



ARCHEOCLUB DI SAN SEVERO

35⁰ CONVEGNO NAZIONALE

sulla

Preistoria - Protostoria - Storia
della Daunia

San Severo 15 - 16 novembre 2014

A T T I

Tomo secondo
STORIA

a cura di
Armando Gravina

SAN SEVERO 2015

Il 35° Convegno Nazionale sulla Preistoria, Protostoria, Storia della Daunia è stato realizzato con il contributo di: **Ministero per i Beni e le Attività Culturali – Direzione Generale per i Beni Librari e gli Istituti Culturali – Sez. III; Regione Puglia; Fondazione Banca del Monte “D. Siniscalco-Ceci” di Foggia**

– Comitato Scientifico:

Prof. LUIGI LA ROCCA

Sovrintendente per i Beni Archeologici per la Puglia

Prof. GIULIANO VOLPE

Rettore Università di Foggia

Prof. MARIA STELLA CALÒ MARIANI

Ordinario di Storia dell'Arte Medievale – Università degli Studi “A. Moro” di Bari

Prof. PASQUALE CORSI

Ordinario di Storia Medievale – Università degli Studi “A. Moro” di Bari

Prof. GIUSEPPE POLI

Ordinario di Storia Moderna – Università degli Studi “A. Moro” di Bari

Prof. ALBERTO CAZZELLA

Ordinario di Paleontologia – Università degli Studi di Roma “La Sapienza”

Prof. PASQUALE FAVIA

Associato di Archeologia Medievale – Università degli Studi di Foggia

Prof. ARMANDO GRAVINA

Presidente Archeoclub di San Severo

ORGANIZZAZIONE

– Consiglio Direttivo della Sede di San Severo di Archeoclub d'Italia:

ARMANDO GRAVINA

Presidente

MARIA GRAZIA CRISTALLI

Vice Presidente

GRAZIOSO PICCALUGA

Segretario

PASQUALE AMORUSO

Tesoriere

CONCETTA CELOTTO

MATTEO ANGELORO

VALENTINA GIULIANI

– Segreteria del Convegno:

VALENTINA GIULIANI

GRAZIOSO PICCALUGA

I Monumenti ai Caduti della Grande Guerra in Capitanata: San Severo e Foggia

*Università degli Studi di Bari

I numerosi monumenti ai Caduti della I guerra mondiale, generalmente collocati al centro dei giardini e piazze dei centri abitati, costituiscono il segno tangibile della memoria storica della grande guerra. La Puglia, terra lontana dal fronte bellico, aveva come le altre regioni d'Italia contribuito ad inviare in guerra un'intera generazione di giovani che finì per perdere la vita in virtù di un inconsapevole sacrificio nazionale. Se vogliamo la partecipazione alla guerra concorse da una parte ad accelerare il processo di unificazione nazionale, dall'altra ad alimentare una vera e propria campagna di costruzione di Monumenti dedicati ai giovani caduti, campagna nota col nome di Monumentomania.

Piccoli e grandi centri urbani pugliesi si popolano quindi di segni materiali della memoria (monumenti, lapidi, ossari e cappelle) nonché della retorica della commemorazione pubblica della guerra. Del resto Roma, la capitale, aveva dato per prima l'esempio con la realizzazione dell'altare della Patria, collocato presso il monumento del Vittoriano, a Piazza Venezia, luogo nel quale verrà tumulato il milite ignoto (4 novembre 1921). In origine dedicato a Vittorio Emanuele II, il monumento fu iniziato a costruire già nel 1885 da Giuseppe Saccone e portato a termine, il 4 giugno 1911, da Gaetano Kock e Pio Piacentini. Lodevole risultò, già nel 1922, l'iniziativa dell'onorevole Dario Lupi che lanciò l'idea di creare viali e parchi della Rimembranza, luoghi in cui venivano piantati alberi che simboleggiavano la vita dei soldati caduti in guerra, oggi quasi del tutto scomparsi per una feroce speculazione edilizia e, se ancora esistenti, del tutto abbandonati senza nessuna manutenzione.

Anche il grande Sacratio militare a Redipuglia, inaugurato nel 1938 e realizzato in

marmo bianco dall'architetto Giovanni Greppi e lo scultore Giannino Castiglioni per la deposizione di 10000 spoglie dei caduti della grande guerra, rappresentò un gesto necessario sia per la collocazione delle spoglie sia in quanto simbolo della memoria. La realizzazione di questi monumenti non fu una peculiarità solo italiana.

In particolare in Inghilterra gli Imperial War Museum (dal più antico di Londra a quello recente di Manchester inaugurato nel 2002) contribuirono non solo a conservare le testimonianze materiali e immateriali dei conflitti (lettere, abiti, cimeli, filmati, musiche, etc.) ma allo stesso tempo, come si legge nella mission del Museo, a "permettere alle persone di avere una informata comprensione della guerra contemporanea e del suo impatto sugli individui e sulla società" (www.iwm.org.uk).

L'Italia ha visto solo di recente la promulgazione della legge n. 78 del 7 marzo 2001 sulla "Tutela del Patrimonio Storico della Prima Guerra Mondiale", mentre la conservazione di queste testimonianze resta di competenza perlopiù dei Musei civici.

Il monumento ai Caduti in Italia è il simbolo tangibile di quella memoria, malgrado queste opere, come vedremo, andarono ad alimentare la retorica della guerra stessa, esaltandone il valore e il sacrificio. Sostiene infatti molta critica che la collocazione di monumenti nei luoghi più rappresentativi delle città italiane, appare un chiaro meccanismo psicologico adottato per consolare le famiglie per la grave perdita, affinché il sacrificio non appaia privato ma collettivo. Tutto questo ha alimentato la frenesia costruttiva della "condivisione del dolore pubblico".

A rileggere la storia della realizzazione di questi monumenti, fa riflettere l'attivismo di Comuni, di comitati, di ex combattenti e singoli cittadini che, attraverso una raccolta pubblica di fondi, si adoperarono per la realizzazione del pubblico monumento. Ora la scelta di collocarlo nello spazio pubblico sembrò la soluzione più ovvia. In Italia la piazza, memore dell'antica agorà, ha costituito il luogo privilegiato per la celebrazione dei riti pubblici: da quelli civili, religiosi ed economici. Sembrava quindi immediata una onorevole collocazione nello spazio pubblico per eccellenza: la villa comunale. Questa tipologia di giardino, tipicamente pugliese, a partire dalla prima metà del secolo XIX, entra a far parte della progettazione urbanistica dei nuovi borghi ottocenteschi. Sorte ai margini dei centri abitati, le ville comunali costituiscono il collegamento tra il vecchio centro storico e il nuovo borgo; il nuovo spazio pubblico, ideale per la realizzazione del monumento.

Volendo in questa sede operare una analisi critica di questi monumenti, spesso considerati dagli storici dell'arte privi di valore artistico, non possiamo non partire dall'analisi della scultura italiana nella prima metà del '900 e dall'atteggiamento poco chiaro di alcuni artisti nei confronti della politica del regime fascista. Infatti il valore artistico di questi monumenti non appare sempre il valore preponderante in quanto è innegabile che essi si prestino a letture di carattere storico, sociale e antropologico.

Una rapida rassegna iconografica mostra che questi monumenti trattano perlopiù il tema della scultura a figura umana, quasi sempre allegorie della Patria, della

vittoria, del soldato, talvolta scene di battaglia o simboli dal valore prettamente militare, come nel caso della bandiera, o gli emblemi delle fanterie.

Gli studi sulla scultura vantano gli approfondimenti di importanti studiosi, a partire da De Micheli, autore nel 1981 di un volume monografico sulla scultura dell'900, a Claudio Canal, a Rossana Bossaglia, agli studi monografici e alle numerose mostre a partire da Wildt, a Martini, a Vittorio Sgarbi per una interessante mostra sulla scultura italiana del primo Novecento curata a Roma nel 1993 (DE MICHELI M. 1981, BOSSAGLIA R. 1979, CANAL C. 1982, AA.VV. 1999, SGARBI V. 1993).

Il tema della scultura realizzata per i monumenti della grande guerra vede inoltre, negli ultimi decenni, contributi sempre più qualificati soprattutto a carattere regionalistico, dove si sta mettendo in atto una campagna di catalogazione di questi monumenti (NAPPI M.R. 2011)

Tra la fine dell'800 e l'inizio del '900 la scultura italiana aveva avuto grandi rappresentanti, da Canova a Vela, nell'ottica di un classicismo di matrice verista. I temi della scapigliatura lombarda, inoltre, consentirono agli artisti di indagare il realismo di personaggi umili ma con l'adesione a soggetti di profonda carica umana. Questo atteggiamento consentì di sviluppare un linguaggio innovativo, in particolare nella figura del milanese Medardo Rosso. Nelle sue opere la figura umana, quasi sempre dal contenuto antierico, non è descritta nei minimi particolari ma colta con un punto di vista unico, con l'uso quasi pittorico della materia, pieni e vuoti, che contribuiscono a catturare le figure come se fossero "colte di sfuggita". La luce, sull'esempio di Rodin, può raggrupparsi o estendersi sulla superficie, può animare i volumi ma mai essere trattenuta dalla materia. Anche l'avanguardia futurista contribuirà a deformare, sdoppiare l'anatomia, si veda per esempio *Forme uniche nella continuità dello spazio* 1913 di Boccioni, una alternanza di pieni e vuoti, così come Picasso aveva operato una rivoluzione formale attraverso la scomposizione della forma.

La grande stagione della scultura italiana di inizio novecento si affermava quindi attraverso ricerche stilistiche e tematiche di estrema novità, aggiornata ai contesti culturali europei, come mostrano i percorsi di due grandi scultori italiani Wildt e Martini. Ma se è vero che ciò avveniva nei contesti della committenza privata, invece la scultura pubblica sceglie, se non per alcune eccezioni, di celebrare il tema della guerra attraverso la persistenza di una statuaria di matrice verista e accademica. L'attenzione al dramma, alla retorica altisonante, trova i suoi immediati riferimenti nel filone della cultura risorgimentale che aveva celebrato i suoi eroi proprio con monumenti collocati nelle pubbliche piazze, si pensi ai tanti Garibaldi a cavallo e ai busti di Mazzini, gli eroi del risorgimento italiano.

La revisione storica e critica operata dagli studi recenti, primi fra tutti quelli di Fabio Benzi, ha contribuito a superare l'idea che l'arte prodotta dalle due guerre potesse dirsi semplicemente fascista, considerando l'arte erroneamente uno strumento di propagazione culturale del regime (BENZI F. 2013). Cercando di riportare il dibattito nelle sue coordinate storico artistiche, appare oramai evidente che, sebbene

alcuni artisti per comodità e ragione economica, finirono per sostenere il recupero di certe tendenze, la lettura del contesto artistico italiano, comparato a quello europeo risulta dinamico e pieno di sottili sfaccettature linguistiche.

La scelta di un realismo accademico non fu l'esito di un ordine programmatico di regime, semmai un risultato di scelte derivanti da contesti culturali: dibattiti sulle riviste specializzate e interventi di grandi personalità artistiche interpretate con poco coraggio e con la mancata voglia di investire in un cambiamento. A ragion del vero, dopo la I guerra mondiale la forza innovativa delle avanguardie si era indebolita e molti associavano la distruzione della guerra con la fine di un periodo, quello dell'avanguardia appunto che aveva dissolto la forma, propugnando un ritorno al realismo e al recupero di una forma classica antica.

Lo stesso Picasso nel 1917, a seguito del viaggio in Italia, aveva elaborato uno stile classico mediterraneo che influenzerà la tendenza europea all'abbandono delle avanguardie e quindi a un cambiamento linguistico formale.

Il ritorno all'Ordine di quegli anni fu sinonimo di antiavanguardia: «Gli artisti ufficiali prediletti dai regimi europei erano realisti, in modo smaccatamente ottocentesco, come sanno bene gli studiosi dell'arte sia bolscevica che nazista, anche se, come sottolinea Griffin, tutti partecipano a quell'utopia palingenetica (da cui nascono), di costruzione di una società e di un uomo nuovo e ideale» (BENZI F. 2013, p. 232).

In Italia il dibattito risulta essere abbastanza interessante, come mostra la discussione sulla nota rivista *Valori Plastici* che nel 1920 vede la pubblicazione da parte di Carlo Carrà dell'articolo 'Benedetto Croce e la monumentomania' (CARRÀ C. 1920). Croce, allora Ministro della Pubblica Istruzione, fu colui che maggiormente si schierò contro i monumenti retorici ai caduti della Grande Guerra: «Fra i monumenti eretti e tra quelli in progetto ve ne sono di pessimi; e se si dovessero continuare nelle attuali condizioni non tarderemo a vedere i luoghi della nostra guerra invasi da inopportune deturpazioni» (CRESTI C. 2006, p. 16).

Ancora più lucido sarà Giorgio De Chirico nella sua Lettera "Ritorno al Mestiere": «... tornare al mestiere non sarà cosa facile ci vorrà tempo e fatica. Mancano le scuole e i maestri, o piuttosto ci sono ma inquinate e inquinati dalle baldorie coloristiche che da quasi mezzo secolo infieriscono sull'Europa... I nostri maestri, prima di ogni altra cosa, c'insegnarono il disegno; il disegno l'arte divina, base di ogni costruzione plastica, scheletro di ogni opera buona, legge eterna che ogni artefice deve seguire... Ancora più netto il rapporto con la scultura... Alle statue per imparare la nobiltà e la religione del disegno, alle statue per disumanizzarvi un po', ché malgrado le vostre puerili diavolerie, eravate ancora umani troppo umani» (BENZI F. 2013, p. 274).

Con questo non si vuole negare che ci furono alcuni artisti, talora grandi artisti, che risultano in un certo qual modo essere i prediletti dal regime, ma non vi fu un'arte propriamente di regime, in quanto si tollerò e si sostenne di fatto qualsiasi forma artistica. È innegabile tuttavia che vi fu una politica di sostegno, attraver-

so premi, mostre e commissioni pubbliche, la quale comportò che «l'atteggiamento dell'intero ambiente artistico nei confronti del regime si consolidò su posizioni di relativa gratitudine e simpatia, in sintomatico parallelismo con la politica del consenso» (BENZI F. 2013, p. 234).

In questo contesto vanno annoverate anche l'attività delle accademie italiane, luoghi in cui lo studio del disegno appare imprescindibile per la formazione artistica. In particolare nell'Accademia di Napoli la pratica del disegno sull'antico e l'adesione al verismo ottocentesco ha determinato una scarsa adesione ai movimenti delle avanguardie artistiche contemporanee.

L'analisi dei monumenti ai Caduti presenti in Capitanata conferma il quadro di analisi descritto finora. Appare chiaro che gli artisti non sposarono un unico atteggiamento, in particolare ciò appare evidente per esempio nell'attività di Amleto Cataldi. Infatti lo scultore adotta un doppio registro, di matrice classicheggiante-verista quando realizza diversi monumenti ai Caduti, in Puglia per la città di Foggia e San Severo, mentre nell'ambito della committenza privata riscopre i canoni della cultura figurativa romantica, liberty. Al tempo stesso resta ancor oggi uno scultore poco conosciuto sebbene l'analisi della sua attività artista mostra di aver goduto di una certa fama in Italia e all'estero per le numerose commissioni ricevute.

Amleto Cataldi (1882-1930) è figlio dello scultore Angelo Cataldi, intagliatore del legno di Napoli. L'attività del padre dovette consentire di praticare un ottimo apprendistato al nostro giovane scultore. Infatti gli scultori in legno napoletani alla fine dell'800 erano gli eredi di quelle grandi botteghe settecentesche che avevano realizzato pregevoli sculture in legno, perlopiù processionali e presepiali, caratterizzate da una attenzione particolare ai dettagli anatomici ed espressivi. Il trasferimento a Roma e la frequenza della libera scuola di Ripetta completò di certo la formazione del Cataldi, che nel giro di pochi anni si affermò come scultore ottenendo così importanti commissioni, come per esempio una delle *Vittorie Alate* sul ponte Vittorio Emanuele a Roma. Prese parte a numerose Biennali tra il 1909 e il 1930, espose alla prima Biennale di Roma, partecipa a numerose mostre in Italia e all'estero: Milano, Torino, Monaco, Londra, Barcellona, Bruxelles, Parigi e Buenos Aires (SCARPA 1951). Sebbene Rodin aveva detto che la sua arte si distingueva per la sua espressione viva, mai disgiunta da ritmica armonia, tuttavia proprio la critica italiana gli condannava questo doppio registro: freddo classicheggiante per le opere pubbliche, romantico liberty per quelle private.

In merito alle commissioni private si ricordano per esempio una serie di busti ritratti per nobili e borghesi della Roma del suo tempo: *Principessa Giovanelli, Signora Breschi, il principe di Civitella Cesi di Pascarelli*. Per i Palazzi pubblici: i ritratti dei senatori *Nigra, Malagodi, Todaro, Quarta* per Palazzo Madama, nel palazzo dell'Economia i busti della *regina Elena* e di *Mussolini*. Realizza, inoltre alcune statue per il transatlantico "Conte Biancamano". Evidentemente questo suo gusto classicheggiante trova ampio consenso per la realizzazione dei monumenti pubblici, come nel

caso dei busti della passeggiata del Pincio (*Carlo Cattanei, Anton Giulio Barrili*), la *Fontana dell'anfora* e una *Galatea* per villa borghese.

Per i monumenti pubblici si ricordano per esempio le commissioni per le sculture del *Monumento agli studenti caduti per la Patria* (arch. Eugenio Montuori), il *Monumento alla Guardia di Finanza* e altre sculture per il fregio frontale dello stadio sportivo in via Flaminia.

Decora inoltre le tombe della famiglia Crespi a Crespi d'Adda, dei Cando a Budapest, dei Raggio a Genova e della famiglia Fraccacreta a San Severo. In questo contesto Cataldi lascia in Capitanata due monumenti ai Caduti: a San Severo del 1923 e a Foggia del 1928. È interessante valutarne le differenze stilistiche poiché emblematiche della sua evoluzione stilistica.

La scelta di commissionare un'opera pubblica ad uno scultore così importante credo sia stata favorita dalla personalità di Angelo Fraccacreta di San Severo. I Fraccacreta avevano già fatto realizzare, nel 1923, una cappella funeraria nel Cimitero di città. Angelo Fraccacreta, personalità di primo piano, era stato docente di Economia presso l'Università di Napoli, Messina e in seguito diviene anche Rettore dell'Università di Bari. A San Severo inoltre era già stato realizzato un monumento alla memoria dei 372 concittadini caduti nel conflitto dal 1915 al 1918. Il monumento, progettato dall'ingegnere capo del comune Ernesto Ricci, venne realizzato con le pietre del Carso secondo una consuetudine in voga in quei tempi, e la targa invece dettata da Gaetano Del Vecchio (GIULIANI F. 1961, p. 117).

Possiamo quindi credere che fu il Fraccacreta ad indicare per la realizzazione di un monumento cittadino la nota figura di Amleto Cataldi. Del resto la stessa pratica era già stata messa in atto a Bergamo, quando i Crespi si fanno realizzare la Cappella funeraria e nel 1920 lo stesso scultore realizza il *Monumento agli operai caduti in guerra*. Qui Cataldi sintetizza nell'opera un candore nostalgico di matrice verista, con una forte attenzione all'emotività, come emerge dal piglio combattivo dell'operaio che fiero sostiene il fucile, un gesto che incita alla prese delle armi a fronte poi della figura femminile sommersa che, con un gesto di amorevole delicatezza, poggia il capo sulla spalla dell'uomo, conscia del presagio futuro. Accompanya la donna un fanciullo sommerso triste con capo basso. Le due anime della guerra: quella esaltata dalla forza dall'onore di difendere la patria, quella sommersa, triste del dolore inevitabile. Dal punto di vista plastico le opere si presentano armoniche, non eccedono nella rappresentazione dei particolari anatomici, non sono eroi ma il popolo della classe operaia e la raffina eleganza descrittiva del Cataldi riesce a descriverli al meglio.

Come mostrano altre opere, per esempio la *Spiga* (1909) o la *Fontana dell'Anfora* a Villa Borghese, Cataldi mostra un purificato linguaggio formale determinato dall'uso di modelli e figurine di tendenza liberty, sapendo trovare un'armonia tra le gestualità elegante e la descrizione particolarmente analitica dei tratti del volto e della capigliatura. Questo, come abbiamo detto, gli procurò notevoli commissioni in ambito privato.

Il monumento a San Severo segna un cambiamento stilistico importante per il nostro artista (fig. 1). Collocato su un basamento quadrangolare, in una piazza che vede il prospetto di edifici coevi come la Camera Confederale del Lavoro, consta di due figure alte circa 2 metri: una maschile eroica nuda (secondo la tradizione greca) che nella sinistra regge uno scudo e nella destra solleva una spada; una femminile, alle spalle, sorregge una ghirlanda d'alloro, destinata ai valorosi in battaglia, e cinge con una mano la spalla dell'eroe (fig. 2). Sul basamento la seguente iscrizione: "Ai caduti per la Patria 1915-1918". La figura femminile è l'iconografia della vittoria, personificata da Minerva dea della guerra, che sostiene il guerriero nell'atto di affrontare la battaglia. Infatti la figura maschile, l'eroe, mostra il capo abbassato nell'atto di guardare con gesto sicuro e carico di forza la spada sollevata. La costruzione dei rapporti tra le due statue è attenta ed equilibrata come mostra la linea obliqua che si sviluppa a partire dal braccio sollevato della spada, linea che si ripete nel gesto del capo, veicolando così la visione della scultura proprio su quel gesto. Il corpo dell'eroe, dalla muscolatura armonica ed elegante, poggia sulla gamba destra in tensione mentre la sinistra avanza mettendo in atto la meccanica del passo, assumendo un atteggiamento fluido (fig. 3). L'idea del movimento viene ripetuta dalla figura femminile che mostra la gamba sinistra nell'atto di avanzare. Le misure e i rapporti geometrici della figura maschile mostrano la capacità di Cataldi di guardare ai modelli antichi, equilibrando le singole membra e l'intero corpo. Il baricentro della scultura è il piede destro mentre il resto del corpo si muove con grande disinvoltura. La grande statuaria antica è servita da modello al nostro scultore che, a partire da questa opera, mostra il recupero del classico attraverso un attento studio di modelli della tradizione antica a cui seppe unire anche una grande maestria nella tecnica della fusione del bronzo. L'eroe appare andare incontro al suo destino con grande sicurezza, mostrando di non avere timore, "muove verso l'immolazione, la redentrica lotta", mentre la figura femminile, rappresentata austera con la testa cinta dall'elmo di Scipio che avvicina una ghirlanda d'alloro alla spada, è verosimile che voglia alludere alla raffigurazione dell'Italia.

Cinque anni più tardi, nel 1928, Amleto Cataldi realizza il *Monumento ai caduti* per la città di Foggia (fig. 4). Una tipologia abbastanza interessante per un monumento ai Caduti in quanto si tratta di una fontana quadrangolare con un recinto a balaustrata e agli angoli quattro putti in bronzo accovacciati nell'atto di soffiare in una conchiglia (fig. 5). Al centro un enorme basamento in pietra in cui sono collocate tre figure in bronzo (fig. 6): due eroi e una donna che sostiene un neonato. Tutti reggono con una mano un cuore su cui è collocata una figuretta alata (fig. 7). Monumento singolare che non trova precedenti iconografici in Puglia. I due eroi raffigurati con una possente muscolatura mostrano fieri il loro corpo: uno presenta un'armatura elegante, l'altro il corpo completamente nudo, fasciato solo da un perizoma, elementi tuttavia che non nascondono le qualità formali della muscolatura. La figura maschile con l'armatura sostiene una spada e richiama il modello iconografico del milita-

re romano, mentre l'altra figura si mostra nell'atto di stringere un martello (fig. 8), pertanto il primo allude alla strategia militare, l'altro alla forza e alla potenza del gesto. Le sculture rappresentate mostrano un trattamento della muscolatura completamente diverso, infatti se a San Severo ci troviamo dinnanzi ad una figura slanciata ed elegante; a Foggia invece gli eroi si presentano più possenti, con un corpo solido e muscoloso da condottiero militare e lottatore. Il moto sinuoso derivante dalla posa delle gambe nell'atto di camminare culmina nella testa sollevata e rivolta verso il cuore, sostenuto da un braccio di tutte le statue (fig. 9). Infatti il baricentro visivo dell'opera è proprio quel cuore, come mostrano le torsioni delle sculture. La figura femminile vestita con una lunga tunica all'antica, anch'essa nell'atto di camminare mentre sorregge un bambino, potrebbe far riferimento all'iconografia della vedova che porge l'orfano, la futura generazione. Sul cuore è raffigurata, in piedi, una figurina alata con una corona di alloro che personifica la vittoria.

Ancora una volta Amleto Cataldi sceglie per il monumento di Foggia di ispirarsi ad un modello antico, tuttavia è possibile rivelare un trattamento degli elementi espressivi dei volti, una posizione più rigida, dal profilo, alle sopracciglia allungate, ad una più generale gravitas monumentale (fig. 9). Le sculture di Foggia precedono di un solo anno le ben più famose sculture romane che ornavano il vecchio stadio nazionale di Roma. Opere in bronzo, alte 2,5 metri, rappresentanti quattro sport *la corsa, il calcio, il pugilato e la lotta* datate 1929, oggi restaurate e collocate nelle aree verdi del museo villaggio Olimpico.

Gli atleti romani risultano più muscolosi con un corpo più solido e con proporzioni assai meno slanciate dei due atleti di Foggia. Anche il moto sinuoso che contraddistingue le opere di Foggia, nelle sculture romane finisce per diventare più goffo e la testa più piccola fa venir meno la proporzione delle opere precedenti. Il nostro scultore ha subito un ennesimo cambio stilistico.

La scultura riflette la ricerca di stabilità e sicurezza espressa dalla famosa frase "ritorno all'ordine" che racchiude in se tutto il dibattito con cui abbiamo iniziato questo saggio. Un recupero della tradizione, dei valori classici e popolari che si esprimono con un rifiuto delle avanguardie e delle sperimentazioni decorative del primo novecento, a fronte del recupero di un linguaggio solenne e misurato che ha come riferimento i modelli italiani del Quattrocento e del Cinquecento, oltre che della scultura greca. Cataldi mostra interesse per l'arcaicità plastica dei volumi e per la gravità dell'impostazione in un processo generale che coinvolse, con tempi e modi diversi, le ricerche espressive di molti artisti, primo fra tutti Picasso.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. 1999, *Da Wildt a Martini. I grandi scultori italiani del Novecento*, 1999, Skira, Milano.
- BENZI F. 2013, *Arte in Italia tra le due guerre*, Bollati Boringhieri, Torino.
- BOSSAGLIA R. 1979, *Il Novecento italiano. Storia documenti iconografia*, Feltrinelli, Milano.
- BOSSAGLIA R. 1996, *L'arte nella cultura italiana del Novecento*, Editori Laterza, Roma-Bari.
- CANAL C. 1982, *La retorica della morte. I monumenti ai Caduti della Grande Guerra*, in «Rivista di Storia dell'Arte contemporanea» n. 4, pp. 659-669.
- CARRÀ C. 1920, *Benedetto Croce e la monumentomania italiana*, in «Valori Plastici», pp. 7-8.
- CIFARELLI F. 1979, *Cataldi Amleto*, in Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 22, Treccani, Roma.
- CRESTI C. 2006, *Architetture e statue per gli eroi. L'Italia dei monumenti ai caduti*, Ed. Angelo Pontecorboli, Firenze.
- DE MICHELI M. 1981, *La Scultura del Novecento*, UTET, Torino.
- FARESE SPERKEN C. 2008, *La scultura monumentale in Puglia nell'Ottocento e Novecento*, Adda Editore, Bari.
- GAMBACORTA A. 1980, *Arte a Foggia dal 1900 al 1950*, Museo Civico, Foggia
- GIULIANI F. 1961, *San Severo nel Novecento. Storia fatti e personaggi di un Secolo*, Miranda, San Severo.
- ISNENGI M. 1996, *Luoghi della memoria*, Ed. Laterza, Roma-Bari.
- LA SORSA S. 1928, *La Puglia e la guerra mondiale*, Casa Editrice F. Casini & Figlio, Bari-Roma.
- NAPPI M.R. 2011, a cura di, *La Campania e la grande guerra. I monumenti ai caduti di Napoli e Provincia*, Gangemi Editore, Roma.
- MANGLAVACCHI M. VIGNI L. 2001, a cura di, *Lontano dal fronte. Monumenti e ricordi della Grande Guerra nel Senese*, Ed. Nuove Immagine, Siena.
- SGARBI V. 1993, *Scultura italiana del primo Novecento*, catalogo mostra, Ed. Grafis, Genova.
- VICARIO V. 1994, *Gli scultori italiani dal neoclassicismo al Liberty*, Lodi.



Fig. 1 – Amleto Cataldi, Monumento ai Caduti, 1923, San Severo.



Fig. 2 – Amleto Cataldi, Monumento ai Caduti, 1923, San Severo, part.



Fig. 3 – Amleto Cataldi, Monumento ai Caduti, 1923, San Severo, part.



Fig. 4 – Amleto Cataldi, Monumento ai Caduti, 1928, Foggia.



Fig. 5 – Amleto Cataldi, Monumento ai Caduti, 1928, Foggia, part. del putto.



Fig. 6 – Amleto Cataldi, Monumento ai Caduti, 1928, Foggia.



Fig. 7 – Amleto Cataldi, Monumento ai Caduti, 1928, Foggia, part.



Fig. 8 – Amleto Cataldi, Monumento ai Caduti, 1928, Foggia, part.



Fig. 9 – Amleto Cataldi, Monumento ai Caduti, 1928, Foggia, part.

INDICE

ARMANDO GRAVINA <i>Il sito di Campo di Pietra, una antica porta del Gargano.</i> <i>Nota preliminare sull'arte rupestre preistorica garganica</i>	pag. 5
PIERFRANCESCO RESCIO <i>Un segmento della via Traiana poco conosciuto e i collegamenti culturali. Il percorso Aequum Tuticum-Troia</i>	» 59
VINCENZO VALENZANO <i>La ceramica rivestita dai siti di San Lorenzo in Carmignano e Masseria Pantano</i>	» 79
CATERINA LAGANARA, PATRIZIA ALBRIZIO, GINEVRA A. PANZARINO <i>Nuovi dati sulla Siponto medievale</i>	» 91
MICHELE ROCCIA <i>Civitella e San Felice, due villages désertes nella media valle del torrente Tappino (Campobasso)</i>	» 103
ENZA BATTIANTE, LUCA D'ALTILIA, GIULIO M. D'AMELIO, NUNZIA MARIA MANGIALARDI <i>Dal rilievo alla comunicazione: il caso del castrum di Montecorvino (Fg)</i>	» 121
PASQUALE FAVIA, ROBERTA GIULIANI, ANGELO CARDONE, CINZIA CORVINO, MARCO MARUOTTI, PAOLA MENANNO, VINCENZO VALENZANO <i>La ricerca archeologica sul sito di Montecorvino. Le campagne di scavo 2011-2014</i>	» 141

MARIA STELLA CALÒ MARIANI <i>Iconografia mariana in Capitanata.</i> <i>La Vergine Maria e la Passione del Figlio</i>	pag. 171
GIULIANA MASSIMO <i>La decorazione absidale delle chiese medievali</i> <i>in Capitanata</i>	» 193
FRANCESCO CAVALIERE <i>Considerazioni su un tema mariano.</i> <i>La Glorificazione della Vergine nella cattedrale</i> <i>di Santa Maria Assunta a Troia</i>	» 215
PASQUALE CORSI <i>Esempi di tecnologie agricole nella Capitanata</i> <i>del Medioevo. Un sondaggio tra le fonti documentarie</i>	» 231
EBE RITA AZZARONE <i>La chiesa di San Benedetto in Monte Sant'Angelo</i>	» 247
LIDYA COLANGELO <i>L'origine dell'agiotponimo Sanctus Severus</i> <i>in Capitanata</i>	» 265
MARIA PIA SCALTRITO <i>Con le chiavi di casa in tasca. Epilogo degli ebrei</i> <i>di Capitanata dalla Sommaria di Napoli</i>	» 279
GIUSEPPE POLI <i>Dall'epistolario del Galanti:</i> <i>una descrizione del Gargano</i>	» 297
SAVERIO RUSSO <i>Le "manifatture" in Capitanata nel Decennio francese</i>	» 319
ROBERTA SASSANO <i>Gli amministratori civici a Foggia nel decennio francese</i>	» 325

CHRISTIAN DE LETTERIIS

*Il restauro settecentesco della Cattedrale di San Severo:
ultimo atto. Nuovi documenti e precisazioni* pag. 343

FRANCESCO MONACO

*Aspetti produttivi della civiltà del “vivere in grotta”
sul Gargano: il “Trappeto Maratea” ed i complessi
rupestri suburbani di Vico del Gargano (Fg)* » 373

MASSIMILIANO MONACO

*Le fonti documentarie e bibliografiche
per lo studio delle confraternite* » 391

MICHELE FERRI

*Rodi Garganico
tra “Il Risveglio municipale” e “Lo Sprone”* » 403

ISABELLA DI LIDDO

*I Monumenti ai Caduti della Grande Guerra
in Capitanata: San Severo e Foggia* » 425

ANGELO RUSSI

*A proposito dei Caduti di San Severo
nella Grande Guerra* » 439

