

Cristina Costanzo

Ricercatrice in Storia dell'Arte Contemporanea all'Università degli Studi di Palermo. Ha pubblicato saggi e contributi critici su arti figurative e decorative tra XIX e XX secolo, sul collezionismo e sulla fotografia contemporanea. Ha curato mostre d'arte contemporanea in Italia e all'estero in musei e spazi espositivi tra cui il 21st Century Museum of Contemporary Art di Kanazawa e gli Istituti Italiani di Cultura di Melbourne e Osaka. Tra le sue pubblicazioni più recenti: *Video Arte. Storia, Fruizione, Musealizzazione* (2012), *Per la raccolta museale del Teatro Massimo di Palermo* (2017), *MADI. The Other Geometry* (2017), *Orizzonti di ceramica in Sicilia. Carla Accardi, Pietro Consagra, Renato Guttuso* (2019), *Pittura del XIX e del XX secolo nel segno del collezionismo siciliano* (2020), *Maurizio Galimberti. Gibellina* (2021).

Massimo Limoncelli

Ricercatore in Metodologia della Ricerca Archeologica presso l'Università degli Studi di Palermo, dove insegna Archeologia Virtuale. Ha collaborato con istituti di ricerca italiani (CNR-Ibam, Università del Salento, Calabria, Bari, Roma-Sapienza, Bologna, Venezia) e stranieri (Deutsches Archaologisches Institut Roma, Università di Zurigo, Institute of Fine Arts of New York, University of Texas, Seinan Fukuoka University, Museum of Fine Arts of Boston). Ha condotto progetti di Archeologia Virtuale nel Mediterraneo orientale, in particolare a Hierapolis di Frigia (Turchia) e Soknopaiou Nesos (Egitto), in Italia, a Roma, Metaponto, e in Sicilia, a Selinunte e Solunto. Si occupa di restauro virtuale di affreschi conservati nelle chiese rupestri di Puglia e Basilicata e nelle catacombe di Roma. Ha al suo attivo numerose pubblicazioni scientifiche, tra monografie e articoli, tra le quali si segnalano *Il Restauro Virtuale in Archeologia*, edito da Carocci (2012), e i primi due volumi della serie *Virtual Restoration*, pubblicati dall'Erma di Bretschneider (2017 e 2020).

Antico e (è) contemporaneo nasce nell'ambito della ricerca condotta dai curatori, un archeologo e una storica dell'arte contemporanea. Il volume intende presentare una riflessione sul ruolo dell'antichità quale presenza viva e attuale in epoca contemporanea. La connessione tra antico e contemporaneo si rivela infatti una tematica estremamente affascinante ma anche complessa e articolata. È per questa ragione che sono stati raccolti i contributi di specialisti di diverse discipline del Dipartimento Culture e Società e di autorevoli esperti attivi in altre realtà istituzionali. Dal coinvolgimento di archeologi, storici dell'arte, semiologi, storici della cultura, filosofi e curatori emerge la necessità di un approccio interdisciplinare al tema. La lettura dell'antico in chiave contemporanea abbraccia così diversi ambiti, dalla ricerca archeologica a quella storico-artistica, dal collezionismo alle mostre fino alle più recenti conquiste del virtuale.

Autori: Alexander Auf der Heyde, Aurelio Burgio, Michele Cometa, Martina Corgnati, Cristina Costanzo, Santi Di Bella, Massimo Limoncelli, Dario Mangano, Gilberto Montali, Elisa Chiara Portale, Annaclara Pottino, Simone Rambaldi, Luana Toniolo, Giovanni Travagliato, Andrea Viliani.



Cristina Costanzo, Massimo Limoncelli

Antico e (è) contemporaneo



Antico e (è) contemporaneo

a cura di
Cristina Costanzo
Massimo Limoncelli

1. Valentina Favarò, Serena Marcenò (eds.) *Rethinking Borders*
2. Francesca Rizzuto, Salvo Vaccaro (a cura di) *I saperi della comunicazione nell'era della post-verità*
3. Cristina Costanzo, Massimo Limoncelli (a cura di) *Antico e (è) contemporaneo*



ANTICO E (È) CONTEMPORANEO

a cura di
Cristina Costanzo e Massimo Limoncelli



PALERMO
UNIVERSITY
PRESS



UNIONE EUROPEA
Fondo Sociale Europeo



ISBN (a stampa): 978-88-5509-321-7

ISBN (online): 978-88-5509-322-4

Il volume è stato realizzato e stampato con il contributo FFR del Dipartimento Culture e Società dell'Università degli Studi di Palermo e i fondi del PON 2018 - linea Attrazione e mobilità (AIM1829370) Linea 1 CUP - B74118000310001 della dottoressa Cristina Costanzo e del dottore Massimo Limoncelli.

© Copyright 2021 New Digital Frontiers srl

Viale delle Scienze, Edificio 16 (c/o ARCA)

90128 Palermo

www.newdigitalfrontiers.com

In copertina: Alberto Burri, *Il Grande Cretto*, Gibellina. Courtesy Fondazione Orestyadi

Indice

Prefazione ELISA CHIARA PORTALE	7
Premessa CRISTINA COSTANZO, MASSIMO LIMONCELLI	11
Antico è moderno è contemporaneo. Su una modalità del pensiero MICHELE COMETA	17
Un fenomeno di vitalità artistica eccezionale. Carlo Ludovico Ragghianti e l'arte etrusca MARTINA CORGNATI	33
<i>Pompeii Commitment</i> . Materie archeologiche. Un <i>Modernarium</i> ANDREA VILIANI	51
Ricucire le connessioni: sottosuolo e oggetti LUANA TONIOLO	63
Monumenti del disincanto: una citazione dall'Antico nell' <i>Esule</i> (1859-63) di Antonio Ciseri ALEXANDER AUF DER HEYDE	73
Balconi, veli e schermi. Come il panorama contemporaneo affonda il paesaggio antico SANTI DI BELLA	87

<i>Eracle e la cerva di Cerinea</i> del Museo Archeologico "A. Salinas" di Palermo. Dall'originale ai calchi moderni per la didattica e l'arredo privato GIOVANNI TRAVAGLIATO	101
Per un approccio semiotico alla musealizzazione di un sito archeologico. Il caso Arslantepe DARIO MANGANO	115
Paesaggio e memorie dell'antico: dall'archeologia all'arte contemporanea AURELIO BURGIO	131
Dialoghi tra antico e contemporaneo. Dal <i>Bouleuterion</i> greco alla grande Barricaia di Rocca di Frassinello GILBERTO MONTALI, ANNA CLARA POTTINO	145
Spunti di classicismo nei monumenti siciliani ai caduti della Prima Guerra Mondiale SIMONE RAMBALDI	159
Alberto Burri e «l'archeologia del futuro» a Gibellina CRISTINA COSTANZO	175
<i>Gibellina Experience</i> : Archeologia della memoria al <i>Grande Cretto</i> di Burri MASSIMO LIMONCELLI	193
Autori	209

Spunti di classicismo nei monumenti siciliani ai caduti della Prima Guerra Mondiale

SIMONE RAMBALDI

Negli anni successivi alla Prima Guerra Mondiale, l'intero territorio nazionale andò ricoprendosi di monumenti celebrativi, eretti in onore dei soldati morti nell'immane conflitto. Fu infatti stabilito per legge che ogni comune italiano, per quanto piccolo, onorasse i propri caduti con un monumento o almeno una lapide, dove fossero incisi a perpetuo ricordo i nomi dei combattenti che avevano sacrificato la loro vita. Una guerra ormai divenuta di massa richiedeva necessariamente un tributo collettivo alla memoria di tutti i soldati scomparsi, in forme che mai, prima di allora, avevano raggiunto una tale pervasività e un tale portato psicologico, come attesta anche la pubblicitaria del tempo¹. Un censimento organizzato su iniziativa ministeriale in occasione del recente centenario della Grande Guerra ha rivelato un totale di più di dodicimila monumenti ai caduti italiani, realizzati a partire dall'immediato dopoguerra e poi, in gran parte, durante il governo fascista². In concomitanza con le iniziative indette per celebrare l'an-

¹ R. Monteleone, P. Sarasini, *I monumenti italiani ai caduti della Grande Guerra*, in D. Leoni, C. Zadra (a cura di), *La Grande Guerra. Esperienza, memoria, immagini*, Il Mulino, Bologna 1986, pp. 631-662, qui soprattutto pp. 631-643. In generale sulla monumentalistica italiana della Prima Guerra Mondiale, si vedano i testi citati *infra*, nota 13, e M. Giuffrè *et al.* (a cura di), *L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1939*, Skira, Milano 2007, *ad indicem*.

² Le schede dei monumenti censiti sono accessibili in rete (<http://www.catalogo.beniculturali.it>). Utili cataloghi sono disponibili anche su siti web differenti (<https://www.pietredellamemoria.it>; <https://www.beniculturalionline.it>;

niversario, in aggiunta ai precedenti studi sull'argomento si è avviata la pubblicazione di vari *corpora* territoriali, a base provinciale o regionale, i quali, se anche non hanno ancora coperto in maniera omogenea il panorama monumentalistico italiano, costituiscono tuttavia un fondamentale punto di partenza per ulteriori analisi.

Un aspetto che appare meritevole di speciale attenzione, in queste opere commemorative, è la ripresa molto rilevante di forme ed elementi derivati dall'antichità greca e romana, utilizzati assai più nei monumenti dedicati alla Prima Guerra Mondiale che in quelli in precedenza consacrati agli eventi risorgimentali³. Sebbene sia sotto gli occhi di tutti che i monumenti ai caduti, in ogni parte d'Italia, pullulano di colonne, altari e statue ispirate con maggiore o minore aderenza ai modelli classici, questo tema specifico necessita tuttora di indagini mirate e approfondite. All'epoca dell'attuazione di tali iniziative celebrative, l'eredità artistica antica era percepita come un patrimonio comune della nazione, in grado di elargire un formidabile bacino di iconografie, le quali apparivano particolarmente utili per veicolare i valori che dovevano essere esaltati e offerti alla memoria dei posteri. Determinati schemi tipologici e iconografici, opportunamente scelti e rielaborati, potevano adattarsi bene ai nuovi contesti commemorativi e ne potenziavano il significato, tanto da divenirne, si può dire, una delle cifre distintive. Per quanto si noti l'utilizzo costante di figure e formule ricorrenti, le singole realizzazioni mostrano, di volta in volta, una notevole varietà nella concreta applicazione di tali elementi, poiché alla fantasia e alla sensibilità degli ideatori dei monumenti era lasciata una certa libertà, pur nell'ambito del coevo dibattito

<http://www.monumentigrandeguerra.it/index.aspx>. Data di ultimo accesso: 11/02/2021.

³ A questa materia ho dedicato una riflessione con un'angolazione più ampia: *Ancient Artistic Motifs on Italian Memorials from the Unity to the Aftermath of World War I*, in *Actual Problems of Theory and History of Art* (Atti del Nono Convegno Internazionale, Università di Stato di S. Pietroburgo 2020, in corso di stampa).

culturale sul recupero del passato⁴. La Sicilia sembra essere un buon *case study* per mostrare le potenzialità di un'analisi di questo genere: nei centri abitati di questa regione, come nel resto d'Italia, sono presenti tantissimi monumenti⁵, nei quali si possono mettere in luce alcune interessanti modalità di utilizzo di motivi desunti dal mondo classico. Si spera di non scontentare nessuno presentando una selezione di esempi che, per esigenze di spazio, dovrà essere molto limitata. Le scelte sono state condotte col fine precipuo di fare emergere le basilari linee di tendenza, lungo le quali si articolò la ripresa di elementi antichi nei monumenti ai caduti siciliani, ma considerazioni di tipo analogo possono essere proposte anche per altri casi interessanti che qui si sono dovuti tralasciare.

Molto spesso dall'antichità si recuperavano solo spunti generici, senza alcun rapporto particolare col contesto ambientale nel quale l'opera commemorativa veniva a collocarsi. Ma talora, a causa della forte relazione con la realtà locale che il monumento necessariamente instaurava, essendo destinato a onorare innanzitutto i caduti del posto, poteva accadere che si decidesse l'inserimento di motivi derivati in maniera più o meno fedele dal territorio, a ribadire il legame dell'iniziativa con la comunità di appartenenza, o almeno con la regione. Ad esempio nel monumento di Alcamo (1929), ubicato accanto alla basilica di S. Maria Assunta, un probabile richiamo alla realtà archeologica siciliana può essere riconosciuto nelle co-

⁴ A.T. Aloisi Casagrande, *Il classicismo nei monumenti commemorativi della Grande Guerra*, in C. Devoti, (a cura di), *Gli spazi dei militari e l'urbanistica della città. L'Italia del Nord-Ovest (1815-1918)*, Kappa, Roma 2018, pp. 505-519.

⁵ Circa trecentottanta: traggo il dato da O. Sorgi, S. Giuliano, *La Grande Guerra del 1915-1918 in Sicilia e i monumenti ai caduti. Tipologie e simboli*, in R. Cedrini et al. (a cura di), *Dalla Memoria del Sacrificio alla Celebrazione della Vittoria. La Prima Guerra Mondiale nella Cultura Artistica e Architettonica Siciliana*, 40due, Palermo 2019, pp. 55-62, con diverse immagini. Cfr. inoltre la sintesi di P. Barbera, *I monumenti ai caduti in Sicilia: tra Risorgimento, Grande guerra e fascismo*, in M. Giuffrè et al., *L'architettura della memoria*, cit., pp. 333-341 (anche su progetti non realizzati).

lonne doriche che lo caratterizzano⁶. Queste, che propriamente sono semicolonne, disposte tutt'intorno a un nucleo pieno al di sopra di un'unica base quadrata, sono in numero di tre per lato e sostengono un attico, iscritto su ogni faccia con epigrafi celebrative e coronato da un gruppo di due statue (Fig. 1).

Pur volendosi verosimilmente riallacciare all'architettura templare di età greca dell'isola, lo scultore saccense Vincenzo Bentivegna, autore dell'opera, non replicò un modello antico preciso, ma rappresentò piuttosto un'idea quasi astratta dell'ordine dorico. Infatti le sue rigide colonne, prive di *entasis* e troppo ravvicinate tra loro, con gli abachi quasi tangenti e provviste, inoltre, di scanalature a spigolo piatto (tipiche dell'ordine ionico), non sono la riproduzione fedele di alcun esemplare siceliota conosciuto⁷. La decorazione bronzea del monumento consiste nella ripresa di altri due elementi antichi, del tutto indipendenti da specificità regionali: uno è costituito dall'aquila a rilievo con le ali spiegate, in mezzo a una ghirlanda, applicata alla base; l'altro è il gruppo scultoreo che si staglia sulla cima. Il primo è un motivo molto fortunato, la cui origine risale a un rilievo di età imperiale, tuttora murato nel portico d'ingresso della basilica romana dei SS. Apostoli⁸.

⁶ Le date che saranno via via citate si riferiscono all'anno di inaugurazione dei monumenti.

⁷ Per il disegno e il trattamento delle colonne può tuttavia essere chiamato in causa almeno un precedente, benché geograficamente lontano: il monumento eretto a Torino nel 1899 da Pietro Costa in onore di Vittorio Emanuele II, contrassegnato da un analogo agglomerato di quattro colonne, molto somiglianti a quelle di Alcamo. Vedi in proposito E. Dellapiana, *La costruzione monumentale delle capitali, tra l'Italia e i Savoia*, in M. Giuffrè et al., *L'architettura della memoria*, cit., pp. 278-287, qui pp. 284-286. È degno di nota che nel 1926, dunque pochi anni prima dell'inaugurazione dell'opera alcamese, era stato completato a Matera un monumento dello scultore palermitano Benedetto d'Amore, composto da tre colonne doriche allineate e molto ravvicinate. Probabilmente erano anch'esse un idealizzato tributo alle maggiori antichità della zona, vale a dire le cosiddette Tavole Palatine di Metaponto, fra l'altro oggetto di indagini archeologiche proprio in quel periodo.

⁸ S. Magister, *Arte e politica. La collezione di antichità del Cardinale Giuliano della Rovere nei palazzi ai Santi Apostoli*, in «Atti della Accademia Nazio-

In età moderna fu ripreso in diverse circostanze: oltre a essere stato scelto come simbolo dalla Repubblica Romana del 1849⁹, trovò largo impiego nell'immaginario celebrativo, in epoca postrisorgimentale e poi soprattutto fascista, quando il soggetto fu riutilizzato in varie occasioni, anche come logo dell'Istituto L.U.C.E.¹⁰. Il secondo è formato dalla Vittoria alata, vestita di peplo, che cinge con un serto d'alloro l'elmo di un soldato seminudo, armato di spada e scudo circolare. La posa e i gesti dei due personaggi si rivelano la rielaborazione moderna di certi gruppi statuari romani che mostrano una coppia di coniugi in vesti divine, dove l'uomo riprende il tipo classico dell'Ares Borghese, mentre la donna abbraccia il marito mutuando uno schema di età tardoclassica, nato come immagine della dea Afrodite e poi reimpiegato anche per rappresentare proprio la Vittoria alata, come nel caso della celebre Vittoria di Brescia¹¹. Tuttavia l'adattamento del gesto nel soggetto femminile costrinse lo



Fig. 1. Vincenzo Bentivegna, monumento di Alcamo, 1929 (da Wikimedia Commons).

nale dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche. *Memorie*», 14 (2002), pp. 387-631, qui pp. 569-571.

⁹ A. Giardina, A. Vauchez, *Il mito di Roma. Da Carlo Magno a Mussolini*, Laterza, Roma-Bari 2016³, p. 171.

¹⁰ E. G. Laura, *Le stagioni dell'aquila. Storia dell'Istituto LUCE*, Ente dello Spettacolo, Roma 2000.

¹¹ T. Hölscher, *Il linguaggio dell'arte romana. Un sistema semantico*, Einaudi, Torino 1993, pp. 50-52 (trad. it. di *Römische Bildsprache als semantisches System*, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1987).



Fig. 2. Monumento di Giarre, 1929 (da Wikimedia Commons).

scultore ad abbassare eccessivamente la statura del soldato, rendendo così il gruppo un poco disarmonico.

Le colonne ritornano in altri monumenti ai caduti siciliani, dove lo specifico motivo architettonico viene di volta in volta rivissuto secondo modalità differenti e più o meno vicine ai prototipi antichi. A Giarre (1929), ad esempio, in un importante punto di snodo viario nel centro del paese, una coppia di colonne doriche è servita per evocare una finta rovina, come conferma il lacerto di trabeazione spezzata al di sopra dei due fusti, che forse vuole alludere al potere distruttivo della guerra (Fig. 2).

Qui, però, la componente architettonica non assume soltanto un valore di riferimento teorico, come avveniva nel caso precedente; per il rudere fittizio si può infatti riconoscere come modello ispiratore una rovina reale, precisamente l'angolo nord-occidentale del cosiddetto Tempio dei Dioscuri ad

Agrigento, ricostruito in modo scorretto nei primi decenni dell'Ottocento per iniziativa della siciliana Commissione di Antichità e Belle Arti¹². Il moderno segmento di pronao, osservato di fronte, si presenta del tutto analogo al prototipo antico, a eccezione dei triglifi e delle metope, che a Giarre sono stati tralasciati per lasciare il posto all'indicazione del toponimo, inciso nel fondo liscio del fregio come parte dell'epigrafe dedicatoria. In questo caso, il fondale architettonico del monumento costituisce dunque un rimando più diretto alle antichità locali, sebbene si sia fatto ricorso a un modello appartenente a una zona differente dell'isola. Ciò denota un apporto significativo di motivi antichi specificamente greci che contraddistingue alcuni monumenti siciliani, a differenza di quanto avveniva nel resto del territorio nazionale, dove il repertorio di origine romana era nettamente preferito, come d'altronde era inevitabile nel periodo in cui queste opere venivano realizzate. Quanto al resto, come di prammatica nella monumentalistica italiana del primo dopoguerra e ancor più durante il periodo fascista, il messaggio affidato all'opera commemorativa è meno di compianto per gli orrori della guerra che di esaltazione dell'eroismo dei combattenti¹³. Questa connotazione è chiaramente dimostrata dalla presenza

¹² *Le antichità di Sicilia esposte ed illustrate per Domenico Lo Faso Pietra-santa duca di Serradifalco*, III, Tipografia e Legatoria Roberti, Palermo 1836, p. 77, tavv. XXXV-XXXVI.

¹³ Sul tema, si vedano: C. Canal, *La retorica della morte. I monumenti ai caduti della Grande Guerra*, in «Rivista di storia contemporanea», 11.4 (1982), pp. 659-669; R. Monteleone, P. Sarasini, *I monumenti italiani*, cit., pp. 632-633; B. Tobia, *Dal Milite Ignoto al nazionalismo monumentale fascista (1921-1940)*, in W. Barberis (a cura di), *Storia d'Italia, Annali 18: Guerra e pace*, Einaudi, Torino 2002, pp. 591-642, qui pp. 598-642; B. Tobia, *Gefallenendenkmäler im liberalen und faschistischen Italien*, in «Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken», 84 (2004), pp. 406-416. In rapporto con particolari situazioni storiche e geografiche, tuttavia, si notano accezioni differenti in alcuni territori, come il Trentino e la Valle d'Aosta, dove rimase prevalente l'espressione del lutto per i caduti: G. Isola (a cura di), *La memoria pia. I monumenti ai caduti della prima guerra mondiale nell'area trentino-tirolese*, Dipartimento di Scienze filologiche e storiche, Trento 1997; A.T. Aloisi Casagrande, *Il classicismo nei monumenti*, cit., pp. 516-519.

della tipica simbologia della vittoria (sulla quale torneremo), espressa attraverso l'aquila a tuttotondo con le ali spiegate, appollaiata nel frontone, e la piccola *Nike* che il soldato assistente, seminudo ma armato come un fante (con elmetto e baionetta), solleva sopra di sé con la mano destra, secondo uno schema riproposto in vari luoghi in tutta Italia.

Un analogo guerriero in bronzo era già stato utilizzato a Milazzo (1926), nel monumento scenograficamente eretto come fulcro di piazza Roma, nel cuore della penisola lungo la quale si distende il centro storico cittadino. La statua è qui però interamente nuda, in una posa più atletica e maggiormente influenzata da echi classicistici, con scudo e corto gladio al posto della *Nike*. L'elemento più interessante, ai fini della nostra analisi, è costituito dalla coppia di colonne identiche che inquadrano il soldato, un omaggio tributato non tanto alle testimonianze materiali dell'antichità, quanto alla memoria storica locale (Fig. 3).

Il progettista Nino Geraci, scultore palermitano, si rifece infatti alla tradizione delle colonne rostrate, iniziata in antico con l'esemplare che fu dedicato a Roma per celebrare l'importante vittoria navale sulla flotta cartaginese, la quale, durante la prima guerra punica (260 a.C.), aveva avuto luogo proprio nelle acque prospicienti Milazzo¹⁴. Le due colonne del monumento sono arricchite da capitelli ionici che si ispirano alla variante italica del tipo, caratterizzata da volute su tutti e quattro i lati¹⁵, e sono sormontate da due Vittorie in bronzo recanti corone, dalle ali aperte e rigidamente simmetriche. La colonna rostrata, tuttavia, non è assolutamente un *unicum*

¹⁴ *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, Quasar, Roma 1993, I, p. 309, s.v. *Columna rostrata C. Duilii (Forum)* (L. Chioffi). Su Nino Geraci e il monumento milazzese, vedi L. Sarullo, *Dizionario degli Artisti Siciliani, III. Scultura*, a cura di B. Patera, Novecento, Palermo 1994, pp. 149-150, s.v. *Geraci Nino* (A. Greco); L. Giacobbe, *Monumenti ai caduti. Un'indagine nella provincia di Messina*, in Id. (a cura di), *Memorie della Grande Guerra. Monumenti ai caduti nella provincia di Messina*, Di Nicolò, Messina 2016, pp. 73-131, qui pp. 75-77, 92-93, 104-106, con bibliografia, e la scheda di F. Chillemi a pp. 230-235.

¹⁵ Sul capitello ionico-italico, si veda S. Batino, *Genus Ionicum. Forme, storia e modelli del capitello ionico-italico*, BAR, Oxford 2006.



Fig. 3. Nino Geraci, monumento di Milazzo, 1926 (da Wikimedia Commons).

milazzese; nella stessa Sicilia, il motivo aveva già interessato l'architetto Giuseppe Damiani Almeyda, il quale lo aveva introdotto in un progetto irrealizzato, dove il fusto munito di rostri, sostenente una statua, appare innalzarsi al di sopra di un basamento riccamente decorato¹⁶, ma poi lo si ritroverà anche in monumenti ai caduti costruiti altrove, come sul lungomare di Reggio Calabria (1930, opera di Francesco Jerace). Questi esempi sono da considerarsi epigoni di una tradizione già europea di ripresa della forma rostrata, la quale si era manifestata anche con episodi particolarmente grandiosi, come le due alte colonne erette sulla punta dell'isola di San Basilio a San Pietroburgo, destinate dall'architetto Jean-Francois Thomas

¹⁶ P. Barbera, *Monumento e città nella Palermo post-unitaria*, in M. Giuffrè et al., *L'architettura della memoria*, cit., pp. 299-305, qui fig. a p. 303.



Fig. 4. Mario Rutelli, monumento di Villa Bonfiglio, Agrigento, 1923 (foto Rambaldi).

de Thomon a segnalare le imboccature dei due rami della Neva, che in quel punto si biforca (1810). Il motivo era poi stato utilizzato per celebrare vicende navali, come attesta la colonna sormontata da una Vittoria nei Giardini Pubblici di Venezia, nei quali si trova dal 1929 dopo il suo trasferimento da Pola, dove era stata inizialmente elevata nel 1867 per commemorare la battaglia di Lissa, combattuta l'anno precedente¹⁷.

Una differente forma di omaggio al passato isolano può essere riconosciuta nel monumento di Trapani (1923), opera dello scultore palermitano

Antonio Ugo, molto attivo per iniziative di questo genere in Sicilia¹⁸. Sulla cima di un pilastro modanato, ai cui piedi è collocato un bel gruppo bronzeo classicheggiante, formato da una Vittoria che sostiene e bacia un soldato morente sopra

¹⁷ Durante il Ventennio fascista, una colonna rostrata comparirà nella famosa serie filatelica che nel 1937, tra le iniziative indette per celebrare il bimillenario augusteo, avrà lo scopo di sottolineare i parallelismi che allora si volevano vedere tra le imprese di Augusto e quelle di Mussolini. Nel valore da 10 centesimi, una colonna rostrata campeggia sulle onde in associazione col motto *Mare pacavi*, ripreso dalle *Res gestae* (25): vedi l'analisi esauriente di A.M. Liberati, *La storia attraverso i francobolli tra anniversari e ideologia nell'Italia degli anni Trenta del Novecento*, in «Civiltà romana», 1 (2014), pp. 231-281, qui pp. 261-263, fig. 63.

¹⁸ Vedi la lista delle sue realizzazioni in P. Barbera, *I monumenti ai caduti*, cit., nota 24 a p. 341. Sulla sua figura d'artista e il monumento di Trapani, L. Sarullo, *Dizionario*, cit., pp. 333-335, s.v. *Ugo Antonio* (M.A. Spadaro); L. Giacobbe, *Monumenti*, cit., p. 113.

un altare con pulvini¹⁹, si leva un tripode, anch'esso in bronzo, recante una lampada. Il tripode è un soggetto di impiego comune nella monetazione antica della grecità occidentale, tanto che si potrebbe ipotizzare che l'elemento sommitale del monumento trapanese, benché stilizzato e influenzato dall'estetica *Liberty*, sia stato ispirato da qualche esemplare siceliota del tipo, come manifestazione di orgoglio locale nella celebrazione dei caduti²⁰.

La monumentalistica, in Sicilia come in molti altri casi in Italia, non tralasciò nemmeno forme antiche di origine non classica, fra le quali un posto speciale è occupato dall'obelisco, utilizzato a più riprese, forse anche perché facile da realizzare e di costi contenuti. Nella stessa capitale del paese, l'impiego di tale elemento a fini commemorativi è attestato dal monumento eretto per onorare i cinquecento soldati italiani caduti a Dogali in Eritrea, dedicato nello stesso anno della battaglia (1887) su progetto di Francesco Azzurri²¹. In origine quell'obelisco (realmente antico), poi trasferito in un giardino poco lontano, sorgeva davanti alla vecchia stazione ferroviaria, quindi al centro di uno spazio urbano rilevante, secondo una tradizione secolare per le piazze di Roma e già ripresa altrove per iniziative commemorative postunitarie, come può testimoniare proprio a Palermo l'esempio di piazza Indipen-

¹⁹ O. Sorgi, S. Giuliano, *La Grande Guerra*, cit., fig. a p. 55. L'altare è un motivo ricorrente, talora maggiormente enfatizzato, come a Ragusa (ivi, fig. a p. 57: 1924, Turillo Sindoni) o a Caltanissetta (1922, Cosimo Sorgi).

²⁰ A puro titolo di esempio fra i tanti di città diverse, cito a confronto due monete recanti un tripode nel rovescio: una in elettro di Siracusa (SNG ANS 631) e una in bronzo di Tauromenio (SNG ANS 1129).

²¹ C. D'Onofrio, *Gli obelischi di Roma*, Bulzoni, Roma 1967², pp. 303-308; E. Iversen, *Obelisks in Exile, I. The Obelisks of Rome*, G.E.C. Gad, Copenhagen 1968, pp. 175-177; L. Berggren, L. Sjöstedt, *L'ombra dei grandi. Monumenti e politica monumentale a Roma (1870-1895)*, Artemide, Roma 1996, pp. 138-143; A. Giardina, A. Vauchez, *Il mito di Roma*, cit., pp. 197-198; A. Weststeijn, *Egyptian memorials in modern Rome. The Dogali Obelisk and the Altar of the fallen fascists*, in M.J. Versluys et al., *The Iseum Campense from the Roman Empire to the Modern Age* (Atti del Convegno, Roma 2016), «Papers of The Royal Netherlands Institute in Rome», 66 (2018), pp. 333-349.

denza (1866, progetto di Giovanni Battista Filippo Basile)²², uno dei primi, e come poi si ritroverà nell'importante monumento alle Cinque Giornate di Milano, arricchito da una notevole decorazione scultorea alla base (1895, opera di Giuseppe Grandi)²³. Un caso siciliano significativo è quello di Agrigento (1923), posto al centro del Parco della Rimembranza (poi Villa Bonfiglio), il cui fusto è diviso in due parti per mezzo di una cornice sporgente²⁴ (Fig. 4).

Per la porzione inferiore dell'obelisco fu prevista una decorazione a rilievo, scolpita tutt'intorno e caratterizzata da due immagini principali: l'una sul lato verso il viale che pochi anni dopo sarebbe stato intitolato alla Vittoria, nome che mantiene tuttora; l'altra sul lato verso la Valle dei Templi. La prima, successivamente scalpellata e non più riconoscibile (se non in vecchie fotografie d'epoca), rappresentava un fante intento a calpestare un nemico germanico; la seconda, ancora esistente, mostra un contadino impegnato ad arare con una coppia di buoi, su uno sfondo di alberi. La raffigurazione "pacifica", in contrapposizione all'altra, voleva alludere al ritorno al lavoro dei combattenti dopo la fine del conflitto, ma non è nemmeno da escludere una valenza più metaforica, nel senso che il

²² *I monumenti*, in O. Calabrese (a cura di), *Italia moderna. Immagini e storia di una identità nazionale, I: 1860-1900. Dall'unità al nuovo secolo*, Electa, Milano 1982, pp. 26-38, qui p. 26 e fig. 50 a p. 28.

²³ Ivi, pp. 26-28 e fig. 63 a p. 30; A. Faruffini, *Storia del monumento delle Cinque Giornate di Milano nel centenario dell'inaugurazione (1895-1995)*, Boniardi Grafiche, Milano 1995; A. Bellini, *Il monumento alle Cinque Giornate di Milano*, in G.P. Treccani (a cura di), *Città risorgimentali. Programmi commemorativi e trasformazioni urbane nell'Italia postunitaria*, Angeli, Milano 2012, pp. 21-51. Più in generale sugli obelischi postunitari: M. Savorra, *Le memorie delle battaglie: i monumenti e gli ossari agli eroi caduti per l'Indipendenza d'Italia*, in M. Giuffrè et al., *L'architettura della memoria*, cit., pp. 288-297, qui pp. 289-291.

²⁴ Vedi O. Sorgi, S. Giuliano, *La Grande Guerra*, cit., pp. 60-62, per alcune considerazioni sull'uso degli obelischi a fini commemorativi. Tuttavia, all'interpretazione in chiave cosmologica lì proposta, preferirei anteporre l'idea che si intendesse proseguire una tradizione già illustre nella monumentalistica italiana, come si è appena ricordato.



Fig. 5. Ernesto Basile, monumento di Piazza Vittorio Veneto, Palermo, 1931 (foto Rambaldi).

sangue versato dai caduti aveva contribuito ad alimentare la futura prosperità della nazione²⁵.

L'obelisco di Agrigento fu concepito da Mario Rutelli, il quale ideò anche l'angelo di bronzo su globo alla sua sommità, una variante della Vittoria più usuale in queste opere commemorative, come la statua che lo stesso artista palermitano realizzò per completare il grandioso monumento ai caduti della sua città natale, caratterizzato dalla combinazione di diversi elementi architettonici e scultorei. Nella piazza poi inti-

²⁵ L'unione del tema bellico con quello del lavoro durante la pace è presente anche altrove, come nel monumento di Lecco (1926). Questo, che consiste in una specie di grande stele, contornata in basso da un altorilievo continuo in bronzo, fu opera dello scultore Giannino Castiglioni, noto per avere ideato, insieme all'architetto Giovanni Greppi, gli imponenti ossari che negli anni Trenta furono edificati nell'Italia nordorientale.

tolata a Vittorio Veneto, al termine di via della Libertà, Ernesto Basile progettò un alto obelisco, al di sopra di una base inserita in un largo prospetto monumentale, decorato con statue e rilievi in bronzo del già citato Antonio Ugo (Fig. 5).

L'imponente struttura si erge al centro di un'edera colonnata, aggiunta successivamente su disegno dello stesso Basile, il quale proprio con quest'ultimo intervento concluse la sua lunga attività d'architetto (1930). Nel monumento, nel suo primo impianto inaugurato già nel 1910 per celebrare la vittoria di Garibaldi e dei Mille nella battaglia palermitana del Ponte dell'Ammiraglio, in occasione del suo cinquantesimo anniversario, Rutelli appose appunto sulla cima dell'obelisco la Vittoria alata su globo, la quale, come molto spesso avviene, è rappresentata nell'atto di tendere una corona²⁶. L'efficacia molto forte di tale figura allegorica, di impiego costante nelle opere commemorative della Prima Guerra Mondiale in tutto il paese, era già stata sperimentata anch'essa in epoca postri-

²⁶ Sulla Vittoria di Rutelli, vedi C. Griffo, *La Vittoria alata di Mario Rutelli nei monumenti commemorativi: Roma, Aberystwyth, Palermo*, in R. Cedrini et al., *Dalla Memoria*, cit., pp. 75-88; sull'artista in generale, L. Sarullo, *Dizionario*, cit., pp. 291-292, s.v. *Rutelli Mario* (M.A. Spadaro); F. Grasso (a cura di), *Mario Rutelli* (Catalogo della Mostra, Palermo 1998), Regione Siciliana, Assessorato dei Beni Culturali, Ambientali e della Pubblica Istruzione, Palermo 1998. Sul monumento palermitano nel suo complesso, si vedano: G. Blandi, *Il monumento alla Libertà e ai Caduti. Commemorativo del 27 maggio 1860 e dedicato ai Caduti siciliani in guerra*, Axon Sicilia, Palermo 2002; P. Barbera, *I monumenti ai caduti*, cit., pp. 338-339; P. Barbera, *Monumento e città*, cit., pp. 302-304; V. Garofalo, *Da Ernesto Basile al nodo stradale: rilievo, ridisegno e studio del Monumento ai Caduti di piazza Vittorio Veneto a Palermo*, in «Elephant & Castle. Laboratorio dell'immaginario», 12 (dicembre 2015) (https://archiviocav.unibg.it/elephant_castle; data di ultimo accesso: 12/02/2021); G. Rubbino, *Istanze celebrative e memoria del sacrificio nei monumenti commemorativi di Ernesto Basile*, in E. Mauro, E. Sessa (a cura di), *I Disegni della Collezione Basile*, officina edizioni, Roma 2016, pp. 407-408; M.A. Calì, *Il colonnato per il monumento ai caduti di Palermo*, in R. Cedrini et al., *Dalla Memoria*, cit., pp. 89-102; E. Mauro, *Sul Monumento ai Caduti Siciliani in guerra, Palermo, 1924*, ivi, pp. 63-74. In generale sull'attività di Ernesto Basile, mi limito a citare E. Sessa, *Ernesto Basile. Ordinamenti e codici dei registri della modernità*, in E. Mauro, E. Sessa, *I Disegni*, cit., pp. 69-128, con bibliografia precedente.

sorgimentale. Si può ricordare la Vittoria posta sulla sommità di un'alta colonna nel monumento eretto a Napoli in onore dei caduti del 1848, uno dei primi esempi di tale soluzione (1865)²⁷. Però il motivo aveva goduto di una discreta fortuna anche in alcuni notevoli monumenti ottocenteschi d'Oltralpe, che celebravano coeve vittorie militari, come la famosa *Siegessäule* di Berlino (1873)²⁸. Gli artisti italiani del dopoguerra, e anche i loro committenti, erano certo a conoscenza di questi precedenti, fra i quali va inoltre annoverato l'utilizzo ripetuto della Vittoria alata nella sovrabbondante decorazione del Vittoriano a Roma, inaugurato nel 1911 in concomitanza coi festeggiamenti per il cinquantenario della proclamazione del Regno d'Italia²⁹. In ogni caso, l'origine classica di tale motivo era fuori discussione, poiché lo si poteva osservare in tantissimi monumenti antichi, soprattutto in diversi rilievi storici romani, dove è raffigurata una Vittoria alata che accompagna l'imperatore vittorioso e lo incorona³⁰.

²⁷ M. Savorra, *Le memorie delle battaglie*, cit., p. 291.

²⁸ R. Alings, *Die Berliner Siegessäule. Vom Geschichtsbild zum Bild der Geschichte*, Parthas, Berlin 2000.

²⁹ Sul tema della Vittoria e il suo uso nel Vittoriano, vedi in particolare V. Vidotto, *La vittoria e i monumenti ai caduti*, in «Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée», 112.2 (2000), pp. 505-513, dove si sottolinea il valore di modello lì e altrove esercitato da alcune immagini antiche, come un bronzetto pompeiano del Museo Archeologico Nazionale di Napoli (*Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Artemis, Zurich-München 1992, VI.1, pp. 850-904, s.v. *Nike* [A. Goulaki-Voutira]: qui p. 882, nr. 384). Sul valore simbolico attribuito alle immagini di Vittoria dopo l'Unità italiana, cfr. inoltre L. Braccesi, *Archeologia e Poesia 1861-1911. Carducci – Pascoli – D'Annunzio, «L'Erma» di Bretschneider*, Roma 2011, pp. 104-111. Più in generale sul Vittoriano, ormai più comunemente noto come Altare della Patria, vedi: L. Berggren, L. Sjöstedt, *L'ombra dei grandi*, cit., pp. 54-65; K. Mayer, *Mythos und Monument. Die Sprache der Denkmäler im Gründungsmythos des italienischen Nationalstaates 1870-1915*, SH, Köln 2004, pp. 83-127; C. Brice, *Il Vittoriano. Monumentalità pubblica e politica a Roma*, Archivio Guido Izzi, Roma 2005; B. Tobia, *L'Altare della Patria*, il Mulino, Bologna 2011².

³⁰ La più completa disamina dell'iconografia della Vittoria nella produzione artistica romana è quella di T. Hölscher, *Victoria Romana. Archäologische Untersuchungen zur Geschichte und Wesensart der römischen Siegesgöt-*

Simone Rambaldi

Per concludere, torniamo al monumento palermitano di piazza Vittorio Veneto per notare un ultimo spunto riferibile all'antichità. Alla categoria dei rilievi imperiali romani appena menzionata si possono ricollegare, per la concezione, i due pannelli bronzei posti sulla fronte del prospetto, ai lati delle due statue centrali dell'Italia e della Sicilia. Ultimate in concomitanza con la seconda inaugurazione del monumento, queste sculture a rilievo, che raffigurano la *Battaglia del Ponte dell'Ammiraglio* (a destra) e il *Trionfo del Genio Italico* (a sinistra), si riallacciano tuttavia ai modelli antichi attraverso il tramite di una loro rivisitazione molto meno lontana nel tempo, appartenente alla decorazione del già citato Vittoriano. Si tratta dei fregi marmorei, con animate file di figure similmente convergenti verso un fulcro centrale, lì costituito dalla statua della Dea Roma, nei quali lo scultore Angelo Zanelli aveva rappresentato i trionfi allegorici dell'*Amor patrio* e del *Lavoro*, in proporzioni molto più monumentali³¹.

tin von den Anfängen bis zum Ende des 3. Jhs. n. Chr., von Zabern, Mainz am Rhein 1967.

³¹ K. Mayer, *Mythos und Monument*, cit., pp. 123-124; E. Baresi, *Angelo Zanelli, un giovane artista per una giovane nazione. Il fregio dell'Altare della Patria – Documenti e immagini*, Compagnia della Stampa, Roccafranca 2018.

Visita il nostro catalogo:



Finito di stampare nel mese di
Ottobre 2021
Presso la ditta Photograph s.r.l - Palermo
Editing e typesetting: Valeria Patti - Edity Società Cooperativa
per conto di NDF

Progetto grafico copertina:

