

28

PERIODICO DELL'ORDINE DEGLI ARCHITETTI DELLA PROVINCIA DI FROSINONE

TERRIORI

Poste Italiane S.p.A. spedizione in abbonamento postale - D.L. 353/2003 (conv. in L. 27/02/2004 n. 46) Art. 1 comma 1 - DR CB-Frosinone

ISSN 2284-0540 - ANNO XX - APRILE 2014



di Francesco Cianfarani

La scultura è una delle possibili attività del fare umano che contribuiscono ad elevare una costruzione al rango di architettura. Da sempre, infatti, il posizionamento di un gruppo scultoreo o di un apparato plastico risulta essenziale per la definizione espressiva e funzionale di uno spazio architettonico; ad esempio, per conferire maggiore leggibilità ad un nodo costruttivo, sottolineando figurativamente l'intersezione

costituito nel tempo come una sorta di sapiente sovrascrittura, in grado non solo di visualizzare e rimarcare le strutture essenziali dell'edificio, quanto di fornire quell'insieme di informazioni ritenute necessarie per comunicare al fruitore la ragione sociale e la destinazione d'uso (fig. 1). Come è noto, l'evoluzione delle tecniche costruttive e la conseguente, progressiva astrazione dei linguaggi edilizi tradizionali, ha por-

sperazione plastica di pilastri, travi, infissi, sempre più considerati come masse indipendenti da modellare nello spazio, ed esaltando l'espressività di questi elementi attraverso le qualità fisiche dei nuovi materiali da costruzione. L'impiego decorativo della scultura all'interno di uno spazio architettonico è stato così progressivamente bandito, in nome di una presunta capacità della forma architettonica di poter fare a meno di

AMLETO CATALDI: ARCHITETTURA E SCULTURA DECORATIVA A ROMA NEL PRIMO NOVECENTO

delle sue componenti strutturali, oppure per definire le parti portanti e portate su una superficie muraria o, più semplicemente, per riverberare le fattezze di un elemento edilizio, quali un marcapiano, un cornicione o una parasta, ricalcandone il profilo. Il disegno di corredi plastici all'interno di un manufatto architettonico si è così

tato l'architettura contemporanea ad assorbire interamente l'apporto delle arti figurative nella sua stessa articolazione formale. In altre parole, a partire dal secolo scorso, il progetto di architettura ha progressivamente introiettato valori scultorei e pittorici all'interno del disegno degli elementi costruttivi tradizionali, lavorando cioè sull'es-

quell'insieme di elementi comunicativi tradizionalmente costituiti dagli apparati ornamentali. Eppure, come hanno più volte sostenuto Robert Venturi e Denise Scott Brown, gli architetti moderni, mossi dal rifiuto totale dell'ornamento, hanno ideato edifici essi stessi ornamento, opere scultoree in cui la ridondanza e la spesso ingiustificata ar-



ticolazione spaziale si sostituivano ai simboli e ai temi decorativi tradizionali.

Tuttavia, alle inibizioni delle più radicali ipotesi razionaliste come delle più esasperate autonomie espressive, l'architettura moderna italiana ha risposto con nuove e feconde interpretazioni del tema che hanno rinnovato i consolidati rapporti tra progetto di



architettura e disegno di apparati decorativi. In particolare, le più acute sensibilità dell'architettura italiana del secolo scorso, da Edoardo Persico a Cesare

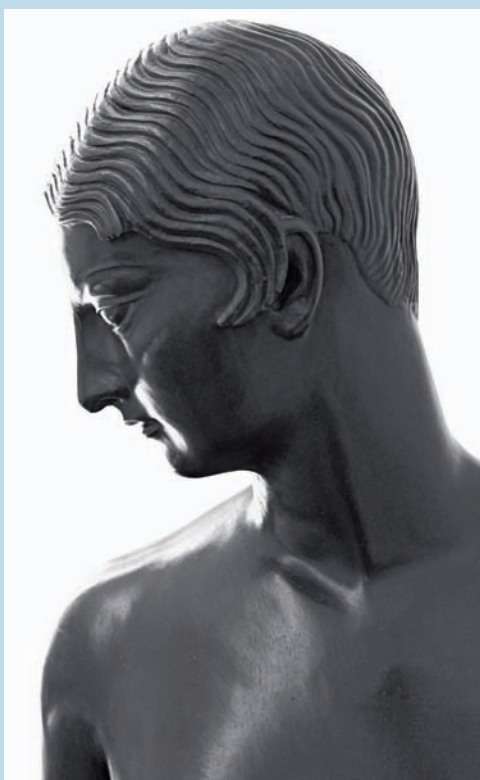
1. Lelio Gelli, *Le Tre Arti*, 1926, bassorilievo posto all'ingresso dell'edificio in Langotevere Tor di Nona 3, Roma, sede dello studio professionale di Marcello Piacentini.
2. Domenico Filippone, *Palazzina in Piazza Trento*, Roma, 1929.

Cattaneo, da Luigi Moretti a Carlo Scarpa, hanno affrontato questo tema con una rarissima capacità di sintesi, spesso assegnando agli elementi scultorei un ruolo decisivo nei processi di fruizione di uno spazio architettonico.

Ma oltre a citare queste isolate biografie, per un'esauritiva ricognizione sull'evoluzione del rapporto tra architettura e arti plastiche nel Novecento italiano, occorre necessariamente far riferimento alla cultura architettonica romana nel primo trentennio del secolo scorso, in cui la decorazione scultorea e, soprattutto, la statuaria hanno assunto un ruolo centrale. Numerose sono le testimonianze a Roma di questa felice relazione, memoria e rilettura dei monumenti classici e, al tempo stesso, espressione di una concezione, antichissima quanto estremamente aggiornata del manufatto architettonico. Dalle ingenue riscritture barocchette di progettisti sia pur diversi tra loro, come Oriolo Frezzotti, Innocenzo Sabbatini,



3. Mario Ridolfi, Progetto di concorso per una palazzina in uno dei nuovi quartieri di Roma, 1927, prospettiva.
4. Amleto Cataldi, Galatea, 1926, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Roma, particolare.
5. Amleto Cataldi, Cappella funeraria per la Famiglia Fraccacreta, Cimitero di San Severo, 1923.



4

Gaetano Vinaccia, alle più colte reinterpretazioni del tema dell'attacco al cielo compiute da brillanti professionisti come Marcello Pia-



5

centini', Mario De Renzi, Domenico Filippone (fig. 2), passando per le trascrizioni celebrative dei vari Alessandro Limongelli, Felice Nori, Alfio Susini, la scuola romana di architettura ha considerato il contributo della scultura fondamentale per la definizione dei repertori edilizi dell'epoca. Questo aspetto, è bene ribadirlo, caratterizza l'immagine dell'architettura rappresentativa di Stato come della più banale edilizia cittadina, le più

rare occasioni progettuali come la più spontanea produzione collettiva ed inoltre, è bene sottolinearlo, costituisce uno tra gli ingredienti fondamentali della formazione accademica e professionale dei futuri maestri della cultura architettonica romana del dopoguerra (fig. 3). Non stupisce allora come a questi eminenti progettisti siano legate le biografie dei più importanti scultori attivi nella capitale in quel

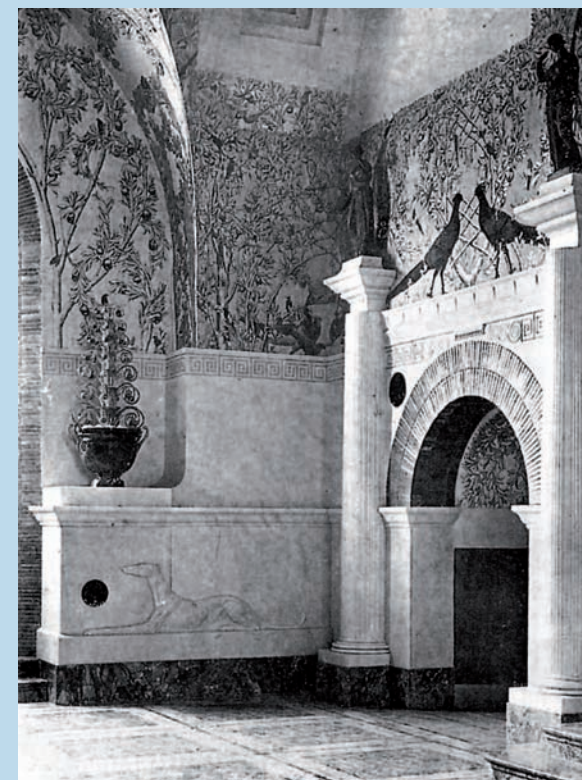
tempo, come Alfredo Biagini, Arturo Dazzi, Publio Morbiducci, Giovanni Prini, Romano Romanelli, Attilio Selva, Attilio Torresini: artisti che, grazie anche alle più ordinarie occasioni lavorative, hanno realizzato una vera e propria immagine per la Roma di quegli anni.

Tra questi protagonisti, la parabola professionale di Amleto Cataldi, scultore di origini ciociare nato nel 1882 a Napoli e prematuramente scomparso nel 1930 a Roma, può dirsi esemplare per il costante intrecciarsi della sua vicenda umana e artistica con i destini professionali dei maggiori architetti dell'epoca. Ad oggi Amleto Cataldi resta uno degli artisti italiani meno conosciuti ed indagati del secolo scorso². Il cono d'ombra in cui la recente critica ha relegato Cataldi, nonché la sfortuna delle sue maggiori opere, in parte dimenticate nei depositi dei musei di tutto il mondo, non hanno spiegazione se comparate alla fama da lui provata in vita e all'eccezionale qualità delle sue sculture.

6. Amleto Cataldi, Cappella funeraria per la Famiglia Fraccacreta, Cimitero di San Severo, 1923, particolare.
7. Armando Brasini, Padiglione Italiano per l'Esposizione Internazionale di Arti Decorative di Parigi, 1925, particolare del Vestibolo, sculture in bronzo Le Divinità Fluxiali di Amleto Cataldi, zoccolatura in marmo di Carrara su disegno di Armando Brasini.
8. Salone d'Onore della Seconda Mostra d'Arte Marinara, Palazzo delle Esposizioni di Roma, 1928, allestimento di Alessandro Limongelli, vasi decorativi di Alfredo Biagini, sculture di Amleto Cataldi.



6



7

Indiscusso protagonista delle cronache del tempo, interlocutore privilegiato sin dalla giovane età dei maggiori artisti internazionali dell'epo-

ca³, precursore del Ritorno all'Ordine e tra i maggiori testimoni della temperie Decò in Italia (fig. 4), Cataldi è stato - occorre affermarlo



8

senza troppi indugi - uno degli interpreti apicali della scultura italiana nel primo Novecento, una figura propulsiva non solo per le arti plastiche, quanto per i campi delle arti applicate e dell'architettura. In particolare, il suo inconfondibile modellato, il suo caratteristico modo di formare il bronzo e il marmo, sono stati tra le più alte testimonianze del rinnovato ruolo della scultura nella città e, quindi, nell'architettura dell'Italia fa-



9



10



11



12



13

9. Amleto Cataldi, Monumento ai Finanzieri in Largo XXI Aprile, Roma, 1930, dettaglio dei bronzi posti sul secondo livello del monumento.

10. Amleto Cataldi, Donna in corsa, statua posta sul portale di accesso in Via Parma alla Seconda Esposizione Internazionale dell'Automobile di Roma, 1929.

11. Pablo Picasso, Deux Femmes Courant Sur La Plage, 1922, Musée National Picasso, Parigi.

12. Alessandro Limongelli, Padiglione del Governatorato di Roma alla Fiera di Tripoli, 1929, scultura centrale La Dea Roma di Amleto Cataldi, altre sculture di Attilio Torresini.

13. Marcello Piacentini con Angelo Guazzaroni, Stadio Nazionale, Roma, 1927, prospetto con le statue degli Atleti di Amleto Cataldi, posizionate nel 1929.

scista. Totalmente estraneo ai temi delle avanguardie storiche, Cataldi per tutta la vita si è dedicato principalmente ad un solo tema scultoreo, ossia alla figura umana, ed è attraverso questa personalissima ricerca che l'artista ha affrontato il rapporto tra scultura e architettura, segnatamente nell'ultima stagione della sua carriera⁴.

Il periodo delle committenze architettoniche che si intende analizzare in questo testo coincide ed è, forse al tem-

po stesso, causa dell'evoluzione stilistica dell'artista⁵. La scultura di Cataldi, sin dall'inizio contrassegnata dal fecondo incontro tra massività neomichelangiolesca e politezza classica, si caratterizza sul finire degli anni Venti per una ricerca anacronistica e solitaria, distinta sia dall'esperienza delle avanguardie sia dai coevi artisti romani allora operanti negli atelier di Villa Strohl Fern. Le opere dello scultore ciociaro da qui in avanti perdono progressivamente quella celebre "plastica bellezza"⁶ per assumere fattezze sproporzionate ed espressioni enigmatiche (fig. 5). Due aspetti fondamentali descrivono allora la vocazione architettonica della tarda scultura di Cataldi. Il primo aspetto riguarda la progressiva monumentalizzazione delle sue statue, non più caratterizzate da rapporti armonici tradizionali ma da una forma sproporzionata che cerca il proprio equilibrio non più in se stessa ma in relazione alla forma dell'ambiente architettoni-

co che la ospita. Il secondo aspetto è legato all'impiego di tecniche scultoree, mai usate precedentemente dall'Autore, per la stilizzazione e la schematizzazione dei dettagli anatomici delle figure, al fine di favorire la percezione di opere pensate per non essere più viste ad altezza uomo (fig. 6). Come si relaziona dunque questo tipo di scultura con lo spazio in cui è collocata e qual è il plusvalore offerto al progetto architettonico? Da una rapida ricognizione delle ultime opere di Cataldi emerge chiaramente un duplice ruolo svolto dalla sua scultura in rapporto all'architettura. Primo, la scultura rientra nella composizione dell'edificio, ossia la statua aderisce alla forma generale del manufatto, evidenziandone le geometrie e le linee di forza e quindi guidandone la percezione e la leggibilità; essa è altresì sinonimo di ornamento, ossia ordinamento e descrizione dello scheletro tettonico costituente l'edificio. Secondo, la scultura partecipa alla defi-

nizione dell'opera architettonica contribuendo a veicolare all'osservatore concetti come il carattere o la destinazione d'uso dell'edificio; in questo caso essa è sinonimo di decoro, coscienza stessa della dignità e del ruolo sociale del manufatto. Al primo modo di essere della scultura di Cataldi, ad esempio, appartengono quattro suoi bronzi collocati nel padiglione italiano per l'Esposizione internazionale delle arti decorative di Parigi nel 1925 (fig. 7). Il padiglione, progettato dall'architetto Armando Brasini⁷, ospitava nel salone d'ingresso quattro statue di Cataldi, raffiguranti le *Divinità fluviali*, ideale prosecuzione verticale delle semicolonne del Salone d'ingresso. Nel padiglione parigino, così come in altri allestimenti a cui Cataldi partecipa in quegli anni, le sculture sondano le possibilità di piegare le certezze policletee dell'Autore - abitualmente espresse per le opere destinate ai circuiti galleristici - alla forma degli spazi monumen-

NOTE

1. Marcello Piacentini è il vero perno attorno al quale si svolge il dibattito relativo al rapporto tra architettura, arti figurative e arti applicate nell'Italia di quegli anni. È infatti opera di Piacentini la rivista *Architettura e arti decorative*, fondata nel 1921, così come l'organizzazione di eventi accademici e convegni sul sistema delle arti: tra tutti, il convegno internazionale "Rapporti dell'architettura con le arti figurative", tenutosi a Roma dal 25 al 31 ottobre del 1936, a cui partecipano artisti di spicco dell'epoca, tra gli altri gli stranieri Le Corbusier, Henry Matisse e gli italiani Armando Brasini, Carlo Carrà, Felice Casorati, Giuseppe Pagano, Giò Ponti, Mario Sironi. Vedi: Reale Accademia d'Italia, Fondazione Alessandro Volta: Atti dei convegni 6, *Convegno di Arti 25-31 ottobre 1936-XIV. Tema: Rapporti dell'architettura con le arti figurative*, Roma, 1937-XV.

2. Amleto Cataldi nasce a Napoli, il 2 novembre 1882. Figlio di un intagliatore in legno originario di Castrocielo, si trasferisce in giovane età a Roma. Iscrittosi alla Scuola libera del nudo in via Ripetta, entra presto nel circuito delle esposizioni. Pochissime informazioni del suo apprendistato romano e dei primissimi incarichi. Le cronache dell'epoca segnalano tuttavia un giovanissimo Cataldi esporre sin dal 1904 all'Esposizione Universale di Saint Louis e successivamente a Parigi, Buenos Aires, Bruxelles, Monaco, Londra, Barcellona. Cataldi muore a Roma il 31 Agosto 1930.

3. A proposito, è importante citare il rapporto privilegiato che il giovane Cataldi ebbe con il celebre scultore francese Auguste Rodin. Cataldi collaborò con Rodin disegnando per lui una base di uno dei suoi *Pensatori*, da collocare nel cortile di Palazzo Farnese a Roma. Rodin fu inoltre uno dei più autorevoli estimatori dell'arte di Cataldi, definita dal maestro francese, così come riportato dal critico Piero Scarpa, "espressione viva mai disgiunta da ritmica armonia". Vedi: Scarpa P., (1951), *Catalogo della mostra postuma dello scultore Amleto Cataldi nella Galleria della Associazione Artistica Internazionale, Roma, Via Margutta 54, Roma*.

4. In realtà la prima importante committenza architettonica di Cataldi coincide con la realizzazione di una delle quattro vittorie alate per il Ponte Vittorio Emanuele II a Roma nel 1911. Vedi: Nardini R., (1910), *I gruppi decorativi per il ponte sul Tevere*, in "Emporium", XXXII, 187 pp. 77-80; Lancellotti A., (1910), *Le Vittorie pel nuovo ponte V. E. A Roma*, in "Emporium", XXXII, 189, settembre p. 236.

5. Possiamo distinguere tre distinti momenti artistici nella breve eppur ricca produzione di Cataldi. Si può individuare nettamente una prima stagione eclettica in cui l'artista indaga i limiti espressivi della materia scultorea, del marmo e del bronzo, senza fare propria una precisa scelta linguistica e tecnica, un periodo in cui Cataldi sembra guardare con interesse all'opera di Vincenzo Gemito e dei maestri napoletani del tardo Ottocento. A questa prima fase segue una seconda stagione creativa, a partire dalla metà degli anni '10, in cui Cataldi sposa totalmente i dettami della statuaria classica, adattandoli ai temi figurativi dell'alta borghesia contemporanea. In questo periodo, nell'arte di Cataldi assume un ruolo fondamentale la composizione e la ricerca del bilanciamento perfetto dei movimenti dei singoli arti della figura umana. Tuttavia, diversamente dai coevi scultori attivi in Italia che propugnano il ritorno al classicismo, l'opera di Cataldi si caratterizza per una figurazione più asettica, traduzione di un'idea enigmatica e ieratica dell'antico, più confacente alla modernità che l'artista sentiva avanzare. La terza ed ultima fase, consumatasi negli anni della completa maturità, registra la commissione di opere monumentali di grande



14



15

14. Stadio Nazionale, particolare del gruppo scultoreo La Corsa.
15. Stadio Nazionale, particolare dei gruppi scultorei visti dall'interno dello stadio.

tali in cui queste insistono. Particolarmente a partire da quest'opera, Cataldi comincia a distorto in inverosimilmente i corpi delle proprie figure, cercando una relazione formale con lo spazio circostante. Ripercorrendo in breve le ultime occasio-

ni lavorative dell'artista ciociaro, dal bassorilievo noto come *l'Italia che brucia incenso per i suoi figli*, scolpito per la cappella votiva realizzata da Antonio Muñoz nel San Francesco di Capranica⁸, alle statue per l'allestimento del Salone d'Onore della Seconda Mostra d'Arte Marinara⁹ (fig. 8), al monumento ai Caduti di Foggia¹⁰, si può notare facilmente come le sculture si deformino con sempre maggiore decisione, per partecipare, con la loro fisicità, alla costruzione dell'ambiente architettonico. Le figure di Cataldi detengono perciò un ruolo compositivo all'interno dello spazio; esse fungono da elementi che esasperano la percezione di alcuni particolari elementi architettonici, contribuendo a rafforzarne la generale immagine del manufatto. Sotto quest'ottica vanno perciò riletti anche i numerosi memoriali realizzati dall'artista negli anni '20, tra cui, su tutti, il *Monumento ai finanzieri* in Largo XXI Aprile a Roma (fig. 9), opera di scarsa fortuna

critica anche perché quasi del tutto sottovalutata nella sua vocazione urbana¹¹. Al valore compositivo della scultura segue il secondo importante argomento critico che l'opera di Cataldi permette di sondare, ovvero la possibilità per la scultura di far comprendere all'osservatore il carattere di un edificio moderno. La statuaria viene in soccorso degli architetti nel momento in cui questi sembrano aver smarrito la capacità di conferire ad un edificio quelle qualità linguistiche e quella conoscenza tipologica in grado di comunicare all'esterno la funzione del manufatto. Sintomatico di questo aspetto è la scultura *Donna in corsa* (fig. 10) che Cataldi impiega, in accordo con l'architetto Alessandro Limongelli, per la definizione del portale di accesso in Via Parma della Seconda Esposizione Internazionale dell'Automobile¹². La statua, collocata su una base posta in cima al portale, denuncia, già nel suo tema compositivo, la corsa e

il movimento, concetti sinonimi, sin dal Futurismo, della macchina e dell'industria automobilistica. Ma a differenza delle figurazioni futuriste, Cataldi reinterpreta il tema della corsa affidando alla scultura un carattere di instabilità e pesantezza, deformando le fattezze del corpo femminile a tal punto da conferirgli la monumentalità propria delle antiche menadi danzanti come del coevo Picasso dei balletti russi (fig. 11). Lo stile e la composizione dell'opera quindi si modellano per assecondare il carattere dell'edificio da decorare, soprattutto per quelle commissioni pubbliche che hanno il compito di celebrare il nuovo stato fascista. Fra le tante opere pubbliche, ancora con l'architetto Alessandro Limongelli, la coeva *Dea Roma*, posta sulla sommità del Padiglione del Governatorato di Roma a Tripoli¹³, traduce al meglio la natura istituzionale e solenne del manufatto, riverberandone al massimo grado la natura retorica (fig. 12). Ma la

sintesi di questa ricerca è raggiunta nella massima opera di Cataldi, la realizzazione degli *Atleti*, ovvero di quattro gruppi bronzei posti come ideale attacco al cielo dello Stadio Nazionale di Roma (fig. 13). L'incarico consiste nel completare l'immagine del nuovo fronte dello stadio, realizzato dall'architetto Marcello Piacentini nel 1911 e ristrutturato da Piacentini stesso nel 1927. Si tratta, ancora una volta, come per la *Donna in corsa* e per la *Dea Roma*, di ideare quattro segnali urbani, ossia quattro gruppi monumentali pensati per essere colti da lontano e dal basso verso l'alto. Sui quattro capitelli delle semicolonne che segnano verticalmente il diaframma murario di Piacentini, Cataldi ipotizza quattro coppie di sculture, raffiguranti le discipline che si svolgono abitualmente all'interno dello stadio: la *Corsa*, la *Lotta*, il *Pugilato* e il *Calcio*. Quest'opera magistrale, così come testimoniato dalle foto dell'epoca, è quindi il risultato di

respiro e le collaborazioni con i più importanti architetti e artisti dell'epoca. Ciò conduce Cataldi alla messa a punto di una propria inequivocabile cifra stilistica. È proprio in quest'ultima intensa stagione progettuale che l'opera dell'artista ciociaro può dirsi sintomatica del profondo sodalizio tra scultori ed architetti dell'epoca.

6. Vedi: Scarpa P., (1951), *op. cit.*, p. 5.

7. Con Armando Brasini Cataldi parteciperà alla decorazione degli ambienti interni del transatlantico Conte Biancamano, varato nel 1925. Di nuovo in collaborazione con l'architetto romano Cataldi avrà anche modo di realizzare nel 1926 il busto della lapide in onore di Goffredo Cionni, posizionata ancora oggi sulla facciata di un villino in Via Mangili a Roma. Per un regesto delle opere di Cataldi, si rimanda alla voce curata da Salvagnini per il dizionario biografico Saur Allgemeine Künstlerlexikon, aggiornamento della precedente voce del Thieme-Becker Künstler Lexikon. Vedi: Salvagnini G., (1997), *s.v. Amleto Cataldi*, in: Saur, *Allgemeine Künstlerlexikon*, Band 17 Carter-Cesaretti, K. G. Saur, Munchen, Leipzig, p. 280.

8. Vedi: Salvagnini G., *op. cit.*, p. 280.

9. L'allestimento del Salone d'onore è curato dall'architetto Alessandro Limongelli presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma. Le due statue scolpite da Cataldi sono l'ideale prosecuzione delle colonne del Salone d'ingresso. Esse sono un *Nudo maschile*, l'altra una *Figura femminile in peplo*, sistemate su alte basi marmoree quadrate. Vedi: Papini R., (1928), *Cronache romane. La mostra d'arte marinara*, in "Emporium", Vol. LXVII, n. 398, pp. 118-126.

10. Un'altra importante opera ambientale, riportata in diversi regesti di Cataldi, sembra essere stata un fregio decorativo per il Salone d'onore della Banca d'Italia di Roma nel 1928. A riguardo, vedi: Salvagnini G., (1997), *op. cit.*, p. 280. cfr.: Riccoboni A., (1942), *Roma nell'Arte: la scultura nell'evo moderno; dal quattrocento ad oggi*, Casa Editrice Mediterranea, Roma. Tuttavia, ad oggi di questo fregio non si hanno notizie presso l'Archivio Storico della Banca d'Italia.

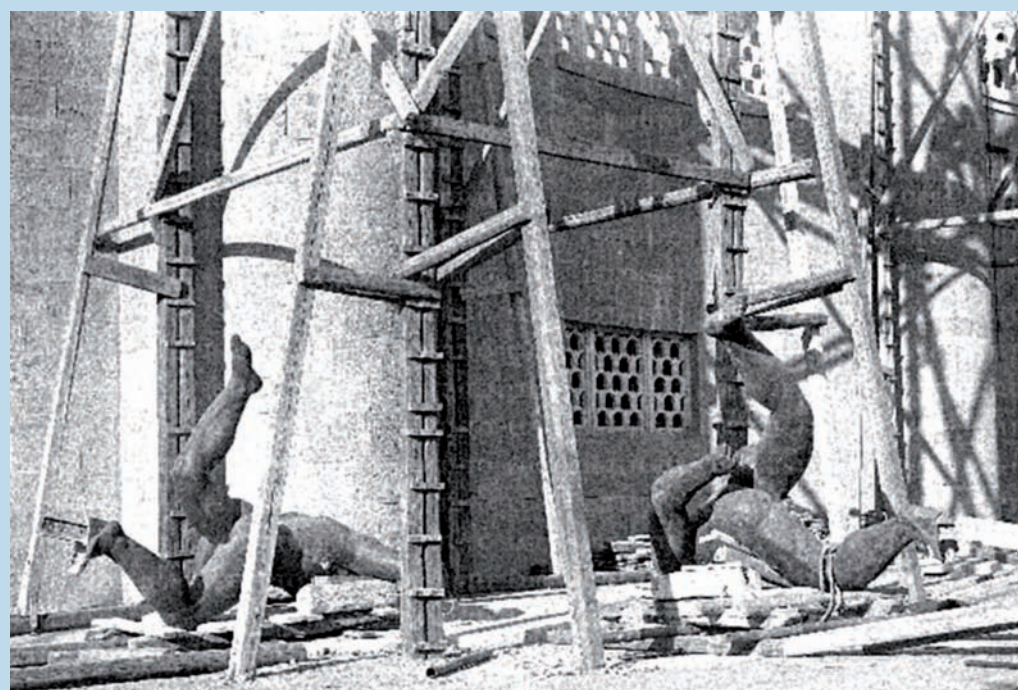
11. Qui infatti l'artista posiziona i quattro bronzi principali, il *Combattente*, l'*Alpino*, la *Scolta* e il *Soldato* tenendo principalmente conto delle visuali offerte dalle strade circostanti, cercando un possibile dialogo tra le pose delle statue, i tracciati viari e le emergenze preesistenti. Sul Monumento ai finanzieri, vedi: Coccia B., (2008), *Le caserme storiche della Guardia di Finanza nel Lazio*, Apes, Roma, pp. 131-136.

12. La mostra si svolge nel 1929 presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma. Di questa scultura oggi si sono perse le tracce ma un'altra statua di Cataldi molto simile a questa, nota come *Donna che corre*, può essere ammirata a Milano, presso il Grand Hotel di Viale Manzoni.

13. La scultura è nota anche con il nome di *Roma Madre*. Vedi: Testa V., (1929), *Il Padiglione di Roma alla Fiera di Tripoli*, in "Capitolium", vol. 5, pp. 225-228. Cfr.: N. D. R., (1929), *Il Padiglione del governatorato di Roma alla fiera di Tripoli*, in "Architettura e Arti decorative", vol. 11, pp. 515-520.

14. Un'altra opera presente a Roma che occorre restaurare, ripensandone anche la posizione, è il *Monumento agli studenti caduti della Sapienza*, realizzato da Cataldi nel 1921 per il Cortile di Sant'Ivo alla Sapienza e oggi posto nella Città Universitaria, nei pressi della facoltà di Geologia.

N.B. L'Autore intende ringraziare il prof. Giorgio Muratore, il prof. Michele Santulli e l'arch. Francesco Sessa per aver messo a disposizione i loro archivi di immagini e le loro conoscenze relative all'opera di Amleto Cataldi.

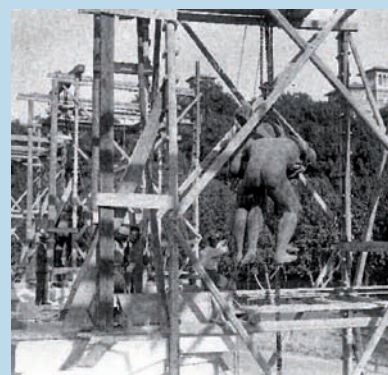


16

un'attenta mediazione tra valori percettivi legati alla vista ravvicinata delle figure e visuali di ampio raggio, percepibili dalle strade circostanti. I bronzi, nitidamente stagliati sul cielo romano, sono infatti facilmente osservabili dalla Via Flaminia come dai piedi della collina Parioli, rispondendo perfettamente anche al sottinsù visibile ai piedi dalla facciata (fig. 14) e alla vista interna dagli spalti dello stadio (fig. 15). Ma è chiaro come il senso delle sculture sia anche rendere leggibile al pas-

sante distratto la funzione stessa del manufatto, il suo ruolo, altrimenti ambiguo, all'interno della città. Gli *Atleti* costituiscono il capolavoro del Cataldi scultore, il testamento in cui è scritta l'eredità artistica dell'Autore, ovvero la ricerca, ormai decennale, di una traduzione moderna della mitologia arcaica come della stessa fisicità degli antichi. Difatti, così come nel già citato universo antico di Pablo Picasso o di Carlo Carrà, di Jean Cocteau o di Mario Sironi, gli *Atleti* di Cataldi raggiungono

turale romano dell'epoca, testimonia un'interpretazione moderna ma ancora tutta italiana della classicità, un sentimento del passato ambivalente in cui la centralità del mondo



17



18

le vette di un classicismo novecentesco che proprio in quegli anni registra la piena maturazione in tutta Europa. Quest'opera, così singolare quanto rappresentativa del clima cul-

mediterraneo convive con la consapevolezza di una inedita marginalità e in cui l'arcaica monumentalità del corpo umano coesiste con l'effimerità e l'instabilità dell'età industriale.

Per questo i corpi degli *Atleti* perdono qualsiasi equilibrio di parti giustapposte, per mostrarsi come figure goffe e sproporzionate (figg. 16-17). Gravità, forza, precarietà, leggerezza, concetti apparentemente antitetici o lontani tra loro, trovano qui un'inedita traduzione di eccezionale modernità. Ma forse, al di là del loro valore puramente oggettuale, gli *Atleti* rendono esemplare l'idea stessa che la cultura architettonica romana dell'epoca aveva della decorazione: dimensione, ancora ritenuta adatta, per innalzare il manufatto a strumento di conoscenza del proprio intorno, momento progettuale privilegiato per creare con quest'ultimo risonanze e allusioni, memorie e prefigurazioni (fig. 18). In conclusione, l'opera di Cataldi costituisce una tappa critica fondamentale per quegli studiosi che oggi intendono ricostruire un "diverso guardare" a tutti quei manufatti del secolo scorso rappresentativi del rapporto tra architetti ed artisti visi-



19

vi. Nel caso di questi esempi, scultura e architettura, ciascuna restando fedele ai propri statuti tradizionali, contribuiscono parimenti alla definizione di uno spazio urbano più identitario e relazionale. Ma, oltre a ciò, le considerazioni sviluppate in questo testo vogliono sottolineare l'importanza e l'urgenza di una maggiore sensibilità nelle opere di tutela e restauro di queste testimonianze artistiche. Ad esempio, alla luce di queste considerazioni, risulta totalmente inaccettabile l'in-

congruo riposizionamento di molte opere di Cataldi attualmente presenti nella capitale; su tutte, i gruppi di *Atleti* che, alcuni anni dopo la demolizione dello Stadio Nazionale, sono stati ubicati all'interno dei giardini del Villaggio Olimpico, in una posizione che oggi compromette totalmente la fruizione delle loro qualità scultoree. Una cultura architettonica pienamente consapevole della sua eredità storica dovrebbe piuttosto farsi promotrice di progetti e azioni in grado di va-

lorizzare queste opere ambientali, travalicando la conservazione del loro mero valore oggettuale e preservando anche le relazioni che tali capolavori sono in grado di detenere con il proprio contesto edilizio. Trovare una sistemazione definitiva per queste opere¹⁴ testimoniarebbe oggi un primo passo verso il ritorno ad una concezione più profonda del fare architettonico, ovvero ad un'ipotesi di lavoro in cui i concetti di arte e ambiente concorrono a farsi un tutt'uno (fig. 19). T

16-17. Stadio Nazionale, il posizionamento dei bronzi sulla facciata, 1929.
18. Immagine recente del gruppo scultoreo *La Corsa* dopo l'ultimo restauro del 2012.
19. Giorgio de Chirico, *Paesaggio romano*, 1922, collezione privata, New York.