



L'opera di Michele Cascella nel Salone dei Mosaici della Stazione Marittima di Messina

Michele Cascella's work in the Hall of Mosaics of the Messina Maritime Station

Francesca Fatta | Marinella Arena | Daniele Colistra |
Domenico Mediatì | Paola Raffa

Dipartimento di Architettura e Territorio, Università degli Studi *Mediterranea* di Reggio Calabria

L'articolo ha per tema il mosaico realizzato da Michele Cascella sulla parete convessa della sala viaggiatori della Stazione Marittima di Messina. Lo studio si basa sul rilievo strumentale, effettuato con tecnica mista, e si propone come punto di partenza per una serie di interventi di riqualificazione che la Direzione Operativa di Trenitalia sta effettuando per tutelare e valorizzare le opere monumentali della rete ferroviaria italiana. La presenza di un'iconografia realizzata nel periodo in cui il regime aveva raggiunto l'apice del consenso e, per rafforzarlo ulteriormente, costellava l'intero territorio nazionale di figurazioni altamente simboliche, ha suggerito ulteriori riflessioni dal punto di vista dell'interpretazione di un'opera fra le più significative, non solo per le dimensioni, del maestro abruzzese. Conoscenza, analisi, interpretazione e inquadramento nel corretto contesto storico culturale sono pertanto le parole chiave di uno studio che potrà costituire il riferimento da cui avviare le azioni più idonee per preservare un'opera dal valore indiscusso.

The article has as its theme the mosaic by Michele Cascella on the convex wall of the main hall of the Stazione Marittima of Messina. The study is based on the instrumental survey, carried out with a mixed technique, and is proposed as a starting point for a series of redevelopment interventions that *Direzione Operativa Trenitalia* is carrying out to protect and enhance the monumental works of the Italian railway network. The presence of an iconography created in the period in which the regime had reached the peak of consensus and, to further strengthen it, dotted the entire national territory with highly symbolic figures, suggested further reflections from the point of view of the interpretation of a one of the most significant works, not only for its size, by the artist. Knowledge, analysis, interpretation and classification in the correct historical and cultural context are therefore the key words of a study which will be able to constitute the reference from which to initiate the most suitable actions to return a work of undisputed value to the community.

00.

Il Salone dei Mosaici,
Stazione Marittima di
Messina
(foto degli autori).



01.
A sinistra: scena del paesaggio mitologico siciliano della costa agrigentina con i templi e le muse greche; a destra: scene che evocano i Vespri siciliani, lo sbarco dei garibaldini e il porto di Messina (foto degli autori).

Alla base di qualsiasi intervento di restauro e riqualificazione sono almeno due le azioni indispensabili per il buon esito dell'intero processo. La prima consiste nella definizione più accurata dello stato fisico, geometrico e materiale, del bene oggetto di studio. La seconda, particolarmente importante per le opere
L'enorme mosaico realizzato da Michele Cascella nel salone viaggiatori della Stazione Marittima di Messina è un'opera dalla forte connotazione politica soggetta ad azioni di vandalismo subito dopo la caduta del regime. Parzialmente oscurata per decenni nelle parti più direttamente riconducibili alla retorica tipica del ventennio, è stata ulteriormente danneggiata da infiltrazioni di acqua piovana che hanno interessato molte parti dell'edificio progettato da Angiolo Mazzoni. Gli interventi di riqualificazione che la Direzione Operativa di Trenitalia intende effettuare per l'intero complesso offre l'occasione per un preliminare rilievo conoscitivo e per alcune riflessioni sull'impatto che la futura riapertura della sala potrà esercitare sulla collettività.

LA PROPAGANDA DI REGIME, L'ARTE MURALE E IL SUO MANIFESTO

La propaganda del regime fascista esaltava gli ideali della forza, del coraggio e del patriottismo. Essa rappresentava per Mussolini un veicolo d'indottrinamento politico e sociale che guidava le folle attraverso una dialettica diretta e autoritaria. Il duce sfruttò ogni mezzo di comunicazione, dal cinema alla letteratura, dalla radio allo sport, tanto che il pieno controllo del fascismo sui principali mezzi di comunicazione ebbe come conseguenza, l'asservimento delle arti figurative. In quel ventennio le arti godevano di notevoli libertà; il fascismo non contestò nessuna *entartete Kunst*, come fecero invece i nazisti a Monaco nel 1937¹, e non impose nessun "realismo socialista" come Stalin e Gorkij a Mosca nel 1934².
Nel 1937 il Ministero della Cultura Popolare, attivo già negli anni precedenti, aveva il compito di controllare le principali forme di comunicazione di massa. La prima iniziativa in campo artistico fu l'istituzione della Quadriennale di Roma (1927) e la trasformazione della Biennale di Venezia in una istituzione parastatale. In un primo momento, il controllo del regime non

comportò l'imposizione di temi e iconografie ufficiali e lo stesso Mussolini già nel 1923 affermò: "È lungi da me l'idea di incoraggiare qualcosa che possa assomigliare all'arte di Stato. L'arte rientra nella sfera dell'individuo"³.
Il regime non imponeva nulla agli artisti, anche se li condizionava con commissioni, premi e cattedre se questi si proclamavano "fascisti" e aderivano al regime, così come fecero Mario Sironi e Ottone Rosai sino all'ultimo, o come Renato Guttuso e tanti altri, passati poi all'antifascismo militante.
In tale clima, comunque fortemente condizionante, nacque nel 1926 il movimento artistico *Novecento Italiano*, con una mostra inaugurata da Mussolini alla Permanente di Milano. La nuova compagine comprendeva quasi tutti i maggiori pittori e scultori italiani e, più che un movimento artistico, può definirsi un polo orientativo che, nell'intenzione della sua fondatrice Margherita Sarfatti, avrebbe dovuto raggruppare i migliori talenti dell'arte italiana contemporanea. Gli artisti del *Novecento Italiano* condivisero un comune linguaggio adatto a celebrare l'ideologia del fascismo e, soprattutto, la figura carismatica di Mussolini, come l'opera di Gerardo Dottori *Il Duce* in cui il volto, secondo un'enfasi prospettica dal basso verso l'alto, si eleva verso il cielo.
Il linguaggio degli artisti del gruppo *Novecento* fu un ritorno al passato. I soggetti principali furono l'evocazione dell'antico, una ripresa dei canoni dell'architettura classica e la riscoperta di tematiche più intimiste come la maternità, la famiglia e il sacro: una sorta di presa di posizione contro le cosiddette "stravaganze" di alcune avanguardie⁴. Nel 1930 il *Novecento* fu definito il movimento artistico ufficiale del regime, il quale voleva un'arte che celebrasse le tradizioni popolari, che doveva essere semplice e immediata in modo da essere compresa dal popolo. In questo contesto, le opere di arte murale commissionate per essere collocate in edifici pubblici di grande rilevanza, dovevano inserirsi in modo coerente a sottolineare il significato dell'architettura stessa destinata alla collettività. Tra gli artisti del gruppo *Novecento* fu Mario Sironi a emergere in modo sostanziale, fino a pubblicare nel 1933, nelle pagine de *La Colonna il Manifesto della pittura murale*, in cui vengono enunciati i principi per un'arte fascista sociale collettiva ed educatrice ispirata ai modelli classici, in grado di tenere uniti i miti antichi

e moderni, attraverso la chiave della monumentalità: "La pittura murale è pittura sociale per eccellenza. Essa opera sulla immaginazione popolare più direttamente di qualunque altra forma di pittura, e più direttamente ispira le arti minori. L'attuale rifiorire della pittura murale, e soprattutto dell'affresco, facilita l'impostazione del problema dell'Arte Fascista"⁵. In questo clima culturale conservatore, l'arte murale enfatizza l'elemento emozionale, una rappresentazione capace di parlare alle masse per esaltarne i valori dell'ideologia al potere.

ARCHITETTURA E ARTE. LA STAZIONE MARITTIMA DI MESSINA

Nell'ambito del Servizio Lavori e Costruzioni delle Ferrovie dello Stato, *L'Ufficio 5° bis 'Studio e progetti nuovi fabbricati'* è stato istituito nel 1938 "per far fronte alla crescente quantità di progetti affidati all'architetto Angiolo Mazzoni nella seconda metà degli anni Trenta"⁶. Nella sede romana erano in corso le progettazioni delle Stazioni di Roma Termini, Venezia S. Lucia, Reggio Calabria e Messina. Il "gruppo Mazzoni" o "gruppo architettura" era costituito da disegnatori, geometri e architetti, tra cui l'architetto messinese Filippo Rovigo.

Il cantiere della Stazione Ferroviaria di Messina, Centrale e Marittima, fu inaugurato il 10 agosto del 1937 alla presenza di Mussolini, che impose il termine dei lavori nell'ottobre del 1939, data in cui realmente venne inaugurata, anche se i lavori furono completati nel 1940 [Brandino 2007]. Il progetto della Stazione riprende i codici stilistici del repertorio tipologico-compositivo ideato da Mazzoni nella progettazione delle stazioni e delle sedi postali.

La sala viaggiatori della Stazione Marittima [Fig. 00] chiude a semicerchio il lungo complesso ferroviario, seguendo il raggio delle quattro principali invasature di attracco dei traghetti che conducevano i viaggiatori attraverso lo Stretto di Messina. Si tratta di corpo semicircolare, sopraelevato sui binari che immettono i treni nelle navi; ad esso si accede attraverso uno scalone che prolunga l'asse del primo binario della Stazione Centrale. Il pavimento rivestito di lastre di pietra nera esalta la verticalità delle pareti in travertino e della sequenza delle strette e alte finestre che scandiscono un ritmo serrato di pieni e vuoti da cui si scorge il panorama del porto e della città. Si evidenzia uno studio attento del rapporto tra l'architettura e la città, ulteriormente accentuato mediante direzionate aperture visuali.

Angiolo Mazzoni, già durante la fase di progettazione, in un promemoria del 26 aprile 1938, propone al Direttore Generale delle Ferrovie dello Stato la decorazione del salone con un'opera dedicata alla Sicilia: "Tale composizione dovrebbe riprodurre con figurazioni allegoriche il discorso di Palermo con il quale S.E. il Capo del Governo elevava la Sicilia all'onore di essere il Centro dell'Impero" [Cambria 2017].

La realizzazione dell'opera fu affidata nel 1938 al pittore Michele Cascella, che disegnò i bozzetti dipinti a tempera su cartone. Il padre Basilio e il fratello Tommaso realizzarono le tessere di pasta vitrea presso l'Opificio delle Pietre Dure della Scuola del Mosaico della Reverenda Fabbrica di San Pietro, in Vaticano. Le tessere furono applicate alle pareti del salone da maestranze specializzate che operavano a Messina durante la ricostruzione post-terremoto.

La cifra stilistica dei cartoni di Cascella riprende il colto eclettismo di stili classici e modelli bizantini nella definizione dei colori accesi e delle tessere dorate. "Il tema celebrativo-simbolico 'La Sicilia al centro dell'Impero' è svolto con una complessa iconografia che include particolari realistici e una comunicazione 'immediata' [...]; l'artificio dell'antica tecnica del mosaico riassume il carattere di un racconto 'didattico' e 'popolare' che traduce in 'decorazione' piacevole e 'senza tempo' più concreti messaggi ideologici" [Natoli 1997, pp. 421-433] [Fig. 01]. Il mosaico, completato il 20 novembre 1939, è un chiaro manifesto della propaganda fascista; per questa ragione, per molti anni le parti più rappresentative del regime sono state coperte, altre danneggiate.

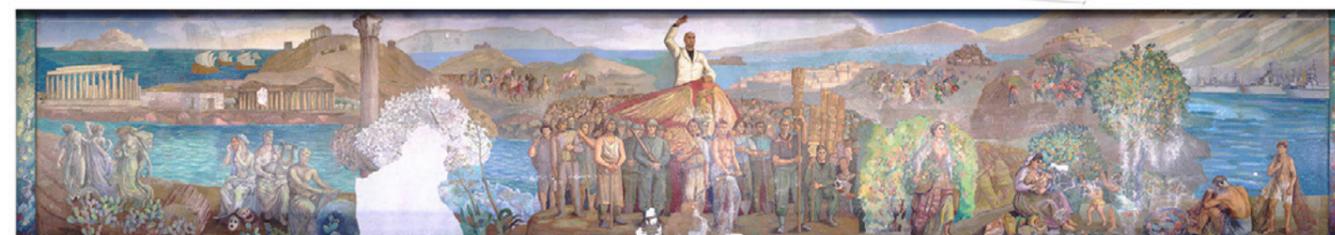
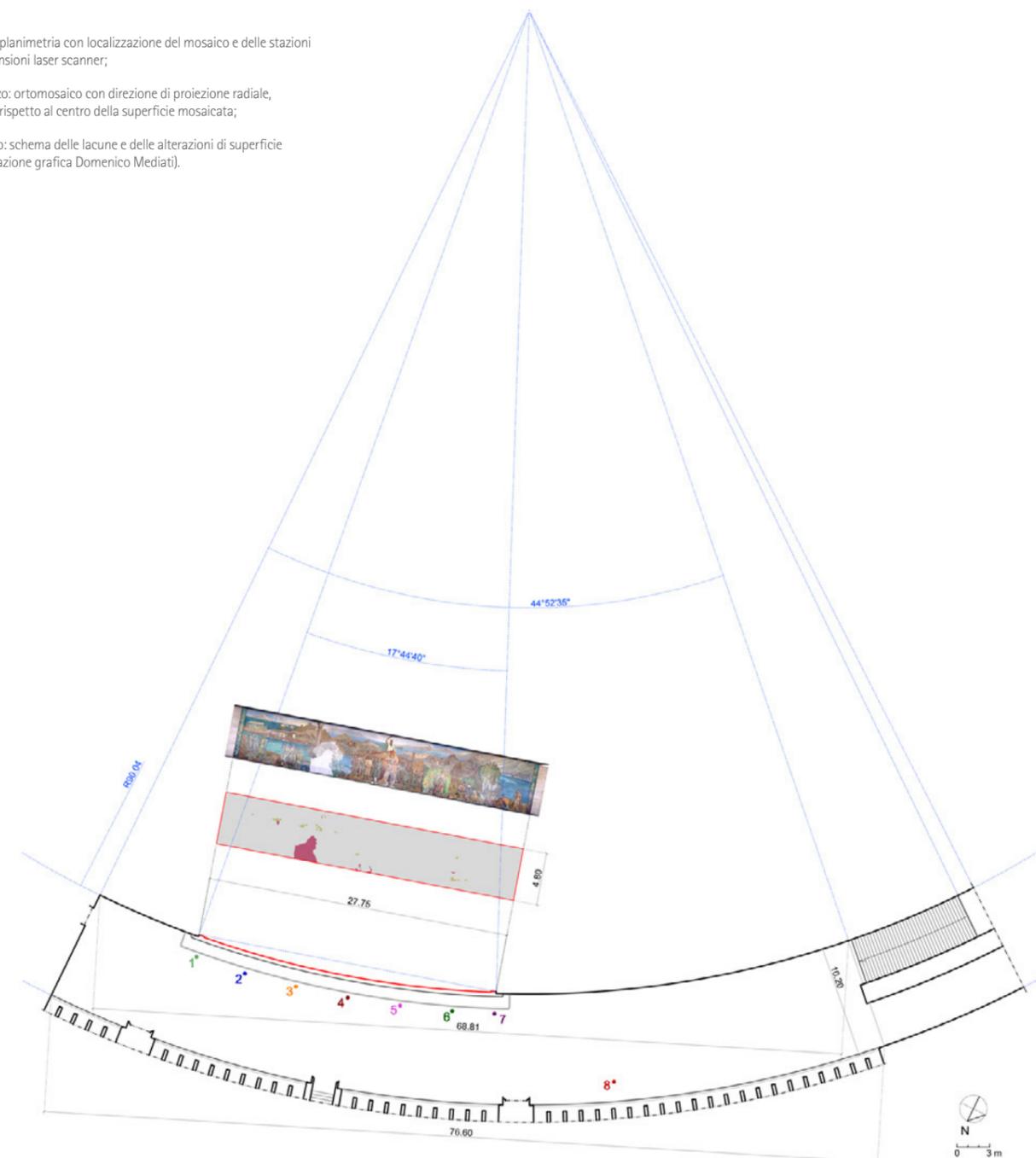
Nonostante sia stato oggetto di diversi interventi di restauro (i principali nel 1997 e nel 2004), finalizzati al ripristino delle parti coperte, l'opera oggi risulta aggredita dall'umidità della parete sottostante, con estese zone di efflorescenze e conseguente distacco delle tessere vitree.

02.

In alto: planimetria con localizzazione del mosaico e delle stazioni per scansioni laser scanner;

in mezzo: ortomosaico con direzione di proiezione radiale, in asse rispetto al centro della superficie mosaicata;

in basso: schema delle lacune e delle alterazioni di superficie (elaborazione grafica Domenico Mediatì).



Legend: Lacune (red), Alterazioni superficiali (yellow)

IL RILIEVO E LA FORMA

Il rilievo del mosaico e del vasto ambiente in cui si colloca è stato effettuato il 26 febbraio 2024 con metodologia di rilievo integrata: *range-based* (laser-scanner a differenza di fase Faro Focus X 330) e *image-based* (fotocamera NIKON D90 con focale da 16mm).

Il rilievo *range-based* è stato realizzato con 8 scansioni: le prime sette poste lungo un tracciato parallelo alla parete mosaicata, a una distanza di circa 2 metri; l'ultima posta vicino alla parete opposta, in direzione nord-ovest, in modo da rilevare le parti mancanti dell'intero vano [Fig. 02, 03]. Le prime 7 scansioni sono state posizionate in maniera da evitare che l'ingombrante transenna posta a protezione del mosaico generasse zone d'ombra. Vista la presenza di minuziosi dettagli si è scelto di non utilizzare marker piani o sferici per l'allineamento delle scansioni ma si è preferito individuare 40 punti di contatto (5/6 tra una scansione e l'altra). Le *point cloud* sono state successivamente elaborate ed allineate con il software Scene7.

Il rilievo *image-based* è stato effettuato con 195 riprese fotografiche (risoluzione 4288 x 2848 pixels). Le foto sono state scattate in tre serie, lungo tre tracciati di ripresa paralleli alla superficie musiva: le prime due serie con campo più ampio; l'ultima serie, più ravvicinata e con fotografie di dettaglio [Fig. 04]. Sono stati utilizzati 4 marker posti sul pavimento della sala, in posizione simmetrica rispetto all'asse del mosaico. L'elaborazione fotogrammetrica è stata realizzata con il software Metashape. Per l'allineamento delle foto sono stati individuati 201.547 punti di vincolo che hanno consentito di costruire una *point cloud* di 33.222.399 punti, successivamente limitata alla sola area mosaicata (19.906.932 punti). La *mesh* ottenuta è costituita da 3.981.386 facce e 2.262.910 vertici. A conclusione del processo fotogrammetrico è stato realizzato un ortomosaico con direzione di proiezione radiale, in asse rispetto al centro della superficie musiva.

L'integrazione delle due *point cloud* ottenute e della *mesh* texturizzata hanno consentito un'accurata restituzione del mosaico e approfondite analisi geometriche e morfologiche dell'opera e del contesto. Il mosaico si trova sulla parete meridionale dell'ampio vano che lo ospita, sul lato orientale della sala. Essa, si presenta in pianta come una porzione di corona circolare, con raggio interno pari a 90,14 m e raggio esterno 100,34 m. La larghezza del vano è pari a 10,20 m e si sviluppa lungo un arco di circonferenza che, misurato in posizione assiale, è di 74,30 m. Il mosaico si trova a 9,80 m rispetto alla parete orientale.

La parte centrale del mosaico è stata realizzata su una porzione di superficie cilindrica il cui raggio di base è pari a 90,04 m, inferiore di 10 cm rispetto alla parete della sala. L'angolo sotto cui cade l'intero mosaico misura 17°44'40". La superficie musiva, però non è data da una semplice porzione cilindrica, difatti alle due estremità il mosaico presenta due rientranze di circa 8 cm con spigoli arrotondati⁸, in maniera da garantire la continuità di superficie e agevolare la disposizione delle tessere. L'estensione lineare totale del mosaico è pari a 27,98 m con altezza pari a 4,80 m. Pertanto, l'area dell'intera superficie coperta a mosaico misura 134,30 mq.

Il rilievo digitale, oltre a consentire una precisa misurazione dell'opera, ha evidenziato alcune alterazioni di superficie non immediatamente visibili tramite un rilievo diretto. Le evidenti lacune e le alterazioni più nascoste sono state evidenziate in una vista ortogonale con direzione assiale rispetto al centro del mosaico [Fig. 02]. Tali dati risultano essenziali per determinare lo stato di conservazione dell'opera e gli interventi di recupero.

CARATTERI IDENTITARI DELLA SICILIA NEL MURALISMO DI REGIME

L'arte del muralismo è rivolta a un vasto pubblico, deve essere intellegibile e ha una precisa funzione sociale e comunicativa.

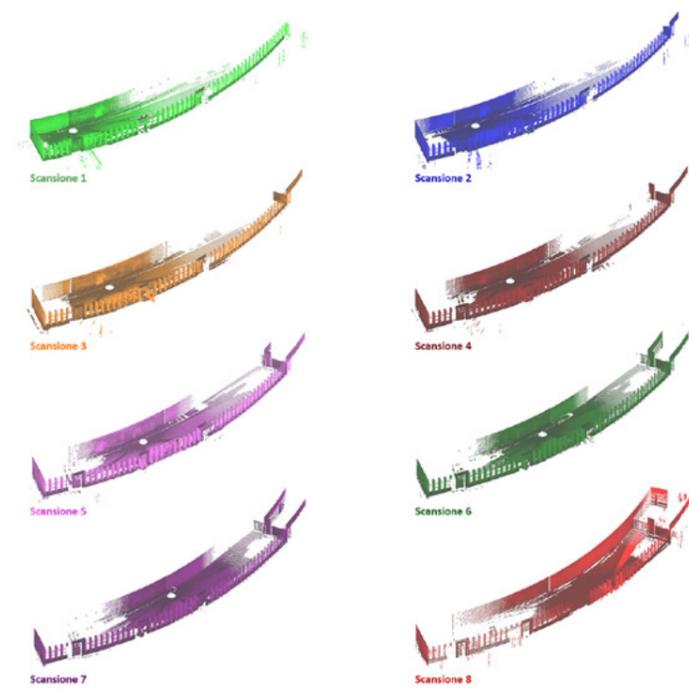
In Messico il fenomeno esplose dopo la rivoluzione comunista del 1910 e ha il linguaggio dei maggiori esponenti dell'arte socialista dell'epoca: Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros. La diffusione di un messaggio sociale legato a rivendicazioni identitarie e

di riconoscimento della razza (il muralismo messicano rappresentava gli indios e le civiltà precolombiane) ne fa uno degli strumenti preferiti del regime. A partire dagli anni Venti assistiamo a una maggiore presenza di apparati decorativo-iconografici, progettati coerentemente con le strutture architettoniche. L'arte monumentale è dunque un veicolo perfetto per la propaganda dei nascenti regimi totalitari in Europa. Sironi, nel *Manifesto della pittura murale* (1933), definisce il muralismo come il superamento dell'arte singolarista e le attribuisce funzioni di "governo spirituale" che opera "sull'immaginazione popolare". Il mosaico di Michele Cascella ha una funzione propagandistica e assolve alle quattro funzioni indicate dal *Manifesto della pittura murale*: educatrice, morale, sociale e civica.

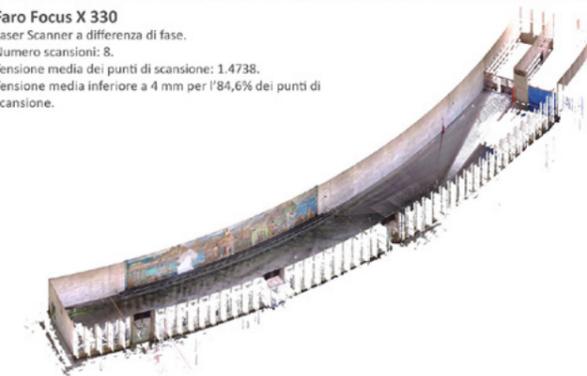
La scena è ripresa con una prospettiva appiattita, ottenuta con un punto di vista molto lontano. I protagonisti sono così rappresentati quasi in alzato, senza deformazioni prospettiche. Queste ultime riguardano il territorio che mostra una linea d'orizzonte altissima. Il mosaico procede da sinistra a destra in un percorso che ha un doppio registro: da un lato lo svolgimento temporale e dall'altro quello geografico. Il viaggio virtuale attorno alla Sicilia parte dalla costa agrigentina, rappresentata dai templi e dalle muse greche; prosegue mostrando in lontananza il profilo del Monte Pellegrino e il mare punteggiato da antiche imbarcazioni; continua con la Sicilia normanna, simboleggiata dalle fortezze arroccate su speroni rocciosi e con scene tratte dai Vespri Siciliani. Le rappresentazioni storiche sono concluse dallo sbarco dei Mille di Garibaldi. La costa siciliana si modella fino a confluire in un profilo che ricorda il porto di Messina definito, in lontananza, dalla massa dell'Etna e dai capi che prospettano sulla costa ionica. Nel mosaico, il porto di Messina appartiene alla contemporaneità: accoglie infatti navi militari sulle quali vegliano numerosi aerei da combattimento. In primo piano il popolo siciliano contorna la figura dominante del Duce che s'innalza sopra l'emblema dell'Impero romano rappresentato dall'aquila dorata. Le figure in primo piano sono separate da elementi naturali: un albero di mandorlo in fiore, un melograno, un albero di arancio.

La comunicazione dei principi e degli ideali fascisti avviene attraverso molteplici vettori. Il regime si presenta al popolo come portatore di istanze innovative e morali; desidera segnare una rottura netta con il passato. Le architetture di epoca fascista ribadiscono questi temi affidandosi alla iconografia, alla scultura, alla scelta dei colori, dei materiali e perfino al lettering. Gli intenti propagandistici del mosaico di Cascella sono inequivocabili, l'autore che fu scelto dal Ministro delle Comunicazioni Benni, adotta un linguaggio semplificato, didascalico, immediato e popolare⁹.

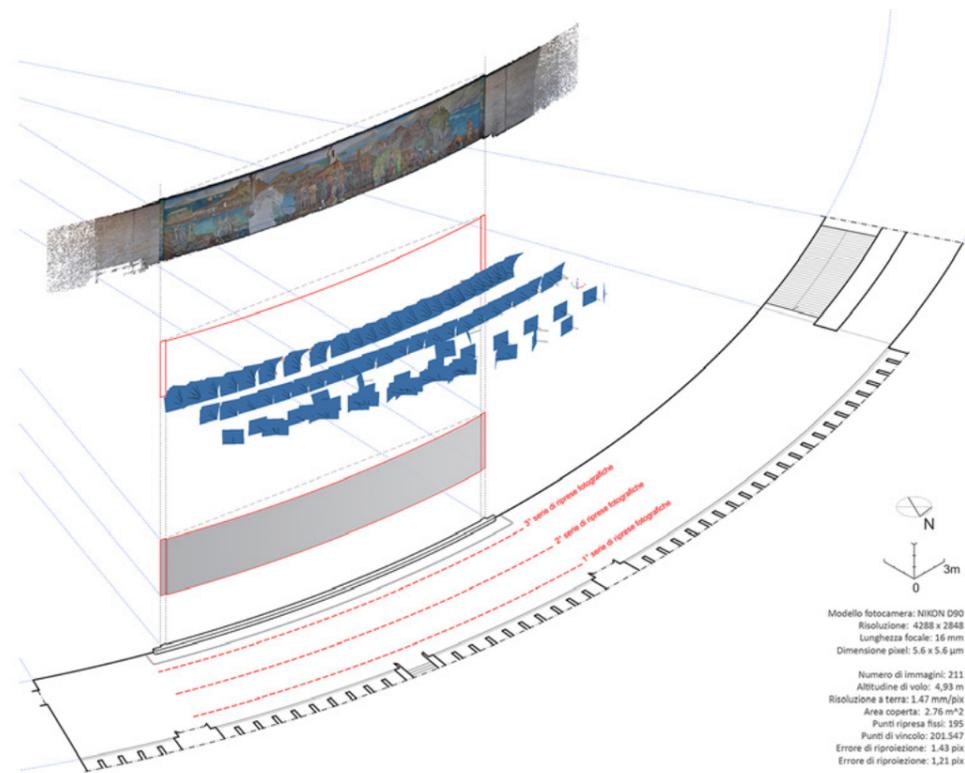
Accanto agli emblemi del fascismo e alla storia aulica della Sicilia troviamo soggetti più semplici e diretti, squisitamente decorativi come i pesci e i tralci di corallo che decorano le



Faro Focus X 330
Laser Scanner a differenza di fase.
Numero scansioni: 8.
Tensione media dei punti di scansione: 1.4738.
Tensione media inferiore a 4 mm per l'84,6% dei punti di scansione.



03.
In alto: nuvola di punti delle 8 scansioni laser scanner.
In basso: *point cloud* allineate (elaborazioni grafica Domenico Mediatì).



04. Vista assonometrica con localizzazione del mosaico e schema delle riprese fotografiche. (elaborazioni grafica Domenico Mediat).

fasce laterali del mosaico. Altri elementi, posti in primissimo piano, sono icone della sicilianità: gli alberi di agrumi, le agavi fiorite, il grano e il ficodindia. Quest'ultimo è un elemento che negli ultimi due secoli è diventato simbolo della Sicilia, un'icona che rimanda a molteplici riferimenti: le foglie disordinate e le grandi spine sono la metafora di una terra aspra e respingente; le pale, che formano tanto il fusto che le foglie, lo rendono semplice da caratterizzare graficamente; i colori netti dei fiori e dei frutti ne fanno il soggetto ideale per rappresentazioni grafiche e letterarie [Fig. 06]. Elio Vittorini, negli stessi anni in cui viene realizzato il mosaico, ne fa una descrizione lirica e penetrante¹⁰, che ne ribadisce ulteriormente la centralità nell'immaginario collettivo della Sicilia. Renato Guttuso, che aveva frequentazioni sia con Cascella che con Vittorini, realizza moltissime opere che hanno come tema principale i ficodindia. Non ultima, negli anni '60, la decorazione per la scala della Banca Commerciale Italiana a Palermo [Fig. 07]. La scelta di alcuni elementi identitari da inserire nella rappresentazione della Sicilia è perfettamente in linea con la strategia comunicativa del regime. Alcuni autori, come Maria Rosa Capozzi¹¹, la associano a quelle pubblicitarie che scelgono elementi capaci di sollecitare reazioni emotive e istintive. La comunicazione per la persuasione si esprime nel linguaggio del destinatario, sceglie elementi e stilemi ricorrenti per costruire una narrazione efficace.



05. Iconemi del paesaggio siciliano.

IL MITO DELLA MOLTITUDINE NELL'ICONOGRAFIA DI REGIME E LA MANIERA MEDITERRANEA DI MICHELE CASCELLA

La presenza di gruppi compatti di individui - folle in marcia, in contemplazione dell'autorità o assorto nell'ascolto - è una caratteristica dell'iconografia di regime. Questo elemento ricorrente rimanda a uno dei concetti cardine dell'ideologia fascista: l'Italia è una nazione popolosa, brulicante di uomini e donne che, per sopravvivere e prosperare, hanno necessità di espandersi, conquistare nuove terre, assoggettare altri popoli. Gli impulsi espansionistici del regime si prefiggono un aumento di grandezza e cominciano con un aumento di numero: la terra intera è stata solennemente promessa, e naturalmente sarà conquistata [Canetti 1981, p. 179]. L'iconografia dei regimi totalitari mette sempre in evidenza la contrapposizione fra il leader e la moltitudine. La folla è un aggregato rozzo e amorfo, agisce senza responsabilità né raziocinio, è guidata da istinti ed è facilmente manipolabile; dal punto di vista morale e intellettuale è inferiore rispetto ai singoli individui che la compongono. Nella massa, la coscienza svanisce e i sentimenti si orientano verso un'unica direzione, quella indicata da colui che la domina. Il leader diviene così idealizzato e svolge una funzione protettiva. Svanita ogni paura, la moltitudine diviene facilmente suggestionabile e sviluppa un sentimento di potenza invincibile: i suoi componenti sono disposti a sacrificare l'interesse individuale rispetto a quello collettivo [Le Bon 2013; Freud 1978].

Il mosaico *La Sicilia elevata a centro dell'Impero* ha caratteristiche strettamente legate al contesto che lo ospita. Il rapporto fra base e altezza è circa 1:6; è disposto su una superficie convessa, in un ambiente stretto e lungo (rapporto di circa 1:7) destinato al transito. Alla stessa stregua dell'*Arazzo di Bayeux* e di tutte le raffigurazioni che riproducono eventi diacronici, ha una lettura privilegiata da sinistra verso destra; tuttavia, essendo costituito da scene distinte



06.

A sinistra: Diego Rivera, *From the Conquest to 1930, History of Mexico* murals, 1929-1930, affresco, Palacio Nacional, Mexico City;

a destra: decorazione in terracotta invetriata disegnata da Renato Guttuso per lo Scalone della Banca Commerciale Italiana (adesso Banca Intesa san Paolo) in via Mariano Stabile, Palermo, 1966.

(l'unico denominatore comune è la Sicilia), esso può essere analizzato per singole parti. La parte centrale del mosaico si distingue in modo netto dal resto della rappresentazione e, ovviamente, è occupata dalla scena principale: Mussolini è vestito da ufficiale di marina e saluta la folla da un podio che richiama in modo stilizzato la prua di una nave. Davanti a lui i fasci littori e, subito dietro, soldati, contadini, operai e gente comune, accalcati su un terreno leggermente in pendenza. Per effetto della prospettiva, la moltitudine assume l'aspetto di una massa indistinta, tuttavia contenuta all'interno di un'ellisse ben definita dal resto dello scenario. Rango e potere hanno posizioni fisse nell'iconografia di regime. Chi sta in piedi, ovviamente, è destinato a emergere, a condizione che gli altri rimangano a una certa distanza, o più in basso. In questo modo, la figura principale si contrappone alla moltitudine, acquistando grandezza come se da sola stesse in piedi suscitando un'ulteriore impressione di energia [Canetti 1981, p. 421].

Il contesto in cui Cascella ha ambientato la sua opera è quello del ferace paesaggio siciliano, che ben si addice al suo stile e costituisce lo scenario ideale per la celebrazione di un altro dei grandi miti di regime, quello della romanità espressa tramite la fusione di tradizione e modernità [Brunetti 1993, p. 37]. Per una nazione può essere difficile concepire sé stessa quando le sue città sono popolate da grandi ricordi e il suo presente è volutamente confuso con essi. Il fascismo si gettò sul costume genuino e antico, ma non gli stava affatto a pennello: era troppo largo, ed esso vi si agitava dentro con tale veemenza che lo rompe tutto [Canetti 1981, p. 188-189]. La romanità del mosaico messinese, proprio perché stemperata dalla dolcezza della natura e dalla presenza di numerose allegorie impersonate da figure femminili, si attenua e si confonde, assumendo toni più miti. Il duce è rilassato, i colori dell'abito e i toni dell'incarnato lo fanno sembrare quasi in vacanza; i militi e le camicie nere in primo piano hanno volti distesi, quasi come se stessero per ritornare a casa anziché incedere verso nuove conquiste.

Il confronto fra il mosaico messinese di Cascella e l'affresco *La Roma di Mussolini*, realizzato

da Luigi Montanarini nel 1941-1942 (bozzetto del 1936) nell'Aula Magna dell'Accademia di Educazione Fisica al Foro Italoico, mette in evidenza un identico approccio rispetto al tema della rappresentazione della moltitudine a fini propagandistici, ma con esiti completamente diversi [La Roma di Mussolini, apoteosi del fascismo] [Fig. 07].

Le dimensioni complessive sono analoghe (156 mq l'affresco, 134 mq il mosaico), ma Montanarini ha a disposizione una superficie quasi quadrata (13 metri x 12), con un rapporto fra i lati che induce a uno sviluppo quasi verticale della raffigurazione (la figura centrale del mosaico di Cascella ha rapporto di 8 x 5). Mussolini è in divisa militare, ha lo sguardo rivolto verso l'alto, come se aspettasse o ascoltasse qualcosa, la mano destra sembra invocare il silenzio dei gerarchi che lo attorniano. Questi ultimi, anch'essi in abiti militari, guardano il loro leader in attesa di un cenno di comando rimanendo composti, appena un po' più in basso del duce (che, ovviamente, è su un podio) e formando un blocco monolitico, naturale prosecuzione dell'enorme frammento di rovina romana ai loro piedi. Intorno ad essi una folla oceanica e convulsa di soldati, camicie nere, donne di ogni età, neonati e balilla, operai a torso nudo e drappelli armati e, sullo sfondo, una moltitudine che ribolle e partecipa con slancio e disperazione al conflitto in pieno svolgimento, le cui fiamme rendono la scena ulteriormente drammatica e tetra. I gerarchi manifestano un'imperturbabile rivendicazione di superiorità, una visione profetica della loro grandezza che gli permette di esercitare un influsso morale sulla folla animalesca che si agita tutt'intorno, a conferma del fatto che l'iconografia ufficiale di regime era ben consapevole del fatto che la rappresentazione della moltitudine ha le sue regole ben codificate, indipendentemente dalla maniera stilistica con cui l'autore dà forma e respiro alla sua opera. Cascella, a Messina, tratta il tema della moltitudine adottando una *maniera mediterranea*: "una ripresa degli elementi folcloristici mediterranei o coloniali" [Brunetti 1993, p. 210] che, attraverso figure distese e rilassate, stempera l'odiosa contrapposizione fra autorità e collettività e inonda l'opera con un solare equilibrio di forme e colori.

CONCLUSIONI

Il lavoro presentato rappresenta il primo passo di un percorso che ha come inizio lo studio di un monumento moderno ma escluso dalla fruizione per molti anni, prosegue con le necessarie azioni di restauro e adeguamento funzionale, si conclude con il progetto delle forme di comunicazione più adeguate a far comprendere l'opera a un pubblico appartenente a un contesto sociale e culturale diverso da quello per cui la stessa è stata concepita. Il rilievo scientifico e il corretto inquadramento storico critico rappresentano una fase chiave da cui dipenderà il buon esito di quelle successive, al momento in fase di definizione, che permetteranno -si spera in tempi brevi - di restituire alla città un'opera controversa ma dall'indiscusso valore architettonico e figurativo.



07.

Confronto tra il mosaico di Michele Cascella e l'affresco *La Roma di Mussolini* di Luigi Montanarini, 1941-1942, dell'Aula Magna dell'Accademia di Educazione Fisica al Foro Italico.

CREDITI

Gli autori ringraziano i referenti territoriali per la Direzione Operativa Stazione di Messina per la loro disponibilità a rendere esecutivo il progetto di rilievo dell'opera murale.

Il contributo è l'esito del lavoro condiviso da tutti gli autori, in particolare il paragrafo "La propaganda di regime, l'arte murale e il suo manifesto" è da attribuire a Francesca Fatta; "Architettura e arte. La stazione Marittima di Messina" a Paola Raffa; "Il rilievo e la forma" a Domenico Mediati; "Caratteri identitari della Sicilia nel muralismo di regime" a Marinella Arena; "Il mito della moltitudine nell'iconografia di regime e la maniera mediterranea di Michele Cascella" a Daniele Colistra.

NOTE

- 1] *Entartete Kunst*, arte degenerata, è un termine che nella Germania nazista indicava quelle forme d'arte che riflettevano valori o estetiche contrari alle concezioni governative, nell'intento di preservare i valori della razza ariana e della tradizione culturale germanica.
- 2] Il realismo socialista rappresenta il movimento artistico e culturale che si impose nell'URSS dalla metà degli anni Venti del XX secolo, dopo la rivoluzione del 1917, e ascesa al potere di Stalin del 1924. La funzione principale del realismo era quella di avvicinare l'espressione artistica alla cultura delle classi proletarie e celebrare il progresso socialista.
- 3] Mussolini in *Il Popolo d'Italia*, 27 marzo 1923.
- 4] Era precisa intenzione del Gruppo Novecento quella di far tornare alla tradizione pittorica classica, reagendo contro quelle che venivano definite le "stravaganze e le eccentricità" delle avanguardie. Gli artisti del gruppo erano sette: Mario Sironi, Anselmo Bucci, Achille Funi, Ubaldo Oppi, Leonardo Dudreville, Emilio Malerba e Pietro Marussi, che esposero nel 1923 nella galleria Pesaro a Milano, inaugurata da Mussolini.
- 5] Il *Manifesto* fu pubblicato sulla rivista *La Colonna* nel dicembre del 1933 e firmato anche da Campigli, Carrà e Funi.
- 6] Fondo Angiolo Mazzoni, Archivio Fondazione FS Italiane, Roma. Scheda a cura di Massimo Gerlini e Ilaria Pascale, novembre 2017: <https://www.archiviofondazionefs.it/> (consultato il 20 febbraio 2024).
- 7] a tensione media dei punti di scansione è pari a 1.4738, con un valore inferiore a 4 mm per l'84,6% dei punti.
- 8] Il raggio delle smussature misura 7,5 cm.
- 9] L'arte di Cascella è di agevole comprensione e "insiste su diversi luoghi comuni della nostra psicologia e della nostra cultura" [Sgarbi 1999, pp. 6-7].
- 10] "Erano di pietra celeste, tutti fichi d'india, e quando si incontrava anima viva era una ragazza che andava o tornava, lungo la linea, per cogliere i frutti coronati di spine che crescevano coralli, sulla pietra dei fichi d'india" [Vittorini 1999, p. 173]
- 11] "La propaganda del regime fascista rappresenta, per la comunicazione pubblica italiana, uno dei primi casi di applicazione delle strategie comunicative e delle modalità espressive della pubblicità" [Capozzi 2014, p. 3].

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Brandino A. (2007). *Le stazioni ferroviarie di Messina dalla realizzazione ottocentesca all'intervento di Angiolo Mazzoni*. Palermo: Flaccovio.
- Brunetti F. (1993). *Architetti e fascismo*. Firenze: Alinea.
- Cambria E. (13 Dicembre 2017). Ferry Boat e Parole in libertà. La linea futurista di Marinetti lungo lo stretto di Messina. <<https://www.universome.eu/2017/12/13/ferry-boat-parole-liberta-la-linea-futurista-marinetti-lungo-lo-stretto-messina/>> (consultato il 20 febbraio 2024).
- Canetti E. (1981). *Massa e potere*. Milano: Adelphi. (1 ed. Hamburg 1961).
- Capozzi M.R. (2012). I linguaggi della persuasione: propaganda e pubblicità. In *Gentes*, anno I numero 1, dicembre 2014.
- Cianci M.G., Colaceci S. (2022). Laser Scanner and UAV for the 2D and 3D Reconstructions of Cultural Heritage. In *SCIRES-IT - SCientific RESearch and Information Technology*, 12 (2), pp. 43-54.
- De Luca L. (2011). *La fotomodellazione architettonica. Rilievo, modellazione, rappresentazione di edifici a partire da fotografie*. Flaccovio: Palermo.
- Freud S. (1978). *Psicologia delle masse e analisi dell'io*. Torino: Bollati Boringhieri (I ed.: Wien 1921).
- Natoli E. (1997). Le arti figurative a Messina negli anni Venti e Trenta. In Battaglia R. D'Angelo M. Fedele S. Lo Curzio M. (a cura di). *Messina negli anni Venti e Trenta*, vol II, pp. 421-433. Messina: Sicania.
- La Roma di Mussolini, apoteosi del fascismo. Scheda ICCD. <<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1201205519>> (consultato il 15 marzo 2024).
- Le Bon G. (2013). *Psicologia delle folle*. Milano: Feltrinelli (I. ed.: Paris 1895).
- Sgarbi V. (1999). Cascella e il grande pubblico. In Bonomi G. (a cura di). *Michele Cascella, Antologia 1907-1987*, pp. 6-7. Saint-Christophe: Musumeci Editore.
- Vittorini E. (1999). Conversazione in Sicilia. Milano: Rizzoli. (1 ed. 1938-39 In *Letteratura*).