva sintesi plastica, fatta di forza e robustezza più che di grazia educata e levigata morbidezza. Capecchi, personaggio pressoché ignoto ai non addetti ai lavori come quasi tutti i fonditori italiani, vale la pena di essere conosciuto: Primo era poco più che un bambino quando, nel 1899, mise piede nella grande fonderia di Pietro Lippi, in via della Vigna a Pistoia, venendo subito assunto.

Lippi aveva appena inaugurato il suo nuovo stabilimento e si apprestava a vivere una straordinaria stagione artistica e commerciale, che lo avrebbe portato a essere uno dei fonditori più noti e apprezzati a livello internazionale. Per il piccolo Primo la Fonderia Lippi rappresentò l'unica autentica scuola, che gli consentì di diventare in breve uno degli operai di punta dell'opificio. La scomparsa di Pietro Lippi e soprattutto il prematuro decesso del figlio di questi, Andrea, avvenuto nel 1916, allentarono il vincolo professionale di Capecchi con l'azienda in cui lavorava da circa vent'anni; ormai si sentiva pronto al grande salto, sicché nel 1919, superato il trauma bellico, decise di mettersi in proprio, in via dei Gonfiantini. Iniziò così la storia della Fonderia Capecchi, una storia che vide l'artigiano toscano bruciare letteralmente le tappe, sfruttando le innumerevoli conoscenze accumulate durante l'esperienza ventennale da Lippi.

Gli anni Venti furono quelli dei monumenti ai caduti, mentre con gli anni Trenta deflagrò la celebrazione del mito dell'impero fascista. Il legame tra plastificatore e fonditore era stretto, quasi simbiotico, da sempre. Baroni, si è detto, aveva una predilezione speciale per Capecchi. Alla morte dell'artista l'incarico di condurre a termine la realizzazione del *Monumento al Duca d'Aosta* fu affidato allo scultore romano Publio Morbiducci (1889-1963), che curò l'ingrandimento e la traduzione in bronzo dei militari modellati da Baroni. Su indicazione di quest'ultimo, trasmessa dagli eredi, il compito della fusione spettò proprio a Capecchi e alle sue maestranze, che - visti i tempi strettissimi - si trasferirono provvisoriamente a Torino nella vecchia fonderia dismessa di Enrico e Celestino Fumagalli, in Lungo Dora Napoli. Domenica 4 luglio 1937, infine, il Re Vittorio Emanuele III e gli «augusti Principi» tennero a battesimo il canto del cigno di uno dei massimi scultori italiani della prima metà del secolo.

*Armando Audoli*

# IL MONUMENTO DI TORINO AL DUCA D'AOSTA: Eugenio Baroni e le lettere dal Fronte (1916-18)<sup>1</sup>

Il 4 luglio 1937 è inaugurato a Torino il Monumento al Duca d'Aosta in piazza Castello. Si è dunque appena compiuto l'ottantesimo anniversario da quell'avvenimento, e son trascorsi settantatré anni dalla scomparsa dell'Artista - un lasso epocale in relazione all'inusitata rapidità dell'evoluzione dell'Arte e del gusto, della civiltà tutta - che vi lavorò sino a due giorni prima di spirare.

Le lettere di Eugenio Baroni contribuiscono ad illuminare la sua figura d'artista e la sua concezione dell'Umanità maturata in guerra, in una esperienza della quale *La via crucis del soldato* avrebbe dovuto essere espressione.

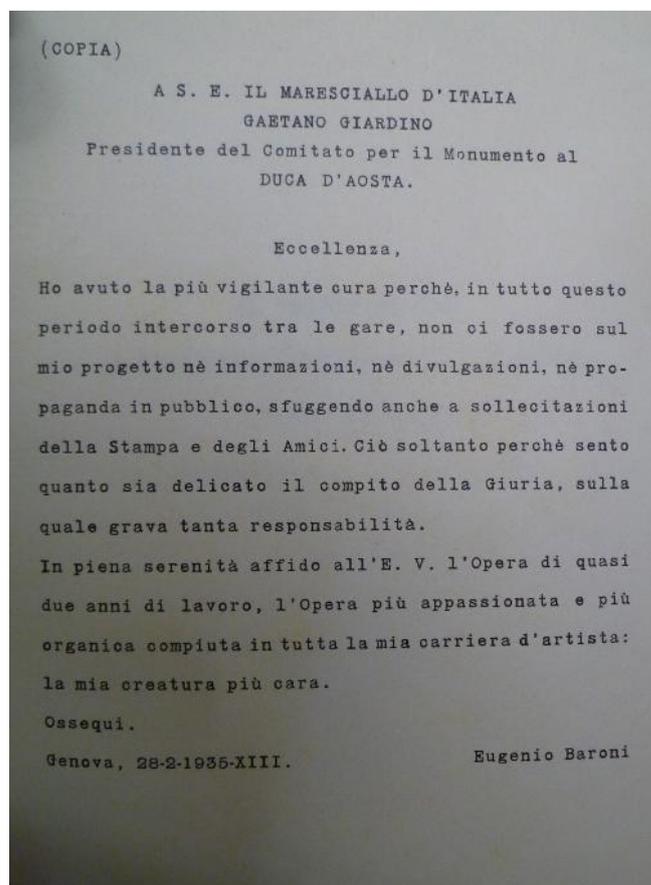
Ne affiora una immagine diremmo sacrale dell'Uomo e dell'Umanità, una concezione che dovrebbe essere in ogni opera d'arte, quando autentica, nella prospettiva romantica in cui l'Artista era formato: il 9 luglio '17 egli scriveva *Le mie fatiche lunghe, le inesprimibili sofferenze di ogni specie son chiuse nel "Cinque Maggio" [= Monumento ai Mille di Quarto] poi riprese diverse fino a ieri, fino ad ora, sino all'ultim'ora*. Egli dunque concepiva la sua opera come "consacrazione" della propria arte, che nella sua prospettiva significava di tutto il suo essere, come scultore e come uomo.

L'erezione di un monumento in memoria e celebrazione del Comandante della III Armata, Emanuele Filiberto, Duca d'Aosta, venuto a mancare il 4 luglio 1931, era stata decisa sin dal 1932: una gestazione lunga, dunque, e non tanto da parte dell'artista quanto dal banale punto di vista pratico e burocratico, riguardante questioni che con l'Arte nulla hanno a che fare. Dal punto di vista "idealistico", che informava l'iniziativa anche dal punto di vista formale-burocratico, l'opera - secondo una comunicazione del Ministro della Guerra Pietro Gazzera<sup>2</sup> - avrebbe dovuto esprimere *l'affetto che nell'Esercito lega i gregari tutti ai capi che dell'esercizio del comando si fanno una religione e ad essa tutto offrono, tutto danno*.

Diede problemi la questione dell'ubicazione. Il Comune proponeva nel 1932 il Piazzale Duca d'Aosta antistante lo "Stadium"<sup>3</sup>, cioè oggi l'area di fronte al Politecnico in corso Duca degli Abruzzi, un'area all'epoca decisamente periferica.

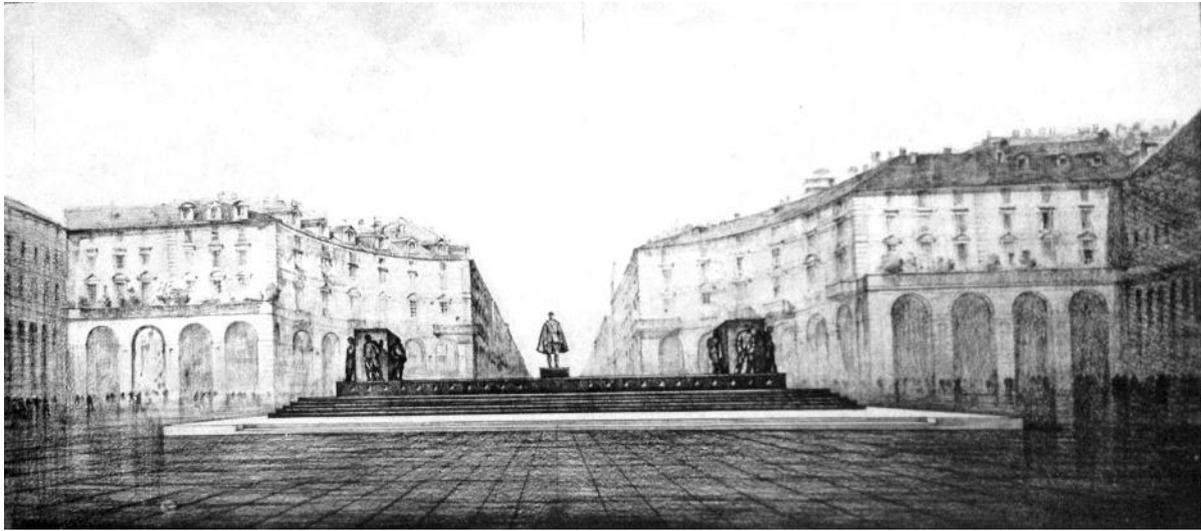
Il primo concorso indicò come vincitore il bozzetto di Leonardo Bistolfi, ma essendosi questi ammalato ed essendosi spento il 2 settembre 1933, il concorso venne annullato.

Nel bando del secondo concorso il Ministero della Guerra nomina un comitato presieduto dal Generale Gaetano Giardino, Maresciallo d'Italia, di cui fa parte il Podestà di Torino, allora Paolo Thaon di Revel, in carica sino al 1935, cui dalla fine di gennaio seguì Ugo Sartirana. Il bando, emanato il 20 marzo 1933, prevedeva due gradi di concorso; la presentazione dei bozzetti - a 1/10 delle dimensioni reali e poi a 1/5, con particolari a grandezza definitiva - stabiliva che il monumento avrebbe dovuto porre in risalto il *paterno cuore* e le doti di



comando del Duca, capace di trascinare *folle di eroi che per lui e per la patria diedero poi effettivamente epiche prove di valore*.

Il monumento sarebbe stato recintato con una catena di ancore, offerta dalla Marina militare, sorretta da proiettili, mentre il bronzo sarebbe stato ricavato dalla fusione di artiglierie catturate al nemico, e certo non era una motivazione solo di ordine economico, ma dai contenuti altamente simbolici.



*Progetto per la sistemazione del Monumento al Duca d'Aosta in Piazza vittorio Veneto*

Come accennato, c'era la questione dell'ubicazione: nuovo sito, molto più significativo in riferimento al monumento, Piazza Vittorio Veneto, non per nulla così intitolata. Infatti l'ubicazione della piazza si pone al centro di un itinerario che collega i ricordi del Risorgimento - di cui il primo conflitto mondiale era considerato il compimento - concepito essenzialmente come momento storico guidato da Casa Savoia: Palazzo Madama e Palazzo Reale sono anche nella realtà uniti da via Po, Piazza Vittorio e il ponte relativo - in realtà napoleonico - alla Gran Madre, che celebra la restaurazione del potere sabauda dopo la sconfitta del Bonaparte. Del resto nella cripta della Gran Madre c'è il sacrario dedicato ai Caduti, e oltre, sulla vetta più alta della collina, sul colle della Maddalena, il parco della Rimembranza, con alberi dedicati ai caduti i cui nomi sono indicati da targhe, oggi purtroppo a quanto mi consta assai malconce. E c'è la grande statua della Vittoria alata - opera dello scultore Edoardo Rubino, restaurata nel 2013 - che regge con la destra levata il faro il cui raggio, ruotando, attraversa il cielo notturno. Sul basamento di granito un'epigrafe di Gabriele d'Annunzio. Un itinerario ascendente anche fisicamente - vista la posizione voluta, là sulla più alta collina - che culmina con questa grande statua dal fare ieratico, dalle espressioni sublimi: è la Vittoria, è la Gloria. Per entrambe le "idee" la statuaria classica ha concepito figure femminili alate, la Fama e la Gloria che riecheggiano nei secoli e nei millenni, come nei canti tirtaici, come nel *dulce et decorum est pro patria mori*, sino al *Chi per la Patria mor vissuto è assai*, ai canti patriottici risorgimentali, alla cultura prossima al nostro scultore, la cui eco è giunta nella Scuola sino agli anni Sessanta. Una collocazione che ha avuto più alta dignità.

Per il concorso del 1933 pervengono cento i bozzetti, esposti per 15 giorni a partire dal 10 novembre allo Stadio Mussolini. La commissione era composta dai Generali Giardino e Vaccari, dal Podestà Paolo Thaon de Revel e dal suo vice Euclide Silvestri, dagli scultori Maraini e Rubino, dall'architetto Calza Bini. Cinque i bozzetti segnalati, quelli di Umberto Baglioni, di Arturo Stagliano, di Gaetano Orsolini, di Arturo Martini e del nostro Baroni. La giuria, come d'uso, sceglieva e suggeriva modifiche di carattere estetico e pratico. Alla fine vennero scelti i bozzetti del Baroni e del Martini: in particolare del gruppo del Baroni si apprezzò la figura del Duca, ma si criticarono come troppo scenografici i due gruppi laterali di soldati che lanciavano granate, le cui braccia viste *d'infilata* erano disposte a ventaglio - e chi sa se l'Artista non abbia

avuto in mente studi sul movimento di Balla -, mentre del Martini non si approvò la fedeltà a modelli classici, ritenuta eccessiva.

Era comunque difficile scegliere e la giuria indisse una terza eliminataria, per cui fra il 10 e il 19 marzo furono esposti nuovi bozzetti, in scala a 1/5 nei locali comunali di via Lagrange 12 e poi a Roma, alle Terme di Diocleziano dal 31 marzo al 7 aprile. E finalmente la giuria diede responso favorevole per il progetto di Baroni per l'interpretazione della durezza della guerra: Mussolini in persona approvò quella scelta e quella interpretazione. Venne sottolineata l'efficacia dei gruppi laterali delle vedette: *I due soldati per il retro sono vedette immobili, quelli verso l'interno si dispongono a riporre le armi, quelli delle fiancate esterne sono ancora pronti ad attaccare, quelli sulla fronte guardano il Duca e attendono ancora ordini. Tale è ancora il dovere!* come si espresse il Comitato nel quale a Paolo Thaon de Revel era subentrato il Sartirana.

La profonda umanità delle figure dei soldati, la particolare attenzione riservata dallo scultore alle loro fatiche e alle loro sofferenze, che egli ben conosceva come ufficiale volontario, è impressione fon-



data anche su alcuni passi delle sue lettere. Del combattente egli scriveva: *Ha soverchiato l'inimmaginabile del marciare, del digiunare, dell'immobilità sotto le bombe, del non dormire, del dirupare, dell'arram-*

*picare, del giacere fra i cadaveri* (lettera del 3.2.1918); *Facce magnifiche da briganti, dure, a solchi, corrugate, qualcuno da adolescente... Tutti belli, Cristo, di una bellezza eterna!* (lt 24.5.1917). Di un ferito scrive: *Lui pareva il Gesù sul Calvario e uno che lo accompagnava pareva il Cireneo. Allora ho pianto profondamente non so se per la pietà o per la bellezza* (lt. 23.6.1917). Di un cadavere stila questa terribile

impressione: *ha gli occhi sbarrati, gli zigomi fuori, le labbra secche aperte...* (lt 11.8.1917). Talora affiora ironia mescolata a profonda pietà, come quando vede i suoi soldati affardellati per la marcia: *I soldati rispondevano talora con un pallido sorriso, uscito dalla cappa dello zaino, delle bombe [a mano portate in un tascapane], del fucile, del rotolo [di coperte]; un pallido sorriso nonostante i digiuni, l'insonnia, l'arsura, il gelo...*(lt 18.11.1918).





Pagg. 59-61, Monumento al Duca d'Aosta, Soldati, Duca, bozzetti. Illustrazioni tratte da *Il Monumento a Emanuele Filiberto di Savoia Duca d'Aosta - Progetto di Eugenio Baroni, terza gara, Torino [1936]*

A differenza di tanta arte a soggetto militare, dipinti ma soprattutto monumenti, a rendere *divine* quelle povere figure di fanti caricati come animali da soma ed esposti sovente senza alcun riguardo e con cinica coscienza alla morte inevitabile dei sol-



dati mandati all'attacco (ricordiamo in particolare a questo riguardo le azioni ordinate dal Cadorna), sono proprio la loro sofferenza, le loro fatiche: ... *quei divini uomini da soma con le mitragliatrici e i treppiedi affibbiati al dorso piagato.*

E' facile ora leggere con occhi nuovi un monumento come quello torinese, cui facciamo riferimento, estrema sintesi del grandioso progetto della *Via Crucis del soldato*: alcuni gruppi della *Via Crucis* sono stati realizzati e collocati in varie sedi; altri modelli sono stati ripresi per il *Monumento al Duca d'Aosta*. E' facile, alla luce delle lettere del Baroni, comprendere quanto siano state fuorvianti le collocazioni separate dei vari gruppi.

