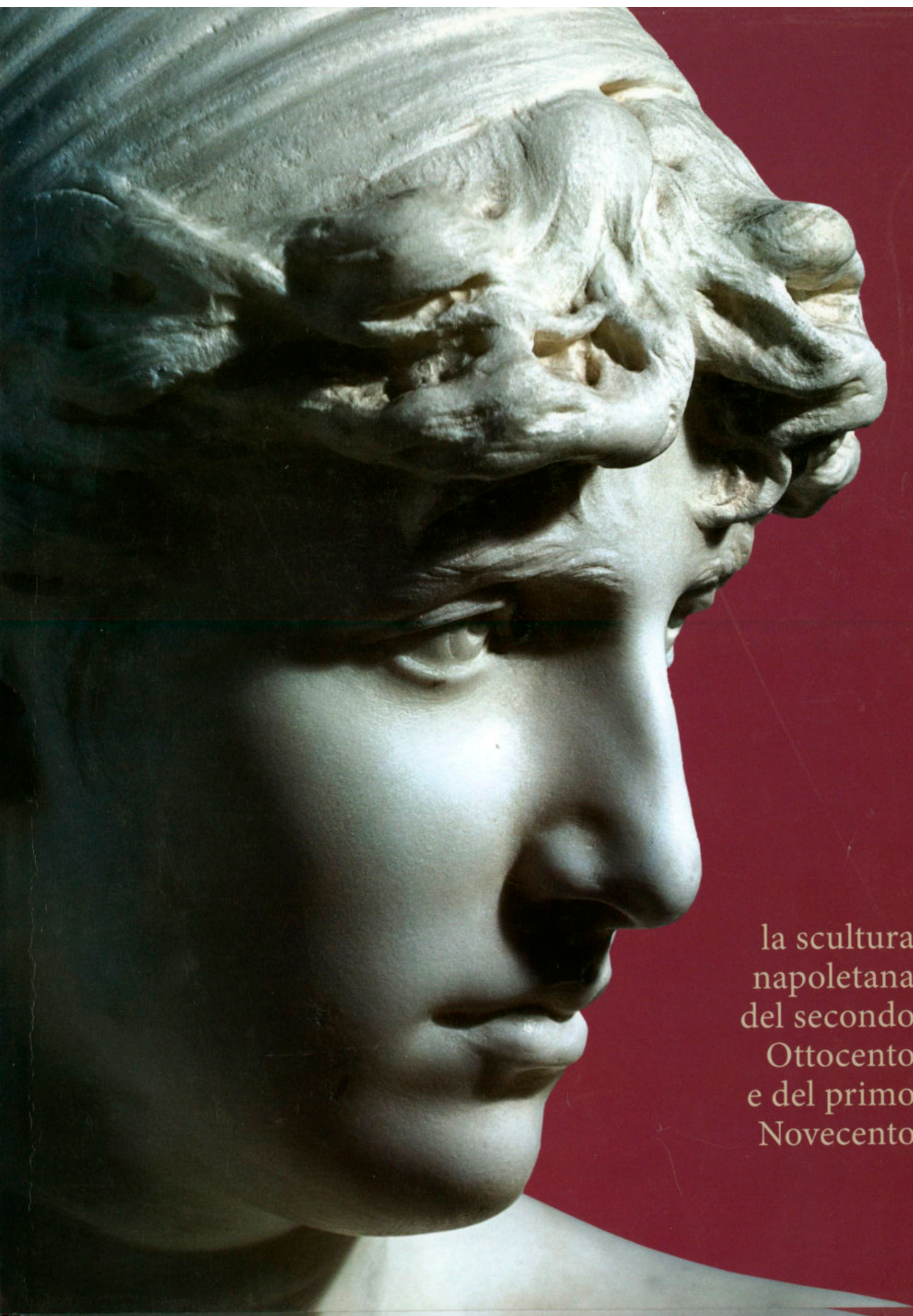


il Bello o il Vero

la scultura
napoletana
del secondo
Ottocento
e del primo
Novecento



Il Bello o il Vero

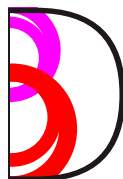
*La scultura napoletana
del secondo Ottocento
e del primo Novecento*

a cura di Isabella Valente



Nicola Longobardi Editore

Mostra e catalogo ideati e curati da **Isabella Valente**



DATABENC

**Distretto ad Alta Tecnologia
dei Beni Culturali**



Il Bello o il Vero

*La scultura napoletana
del secondo Ottocento
e del primo Novecento*

Complesso Monumentale di San Domenico Maggiore
Napoli, 30 ottobre 2014 - 31 gennaio 2015

Individuazione e scelta delle opere

Isabella Valente

Comitato scientifico

Gregorio Angelini	Alfonso Panzetta
Francesco Caglioti	Mariantonia Picone Petrusa
Stefano Causa	Aurora Spinosa
Silvana Dello Russo	Isabella Valente
Clara Gelao	Fabrizio Vona
Fabio Mangone	

Un ringraziamento particolare a

Guido Trombetti, Vicepresidente della Regione Campania, e a
Gaetano Daniele, Assessore alla Cultura e al Turismo del Comune di Napoli.

MOSTRA

Enti promotori

Comune di Napoli

Assessorato alla Cultura e al Turismo, *Assessore* Gaetano Daniele

Università degli Studi di Napoli Federico II, Rettore Massimo Marrelli

Dipartimento di Studi Umanistici, Direttore Arturo De Vivo

Patrocinio

Regione Campania

Progetti di ricerca

L'attività di ricerca e di progettazione scientifica del distretto DATABENC (progetti CHIS, SNECS, OPS Muse@Home, MITO) è finanziata dal MIUR

Organizzatori

DATABENC (Distretto ad Alta Tecnologia per i Beni Culturali)

Presidente Angelo Chianese

Forum Universale delle Culture Napoli 2013

Commissario Daniele Pittèri

con la collaborazione di

Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici della Campania

Maria Rosaria Nappi

Soprintendenza Speciale per il PSAE e per il Polo Museale della Città di Napoli e della Reggia di Caserta

Fernanda Capobianco, Ileana Creazzo, Brigitte Daprà, Katia Fiorentino, Ida Maietta, Mariaelena Maimone, Luisa Martorelli, Mariaserena Mormone, Patrizia Piscitello, Marina Santucci, Maria Tamajo Contarini

Soprintendenza BAPSAE per Napoli e Provincia:

Giorgio Cozzolino, Orsola Foglia

Comune di Napoli, Assessorato alla Cultura e al Turismo

Dolores Anselmi, Rachele Pennetta, Maria Laura Vacca

Servizio Patrimonio Artistico e Beni Culturali del Comune di Napoli

Giancarlo De Simone, Rosalba Manzo

Accademia di Belle Arti di Napoli

Direttore Aurora Spinosa

DATABENC

Amedeo Blasotti, Giuseppe De Pietro, Massimo De Santo, Diego Mascolo, Felice Russillo

Forum Universale delle Culture

Roberta Germano, Pierluigi Vasquez, Salvatore Barbato, Grazia Rainone, Giovanna Sammartino, Diego Abbate, Emilia Campanile, Rosaria Daniele, Valentina De Cicco, Gianluca Guarino, Fabia Lonz, Claudia Moretti, Federica Nuovo, Roberta Trama

Un ringraziamento particolare per la disponibilità dimostrata a:

Lucio D'Alessandro, Rettore Suor Orsola Benincasa; Adriano Gaito, Associazione Circolo Artistico Politecnico; Gianpaolo Leonetti di Santo Janni, Museo Civico Filangieri; Filippo Merola, Museo Correale di Terranova di Sorrento; Clara Gelao, Pinacoteca Corrado Giaquinto di Bari; Barbara Tomassi, Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma

Segreteria organizzativa

Caterina Genovese

Segreteria amministrativa

Stefania Pinto

Comunicazione contenuti scientifici

Rosa Romano d'Orsi

Comunicazione e sito web

www.ilbellooilvero.it

Maria Cava, Fabrizio Contrada, Mary Cozzolino, Alessandra Gonzales, Fiammetta Marulli, Renato Pelella, Giulio Pietrafesa, Rossella Scarpa, Mario Francesco Simeone
Coordinatore Massimo De Santo

Progetto allestimento

Ciro Cozzolino

Allestimento

Planet Stand Creation s.r.l.

Trasporti

Montenovi s.r.l.

Assicurazioni

LLOYD's

Servizi Aggiuntivi

Associazione Pietrasanta

TECNOLOGIE

Progettazione e coordinamento

Francesco Bifulco, Giuseppe De Pietro, Massimo De Santo, Francesco Piccialli
coordinamento Angelo Chianese

Staff ingegneri

Luca Di Gennaro, Luigi Gallo, Teresa Marciano, Mena Martone, Carlo Montola,
Giuseppe Riccio, Piervincenzo Russo, Giovanni Savarese, Giorgio Scarfati, Antonio
Sena, Roberto Testa

Staff storici dell'arte

Giovanna Allocca, Mario Byron Coppola, Lidia La Rocca, Lisa Saut

Fotografia immersiva

Silvio Russino

RESTAURI e REVISIONI

Revisione conservativa delle opere del Polo Museale e dei Musei napoletani:

Carmela Auletta, Ciro Cutillo, Ciro Fusco, Alessandra Golia, Antonio Tosini

Museo Correale di Terranova di Sorrento, Soprintendenza BAPSAE per Napoli e Provincia:

Annunziata D'Alconzo, Teresa Donadio, Giovanni Marzano

funzionario responsabile Angela Schiattarella

Accademia di Belle Arti di Napoli, in collaborazione con l'Accademia di Belle Arti di Bologna

(restauro di trentatré opere in gesso della Collezione Jerace del Comune di Napoli)

Giulia Longanesi, Claudia Montevocchi, Alice Musarò, per l'Accademia di Bologna

Direzione Augusto Giuffredì;

Andrea Cardillo, Daniele Cigolini, Marco Iovinella e Asuka Tsuchiya, per l'Accademia
di Napoli

Direzione Manlio Titomanlio

Giovanna Izzo Restauri

(restauro di tre opere del Museo di Capodimonte, di sei gessi della raccolta Tizzano e di
un busto del Museo Correale di Terranova; assistenza e sorveglianza delle opere
provenienti dalle collezioni private)

Giuseppa Altieri, Giulia De Pascale, Maria Angelica di Somma, Alessandra Masucci,
Valentina Nazzaro, Serena Scippa

Direzione Giovanna Izzo, Davide e Massimiliano Sampaolesi

RINGRAZIAMENTI

***Si ringraziano tutti gli Enti, i Musei e i Collezionisti
che con i loro prestiti hanno arricchito la mostra***

Si ringraziano per la collaborazione:

Laura Feliciotti, *Coordinamento, Tutela e Valorizzazione Patrimonio artistico Intesa Sanpaolo*;

Antonio Denunzio e Pierluigi Orefice, *Intesa Sanpaolo*;

Fabio Pignatelli della Leonessa e Loredana Gazzara, *Pio Monte della Misericordia*;

Marina Del Castello e Pasquale Del Cimmuto, *Sindaco di Pescocostanzo*;

Umberto Di Primio, *Sindaco di Chieti*;

Maria Paola Lupo, *Museo Barbella di Chieti*;

Aniello Cimitile, *Commissario Provincia Benevento*;

Antonio Pentangelo, *Presidente Provincia di Napoli*;

Marta Ragozzino, *Soprintendente BSAE della Basilicata*;

Giuliano Buccino Grimaldi, Laura Cuomo e Mario Russo, *Museo Correale di Terranova, Sorrento*;

Silvia Paoli e Giuseppina Simmi, *Comune di Milano*;

Luciano Basagni, Antonio D'Antonio, Roberto de Simone, Lucio Fiorile,
*del Laboratorio Fotografico Soprintendenza Speciale per il PSAE e per il Polo Museale
della Città di Napoli e della Reggia di Caserta*;

Salvatore Abita; Giorgio Amodio; Annamaria Benedetti; Walter Benedetti; Rosario Caputo;

Armando Ciappa; Amedeo Clarizia, Gino D'Alessio; Cesira De Michele; Giandomenico Di

Giacomo; Diego Esposito; Franco, Gianni e Massimo Febbraio; Michele e Maria Grazia

Gargiulo; Rossella Manzione e Luigi Iaccarino; Paolo La Motta; Gianpaolo e Lisi Leonetti;

Gabriella Majolo; Vincenzo Memoli; Luciana Mustilli; Adolfo Mutarelli; Giovanni Ottone;

Alessio Ponti; Nino Rapicavoli; Luciano e Carmen Russo; Guglielmo Tamburrini;

Saverio Ammendola, Giovanni Barrella, Assunta Buono, Sergio Buttà, Eugenio Calabrese,

Fausto Conti, Gino Coppola, Giancarlo Cosenza, Gino D'Amore, Antonino De Angelis,

Giuseppe d'Orsi, Mauro d'Orsi, Michele d'Orsi, Tonino Fattorusso, Palmarosa Fuccella, Stefano

Fusco, Oscar Iuzzolino, Francesco Jerace, Giulio Jerace, Bernardo Leonardi, Margherita Lista,

Orietta Lorenzini, Luca Manzo, Carmine Napoli, Patrizia Nocera, Gennaro Noli, Alessandro

Oldani, Marisa Pascherò, Rosa Perrotta, Annalisa Porzio, Alessandro Remondelli, Francesca

Russo, Silvano Saccone, Gennaro Sorvino, Maria Tizzano;

Claudia Pasqui, Oris Papetti, Massimiliano Perelli *di CSP*;

Claudio Dusci, Giuseppe Trunfio, Antonella Rosolia, Alessandra Maradea *di NAOS Consulting*.

Si ringraziano inoltre

per il COINOR, Alessandro Buttà;

per Monteovi, Cristiano Montenovi e Federico Sottile

Un ringraziamento particolare a

Katia Fiorentino, Brigitte Daprà, Maria Tamajo Contarini e Renato Ruotolo

VOLUMI MOSTRA

Edizione, Stampa e Distribuzione

NICOLA LONGOBARDI SRL UNIP.

Redazione

DatabencArt

Revisione scientifica

Isabella Valente

Revisione dei testi

Salvatore Ferraro

Segreteria di redazione

Caterina Genovese

Progetto grafico e impaginazione

DatabencArt e Nicola Longobardi srl.

Grafica copertina

Palmarosa Fuccella

Loghi DatabencArt e Mostra

Stefania Elia

Revisione immagini

Simone Avella

Ricerca bibliografica

Giovanni Bova

Traduzioni

Fabio Valitutto

Campagna fotografica

Silvio Russino, Napoli

Altre referenze fotografiche

Si rimanda alla fine del volume

Proprietà dei contenuti e delle immagini

DatabencArt

Catalogo

Il Bello o il Vero.

La scultura napoletana del secondo Ottocento e del primo Novecento

a cura di Isabella Valente

ISBN 978-88-8090-430-4

Autori saggi

Diego Esposito, Clara Gelao, Andrea Maglio, Fabio Mangone, Maria Rosaria Nappi,

Claudia Palazzolo Olivares, Mariantonietta Picone Petrusa, Pasquale Rossi, Mario

Francesco Simeone, Isabella Valente

Autori schede

Giovanna Allocca, Fina Serena Barbagallo, Federica Barile, Mario Byron Coppola,

Pasquale Del Cimmuto, Teresa Di Vico, Diego Esposito, Giuseppe Tobia Flora, Maria

Grazia Gargiulo, Clara Gelao, Tonia Grassia, Felicia Guida, Paolo La Motta, Lidia La

Rocca, Maria Elena Maffei, Maria Elena Maimone, Luisia Martorelli, Claudia Palazzolo

Olivares, Mariantonietta Picone Petrusa, Gianluca Puccio, Rosa Romano d'Orsi, Maria

Rosaria Sansone, Lisa Saut, Felicia Sorvillo, Fabio Speranza, Isabella Valente

Autori biografie

Giovanna Allocca, Federica Barile, Margherita Cangiano, Mario Byron Coppola,

Pasquale Del Cimmuto, Teresa Di Vico, Diego Esposito, Giuseppe Tobia Flora, Maria

Grazia Gargiulo, Clara Gelao, Tonia Grassia, Felicia Guida, Tonia Illiano, Paolo La

Motta, Lidia La Rocca, Maria Elena Maimone, Mariaserena Mormone, Stefania Nappo,

Claudia Palazzolo Olivares, Mariantonietta Picone Petrusa, Wanda Prevedello, Rosa

Romano d'Orsi, Lisa Saut, Felicia Sorvillo, Fabio Speranza, Isabella Valente

Bibliografia a cura di

Agnese Cartiglia

Approfondimenti

Il Bello o il Vero.

La scultura napoletana del secondo Ottocento e del primo Novecento. Contesti

a cura di Isabella Valente

ISBN 978-88-8090-431-1

Autori

Stefano Causa, Nicola De Blasi, Massimo De Santo, Orsola Foglia, Luisa Fucito,

Augusto Giuffredì, Giovanna Izzo, Ida Maietta, Fausto Minervini, Francesco Piccialli,

Nino Rapicavoli, Rosa Romano d'Orsi, Manlio Titomanlio

Stampato con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici
dell'Università degli Studi di Napoli Federico II

© Copyright 2014 DatabencArt
Via S. Aspreno, 13
80143 Napoli

© Copyright 2014 NICOLA LONGOBARDI SRL UNIP.
Via Napoli, 201 - Castellammare di Stabia (Na)
+39 0818721910 - www.nleditore.it

ISBN 978-88-8090-437-3

In copertina
Francesco Jerace, *Victoria* (particolare), Napoli, Castel Nuovo; fotografia di Isabella Valente



Il Bello o il Vero

La scultura napoletana del secondo Ottocento e del primo Novecento. 1861-1929

Isabella Valente

L'Ottocento, secolo di straordinaria modernità, denso di fermenti di rinnovamento in tutti i settori, scientifici, letterari e artistici, è considerato una terra di mezzo. In sede accademica non fa parte dell'arte moderna, né di quella contemporanea, secondo le più recenti tendenze della ricerca, che considerano contemporanee solo le espressioni artistiche a partire dal secondo dopoguerra, sebbene ufficialmente risulti ancora inserito nell'ambito contemporaneo. Per il pubblico più vasto e per il mercato, compreso quello strutturato delle aste, per arte moderna s'intende quella recente, mentre l'Ottocento farebbe parte dei tanti sfilacciamenti tardi dell'arte considerata antica.

In realtà, data la complessità e la ricchezza culturale dell'epoca, l'Ottocento dovrebbe continuare ad essere considerato la parte principale dell'arte contemporanea, propedeutica a tutto ciò che è accaduto nel Novecento, secolo ricchissimo di movimenti storico-politici, estetico-filosofici, critico-letterari, musicali e artistici.

Queste posizioni hanno condotto, nel complesso ventaglio di studi dell'arte contemporanea, a dare maggior peso e considerazione alle tendenze più vicine a noi, anche per motivi di informazione mediatica e gusto collezionistico, e ad accantonare del tutto il secolo XIX.

La mostra che si presenta riguarda una sezione di questo secolo, un periodo artistico ancora poco conosciuto, una stagione unica, mai più ripetibile; una delle più felici delle arti figurative del Meridione d'Italia, finita, però, nella censura della bibliografia specialistica e della storiografia artistica, che ha coinvolto gran parte della scultura italiana dell'Ottocento.

L'inizio di tale sfortuna critica combacia con la nascita delle avanguardie storiche della prima decade del secolo XX. Il nemico da contrastare divenne ufficialmente l'Ottocento, un secolo duro a morire, soprattutto perché contemporaneamente alla baldanzosa nuova generazione di artisti erano ancora vivi e attivi molti dei principali protagonisti del secolo appena concluso, che continuavano a guadagnare il favore della critica, per notorietà o per continuità; perché gli allievi ne proseguivano il dettato, anche aggiornandolo; perché si era sviluppata una rete di collezionismo fedele e sempre affamato di opere. Tuttavia, la morte dell'Ottocento era stata già decretata dal trionfo dell'Impressionismo, inteso come movimento moderno, che sopravvisse ai propri limiti cronologici, ingenerando una eredità di molto superiore alla sua stessa durata che, in nome della teoria del nuovo e del moderno, bollava come vecchiume tutto ciò che era al di fuori di quegli schemi.

Il vero e proprio oblio si sarebbe raggiunto più tardi. La bibliografia divenne sempre più sfilacciata e marginale, e a cadenza più o meno ventennale uscivano testi che con maggiore o minore validità scientifica riassumevano la cultura figurativa del secolo passato.

Uno dei primi che fece il punto della situazione, ancora fresco di ricordi tali da non tralasciare nemmeno quei nomi che poi sarebbero scomparsi del tutto, fu Silvio Viguzzi, che nel 1932 dava alle stampe un suo compendio sulla scultura italiana.¹ A singhiozzo, si giungeva vent'anni dopo al volume di Emilio Lavagnino,² che ancora ricordava la produzione di molti di questi scultori (compreso Michetti!) e, infine, trent'anni più tardi apparve il volume di Mario De Micheli, che con la stessa ambizione offriva una panoramica dei diversi episodi della scultura nell'Italia ottocentesca.³ Sebbene le compilazioni antiche dedicassero medaglioni più o meno ampi agli scultori di scuola napoletana, paradossalmente, in quelle più recenti questi artisti trovano collocazione sempre più marginale, se non scompaiono del tutto, secondo una ricostruzione della storia dell'arte italiana dal punto di vista marcatamente centro-settentrionale, sia per la scultura che per la pittura, che ha portato alla fine a falsare l'intera storia dell'arte del nostro Paese.

Parte della responsabilità è anche da attribuire agli studiosi locali che, in tempi in cui si riprendevano gli studi sull'Ottocento (a partire dagli anni Sessanta con Raffaello Causa), direzionarono la loro ricerca verso la pittura, piuttosto che alla scultura. Nel 1966 era inclusa da parte di Causa la personalità di Vincenzo Gemito nella collana «I Maestri della Scultura» di Fabbri. Se da una parte tale operazione si connotava di una grande importanza, dall'altra determinava un tracciato che sarebbe divenuto un vero e proprio orientamento, autorizzando la nuova generazione di studiosi a valorizzare la sola personalità di Gemito, in cui riassumere l'intera stagione della scultura della seconda parte del secolo.

Tale posizione aveva radici ben più profonde, da rintracciare nel ventennio precedente. Recidendo di netto la questione della scultura dell'Ottocento napoletano, una parte della critica del Novecento, con Alberto Savinio in testa, salvava, infatti, la sola figura di Vincenzo Gemito, estraniandola dal contesto storico e dal tessuto artistico cui era appartenuta.⁴ Divenuto quasi un «demiurgo», Gemito era affiancato ai più grandi dell'universo artistico europeo.

Veniva in tal modo dimenticata la prima grande stagione del realismo, severo e intransigente, che da Napoli si era diffuso in tutt'Italia, riconosciuto come la vera novità. Il



realismo andava a delineare il carattere principale della scultura della Scuola napoletana, che da allora divenne immediatamente riconoscibile. E, cosa molto più importante e innovativa, ammetteva l'ingresso del brutto, in quanto vero, nella scultura, un ambito dell'arte da sempre affidato esclusivamente all'idea del bello, classico o naturalistico. Le opere scultorie degli artisti napoletani furono al centro di dibattiti critici di fuoco, avevano alimentato un mercato europeo non indifferente, avevano conquistato le pagine dei giornali e i premi più importanti nelle principali esposizioni nazionali e internazionali, fino a creare sicuramente qualche fastidio.⁵

Negli anni Novanta le cose cominciarono a sbloccarsi. Nacquero nuovi dizionari che affidavano la memoria degli artisti a profili biografici e offrivano al contempo buoni repertori di immagini.⁶ Si deve, soprattutto, alla nuova generazione di studiosi locali l'avvio del recupero degli scultori napoletani della seconda metà del secolo, che, a partire dalle ultime battute degli anni Ottanta, ha iniziato a produrre ricerche monografiche di carattere scientifico dedicate ai principali protagonisti.⁷

Dobbiamo attendere la mostra *Civiltà dell'Ottocento*, organizzata a Capodimonte e alla Reggia di Caserta nel 1997-98,⁸ per vedere nuovamente riuniti gli scultori del

secondo Ottocento, attraverso, tuttavia, soltanto una campionatura di opere. Da allora, nuovamente il silenzio, finché in tempi recenti si è registrata una nuova attenzione alla scultura, attraverso una serie di pubblicazioni e di mostre, fra le quali una dedicata a Vincenzo Gemito.⁹

Il Bello o il Vero

Il titolo che abbiamo scelto vede in opposizione fra loro due categorie di pensiero, al contrario, da sempre accostate e allineate, tanto nella riflessione filosofica ed estetica, quanto in letteratura e nell'espressione artistica. Già nel 1930 Ugo Ojetto intitolava *Bello e brutto* un suo volume stampato da Treves, in cui, toccando vari argomenti d'arte moderna e contemporanea, cercava di trovarne le ragioni nella ricerca della «novità», giungendo a scorgere, nel suo presente, una «Accademia della Novità».

Il Bello o il Vero trae spunto dal dibattito acceso, in seno alla produzione napoletana di scultura, alla terza Mostra Nazionale, organizzata a Napoli nel 1877.¹⁰ In quell'occasione veniva ufficialmente consolidata la posizione fortemente innovativa della scultura della scuola napoletana contemporanea, già espressa, in maniera meno audace, nella precedente

Mostra Nazionale, la seconda del calendario formalizzato a Parma nel 1870, aperta a Milano nel 1872.

L'assunto principale fu l'ingresso a trecentosessanta gradi del realismo nella scultura, con tutto ciò che esso comportava: ritrarre il vero nella sua giusta espressione, corrispondente al proprio significato. Promosso da Francesco De Sanctis, nel realismo non esisteva né brutto, né bello, non ideale e non reale, non infinito e non finito.

«L'idea non si stacca, non sopresta al contenuto. Il contenuto non spicca dalla forma. Non ci è che una cosa: il vivente».¹¹

In questo senso il realismo andava ad occupare prepotentemente una sede che era sempre stata espressione della cultura classica e, in particolare nell'Ottocento, di una cultura che da classica era divenuta accademica. Entrandovi con tutte le sue declinazioni, senza deroghe, senza eccezione alcuna, il realismo dei napoletani ammetteva tutti i soggetti tratti dalla vita vera e vissuta; anche i temi d'invenzione desunti dalla storia, dalla religione, dalla letteratura assumevano la forma del vero - vogliamo chiamarlo verismo storico o letterario -, una forma modellata con criteri di adesione totale alla verità storica, ricostruita nella composizione come nell'iconografia secondo un meticoloso studio delle fonti, al di fuori della convenzione accademica, di qualsiasi affettazione e senza indulgere verso nessun abbellimento della resa. Si parlò, allora, di crudo verismo e di realismo integrale. Gli artisti napoletani furono additati come coloro che avevano permesso l'ingresso del «brutto», a volte anche del «ributtante», nella plastica scultoria, andando a scardinare la bellezza della forma che, per millenni e per definizione, era sempre stata il carattere principale della scultura.



Nelle epoche passate era già stato ammesso il naturalismo, a volte anche estremo. Basti pensare a tutto un filone della ritrattistica romana o, in età moderna, ad alcune soluzioni michelangiolesche e donatelliane. Ma si trattava di un naturalismo disciplinato dal significato del soggetto e regolamentato secondo canoni estetici sempre accettabili. Non si trattava nemmeno più del naturalismo bartoliniano, che innestava l'elemento naturale in un'impalcatura classica, come nel caso del famoso «gobbo».

Ora, la scultura napoletana consentiva l'ingresso nel suo repertorio iconografico all'uomo nella verità delle sue forme, del suo aspetto, del suo essere, proveniente sia dal mondo reale, ma egualmente da quello immaginato. Ciò non comportava soltanto una eccellente resa dei dettagli naturalistici - delle rughe di un volto per una testa di vecchio o del guizzo di un occhio nello sguardo di un giovane - ma si trattava di trovare la corrispondenza perfetta tra la resa finale e il suo significato, l'identità di forma e contenuto.

E se questa realtà era deforme, andava resa deforme, senza aumentarne o sottolinearne, però, nemmeno le deformità. Il realista Stanislao Lista, grande scultore e maestro,¹² già nel 1861 insegnava agli allievi a modellare avendo davanti a sé il soggetto, con le mani e in poco tempo, fuori

dalle aule e dai canoni di composizione accademica, ma lasciando alla libertà individuale e interpretativa, a seconda della predisposizione di ciascuno. Una volta riformata l'Accademia, con Palizzi e Morelli, tale indirizzo sarebbe proseguito anche all'interno della stessa istituzione, quando, nel 1887, lo «strarealista» Achille d'Orsi assunse la cattedra di scultura, dando seguito, attraverso la nuova generazione di allievi, a un realismo robusto e sempre rinnovato.

Se la critica non vedeva di buon occhio l'ingresso del brutto, in quanto vero, nella scultura napoletana, divenne più indulgente davanti a quei soggetti, tratti comunque dal vero, ma, in poche parole, di bell'aspetto. Se alla mostra napoletana furono condannati d'Orsi e Amendola, colpevoli di aver affidato all'azione eternatrice dell'arte un rozzo uomo preistorico e antichi romani ripugnanti, fu invece applaudito il giovane pastore addormentato di Raffaele Belliazzi, intitolato *Il riposo*, sul quale i critici fecero a gara nell'individuare quanti più dettagli possibili. Gli scultori, che la critica più avveduta definì gli uomini nuovi della scultura italiana, furono i tre protagonisti della mostra: Giovan Battista Amendola, Achille d'Orsi e Raffaele Belliazzi, con tre opere tutte grandi al vero. La lezione realista trovava conferma nel soggiorno napoletano.

1. Raffaele Belliazzi, *Il riposo*, 1875, terracotta, Bari. Pinacoteca Provinciale Corrado Giaquinto

no di Adriano Cecioni,¹³ pittore, scultore e critico d'arte, che qui svolgeva il pensionato artistico (1863-67), terminato in quella potente figura di *Suicida* (Firenze, Pitti), che l'Accademia fiorentina, al rientro dell'artista a Firenze, giudicando l'opera troppo realista e anche poco dignitosa, decise di non tradurre nel marmo. Negli anni trascorsi a Napoli, Cecioni eseguì la *Gravida dormiente* (Napoli, Capodimonte), esposta fuori catalogo alla quarta Promotrice del 1866, una statuina di piccole dimensioni che, raffigurando la moglie incinta che riposa, fu molto apprezzata per la semplicità della composizione. Gli scultori napoletani, modellando dal vero, iniziarono a rimpicciolire le figure; lo notava anche Camillo Boito nel 1877: in quei lavoretti «che gli scultori delle altre parti d'Italia considerano quali caricature o ninnoli da schiccherare ad ore perdute» essi ponevano «un sottilissimo studio del naturale e tutta l'anima loro».¹⁴

Il realismo acquisito a Napoli, a contatto con gli artisti della scuola di Resina, soprattutto al fianco di Marco De Gregorio e di Michele Tedesco¹⁵ (con il quale Cecioni ebbe modo di dialogare anche al rientro a Firenze, dove Tedesco si era trasferito), lo indusse a definire la sua idea dell'arte, grazie a una intuizione suggeritagli dai calchi pompeiani: «L'arte deve essere una sorpresa fatta alla natura nei suoi momenti normali e anormali, nei suoi effetti più o meno strani».¹⁶

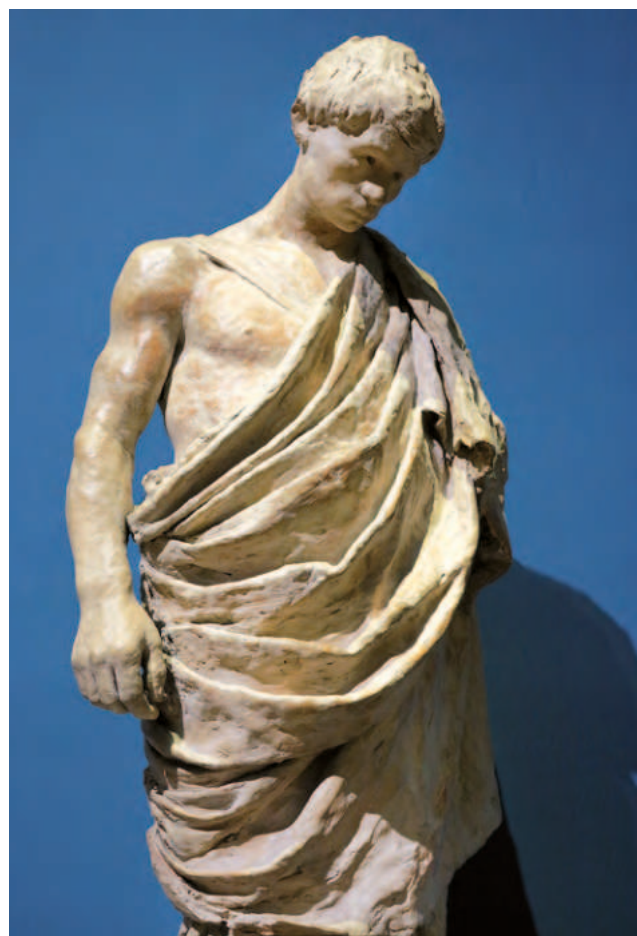
«Ciò che in natura ci fa impressione - scrive Cecioni nel 1873 - l'arte dev'essere il mezzo tecnico per riprodurlo [...]. La scelta è libera; il soggetto, il vero; lo scopo, il giusto. Tutto è bello in natura dal punto di vista dell'arte, per la ragione che tutto risulta per gli stessi elementi; cioè luce, colorito, chiaroscuro e disegno».

Il soggetto: il vero, lo scopo: il giusto, furono, dunque, i fondamenti della scultura realista napoletana degli anni Sessanta-Settanta.

Quando l'opera di Cecioni fu presentata, la critica si espose con cautela:

«la *gravida dormiente*, del Cecioni, la quale ha richiamata l'attenzione degli osservatori, non dirò per la completa assenza del convenzionalismo, ma sebbene pel completo disprezzo dei precetti accademici. Poiché un accademico o non avrebbe creduto rappresentabile questo soggetto, o, riproducendolo, gli avrebbe certamente tolta l'evidenza che in questo si scorge; quindi, nel concetto come nella forma, rivela nella breve statuetta un non so che di rivoluzionario, relativamente all'arte. Stabilito questo, stimo però osservare che anche in arte la rivoluzione ha i suoi pericoli, qualora essa trascenda oltre certi confini. Nell'abborrimento del convenzionale, bisogna guardarsi dal *realismo*».¹⁷

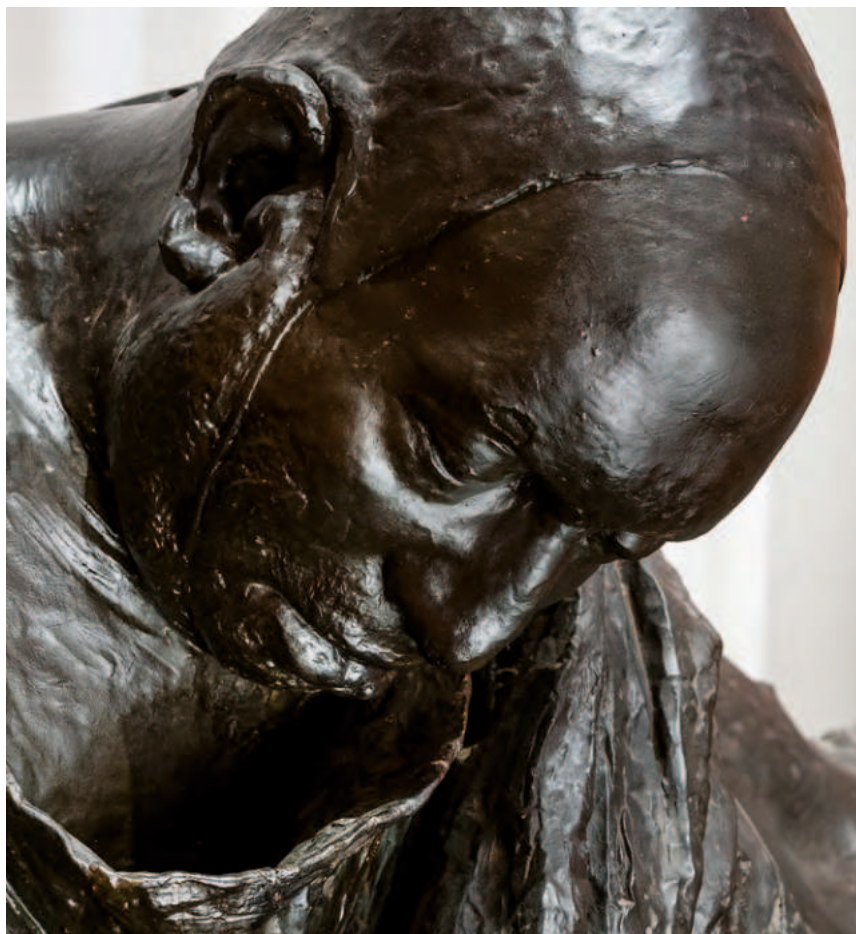
Pur accettando alcune spinte innovative, i critici ancora non sentivano di condividere pienamente il realismo, per due ordini di timori: per primo temevano che si potesse arrivare alla copia conforme del vero, senza aggiungervi null'altro, «se il puro ideale è assurdo, l'imitazione prosaica della natura potrebbe ridurre la pittura e la scultura domi-



nio esclusivo di fotografi e formatori»; la seconda e ben più grave preoccupazione riguardava la possibilità di scadere nel brutto e anche nel triviale. Alla metà degli anni Ottanta, superato il problema del brutto, ormai sedimentato nella forma scultoria, se ne aggiunse un terzo: la critica paventò, infatti, la nascita dell'accademia del vero.

Fu lo stesso Cecioni a etichettare i napoletani come gli scultori del «realismo brutale». Il critico toscano notò che la scultura presente all'Esposizione Nazionale del '77 potesse essere distinta in quattro orientamenti, a seconda degli indirizzi intrapresi dalle quattro città italiane più importanti, Napoli, Milano, Firenze e Roma. La scultura romana volgeva al «più sguaiato barocchismo»; di contro, la toscana tendeva a un «purismo reale»; quella napoletana si manifestava «con un realismo brutale» e la lombarda appariva «smorfiosa e snervata». Ma, tra le quattro, a Cecioni dava maggiore fastidio il decorativismo spesso forzato e la superficialità interpretativa della scultura lombarda e l'idea di «macchina barocca» delle opere romane: «Chi può negare di non trovare il Bernini nel gruppo dei Fratelli Cairoli e nell'Iacopo Ortis?», di Ercole Rosa ed Ettore Ferrari.¹⁸

Anche altri critici si erano fatti la stessa idea di Cecioni. Giuseppe Vaccai la confermava parzialmente, concentrando in sole tre opere i tre diversi orientamenti della scultura presente all'esposizione, che non distingueva a



seconda della provenienza geografica, ma in base alle tendenze più seguite in tutt'Italia: il *Giotto fanciullo* di Salvini di Livorno, che rappresentava, a suo dire, lo «stile classico», l'*Opimia* del Franceschi, il «romantico», e *L'avvicinarsi della procella* del Belliazi, quello «verista».¹⁹ Nella sua cronaca dell'esposizione napoletana, Cecioni ammise la superiorità della scultura sulla pittura:

«La scultura va avanti con passo ardito, e pare che abbia voglia di mettere a dovere la pittura e di correggere le sue follie e le sue pagliacciate. Gli uomini nuovi della scultura sono importanti per l'avvenire dell'arte».²⁰

Per Cecioni gli uomini nuovi erano sicuramente d'Orsi e Amendola, nonostante si fossero instradati su un «terreno falso», avendo scelto un soggetto d'invenzione e non uno desunto dal reale,

«rendendosi interpreti di un'epoca più che trapassata [...], e non so capire come degli artisti che rivelano in quegli stessi lavori tanta potenza di fare, con qualità opposte all'arte di quei soggetti, abbiano potuto affezionarsi a quella scelta senza riflettere che quelle sono cose per i professori delle accademie. Noi abbiamo la vita palpitante sotto gli occhi, abbiamo la nostra società che reclama tutta la nostra osservazione, abbiamo la nostra epoca da interpretare, ed abbiamo tanto e poi tanto davanti a noi da spingere le nostre ricerche all'infinito senza rimanerci un minuto di tem-

po da pensare ai greci, ai romani o agli antichi ebrei». Rilevava ancora la «forza d'impronta eccezionale» dei *Parassiti* esposti da d'Orsi; si soffermava sulla mano penzoloni della figura di sinistra, che, a mio parere, rimanda, nella posizione e nella conformazione, alla mano grossa e rude del *Bruto* di Roma, concluso da Gemito nel 1871. Scrive Cecioni:

«Quella mano volgare è di un realismo senza transazione e di una giustezza di forma unica; ed eccoci in chiave, il *giusto* poiché in arte il *bello* è ciò che è *giusto*. Difatti il D'Orsi è stato giusto, anzi giustissimo in ogni suo dettaglio, ma come poteva fare ad esserlo anche nel soggetto? nessuno gli può negare la giustezza della forma, mentre gli si può negare, volendo, che quelli siano i Parassiti».²¹

Al d'Orsi de *I parassiti* Cecioni contrapponeva il d'Orsi dei soggetti naturalistici, mutuati dalla realtà contemporanea, come, ad esempio, la statua del *Venditore*, che gli piacque particolarmente, sulla quale ebbe a dire:

«Era un gran pezzo che sopra un'opera d'arte non avevo provato l'impressione che provai sopra questa figurina. Una tale scoperta mi fece immenso piacere, prima di tutto perché mi si completò un artista per il quale avevo già concepito tanto interesse, poi perché mi confermai in certi convincimenti che io sono lietissimo d'avere. Quella figura è un'opera seria, il primo giorno che la vidi lasciai la espo-

2. Vincenzo Gemito, *Bruto*, 1871, terracotta. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

3. Achille d'Orsi, *I parassiti*, 1877, gesso patinato a imitazione del bronzo. Napoli, Museo di Capodimonte

sizione con un vivo desiderio di ritornarci, e confesso che durante quella giornata essa mi veniva di tanto in tanto alla mente e non vedeva il momento di arrivare all'indomani per rivederla».²²

Nel febbraio 1878, grazie soprattutto al successo riportato l'anno prima all'esposizione napoletana, d'Orsi fu nominato professore onorario dell'Accademia di Belle Arti di Napoli; il 6 dicembre 1879 il Ministro della Pubblica Istruzione volle insignire l'artista di una Croce.²³

Nel settembre 1879 Filippo Palizzi scriveva ad Annibale Sacco, direttore della Reale Pinacoteca di Capodimonte, di «accogliere» l'opera nel museo napoletano prima che venisse demolita del tutto dal suo autore che, per farsi spazio nell'angusto studio, ne aveva già eliminato «il piano» e spezzate le gambe.²⁴ Entrata l'opera a Capodimonte, il Re Vittorio Emanuele III ne ordinò una fusione, poi destinata dal Ministero della Pubblica Istruzione alla Galleria d'Arte Moderna di Firenze. Ma se i *Parassiti* di d'Orsi e gli altri lavori della scuola realista furono recepiti ed acquisiti come opere nuove, il cui carattere di modernità avrebbe in seguito trovato conferme nei nuovi orientamenti ingenerati in Italia appunto da queste scelte,²⁵ non furono per niente d'accordo i critici più conservatori, seguaci dell'idea del bello classico. Fu durissimo il giudizio del Massarani - contro il quale si sarebbe scagliato lo stesso Cecioni nel 1880²⁶ - nei confronti dei lavori realisti dei napoletani, che «più son veri e più nauseano»:

«chi vorrebbe concedere l'immortalità del metallo di Corinto a lerci *Parassiti*, in atto di inquinare nelle malsanie di una digestione laboriosa fin la *mappam laticlaviam* del convito?».²⁷

«Il bello nuovo nella bruttezza reale»

Nel 1877 Camillo Boito (Roma 1836-Milano 1914), architetto e scrittore, avvertiva la necessità di fare il punto dell'arte, dando alle stampe un volume dedicato principalmente alla scultura. Già il titolo, *Scultura e pittura d'oggi*, prefigurava l'interesse preminente della scultura sull'arte consorella. Nella prefazione dichiarava che due erano le città che erano «molto innanzi nell'arte», lamentando che di entrambe si discuteva sempre poco, Napoli e Torino.²⁸

Camillo Boito fu uno dei principali critici d'arte del tempo, aperto alle linee più moderne sia della pittura, che della scultura. Secondo la sua definizione di arte figurativa, il cui fine era «destar nell'animo con la finzione del naturale un sentimento non ignobile», chiarisce che «Tutti i sentimenti, anzi tutte le infinite gradazioni dei sentimenti si possono suscitare con l'arte», aggiungendo, però, che

«c'è una sola cosa, che fa diventare miserabili anche i pregi materiali della forma: la bassezza. Tolta questa, ogni impressione, ogni affetto rientra nel dominio dell'arte: il cuore può sentirsi dilaniare, straziare, inorridire, stringere, soffocare [...]: si può andare fino al disgusto, quasi fino allo schifo e allo stomaco».²⁹

È una posizione importante, maturata alla terza Mostra Nazionale di Belle Arti del 1877.

«Un'opera d'arte - prosegue Boito - non raggiunge [...] il suo intento quando lascia indifferente l'animo di chi la contempla. Deve dire qualcosa. Ma da tale necessità non deriva punto la conseguenza che la imitazione viva della natura non basti; anzi, allorché [...] ci sfugge questa esclamazione: *pare la verità*, noi abbiamo già provato dentro di noi una sensazione artistica, la quale potrà essere lievissima o fortissima, secondo la cosa riprodotta, lo stato del nostro animo, e le idee accessorie, che il collegamento involontario e misterioso dei pensieri ci crea nella testa».³⁰

La parte conclusiva di questo discorso, poi, sembra coerente con i giudizi che darà delle opere degli scultori napoletani:

«Ma s'avverta che la condizione del non ignobile si riferisce al sentimento, non alla forma; poichè, in certi casi, le persone e le cose copiate o inventate possono avere aspetto volgare, triviale, sozzo, vile [...] purché debbano venire rialzate dalla fantasia rimirandole. E perché questo rialzamento, questo nobilitamento succedano basta nell'opera un concetto anche secondario, talvolta una sola linea elegante, un solo colpo audace di colore».

In seguito il critico chiarisce meglio cosa intenda per verità naturale:

«Non abbiamo detto *imitazione del vero*, ma *finzione del naturale*, pensando che alcuni rami dell'arte, come l'arte monumentale, storica, religiosa ed anche, in parte, quella di genere, non potendo contentarsi di guardare alle cose effettive, devono spesso ricorrere all'invenzione».

Sono le stesse posizioni assunte, già nel decennio precedente, da Domenico Morelli.

«Ma nell'inventare - prosegue Boito - conviene seguano le leggi e le apparenze della natura, per modo che, entrando nell'ambiente intellettuale in cui l'artista s'è messo, si possa dire: così quel fatto dovette svolgersi, o quella idea potrebbe incarnarsi nella verità delle cose. Copiare, del resto, non è dato che al sole con la fotografia: bisogna dire interpretare». Il dettato della riforma di Morelli si riassume nel «rappresentare cose non viste ma immaginate e vere». Per Boito bisognava interpretare: e nella interpretazione era «compreso il binomio verità + poesia».³¹

A questo punto è quasi immaginabile come Camillo Boito, voce fuori dal coro della critica meridionale, abbia giudicato gli artisti napoletani e reagito davanti all'opera di uno scultore come Achille d'Orsi.

«La statuaria nelle provincie meridionali, giudicandola dalle opere in gesso ed in terra cotta, mostra di volere diventar più gagliarda assai e più singolare della pittura. Si è avviata da un po' di tempo per una strada nuova alla ricerca del vero. Non ha pace finché non trova il cuore della realtà, lo spirito del corpo, se si può dire così. Quegli scultori [...] individualizzano la forma, animando la creta; e dall'altra parte riescono a individualizzare il concetto, incorporando l'idea. E fanno queste operazioni, senza forse avvedersene,

guardando alle fonti della natura, dando di frego al passato, gridando al classicismo: *non ti conosco*; gridando al realismo: *non m'importa di te*; gridando all'arte lasciva commerciale: *ti abbomino*. Infatti non sono realisti nel solito significato del vocabolo, giacché intendono a trovare un sentimento dell'anima; né sono classicisti, giacché intendono a mettere nel concetto la persona. Quanto al negoziare, niente femminette ignude e procaci, niente composizioni di linee ruffianesche, niente leccature di marmi zuccherini, niente capricci o fole o aggraziate: la grazia, se qualche volta c'è, sembra quasi restia».³²

Dunque, Boito sottolineava il realismo non convenzionale della scultura della scuola napoletana, che nulla concedeva alla grazia, né al fascino della natura o al potere seduttivo di un corpo muliebre nudo.

In occasione della mostra napoletana, dove fu possibile vedere tutte insieme le opere delle scuole italiane, riunite in numero elevato, Boito si esprime anche in merito agli altri orientamenti. Giudicò la scultura lombarda di «ingegnosa e industriosa maniera», qua e là «rialzata da un senso delicato del naturale». Fra gli artisti lombardi inseriva anche il grande Odoardo Tabacchi, che con le sue forme affettate, miste di vero e monumentale, finiva per creare un «novello barocco», un ammirevole «principio di decadenza». Gli scultori romani, a suo giudizio, seguivano gli esempi «immensi» dell'arte antica e moderna: «non c'è romano - infatti - il quale non serbi nelle opere sue un poco del saggio spirito di classicismo, oppure non s'informi ad una certa grandezza monumentale, sia pure berniniana o borrominiana», ritenendo, primi fra questi, Ettore Ferrari, con il *Suicidio di Jacopo Ortis*, ed Ercole Rosa, con il gruppo in gesso dei *Fratelli Cairoli*, monumentali e barocchi.³³

Ai romani e ai lombardi Boito contrapponeva, dunque, i napoletani, ai quali gli eroismi di Roma non garbavano troppo, ritenuti i soli che studiassero con meticoloso approfondimento il mondo reale, tanto da rivolgersi «con uguale curiosità ai mostri spaventevoli e alle conchiglie variopinte». Ma fu il d'Orsi dei *Parassiti* a destare stupore e meraviglia, quel d'Orsi che «ama la natura nel brutto», che aveva inaugurato una nuova strada, la via del «bello nuovo nella bruttezza reale». Boito aveva colto pienamente la lezione modernissima del naturalismo estremo di Amendola e d'Orsi, unica in Italia, e dopo una lunga e minuziosissima descrizione dell'opera concludeva che il lavoro dorsiano era talmente singolare e perfetto che tutto sembrava «indispensabile», tutto «inevitabile»:

«Volte sensuali, abietti, su cui la lunga corruzione ha lasciato i suoi segni luridi; carni flosce, adipose; mani enfiute, coperte di anelli: una cosa stomachevole insomma e, strano a dirsi, una cosa degna di arte, coraggiosamente statuarica».³⁴

Il *Caino e la sua donna* di Amendola faceva parte della stessa rosa di soggetti brutti, dividendo la critica a metà fra chi ne scorreva la grande novità e chi invece ne detestava il carattere bestiale. Fra quest'ultima si levarono



4. Giovan Battista Amendola, *Caino*, 1877, gesso patinato a finto bronzo. Napoli, Galleria della Accademia

5. Giovanni Duprè, *Caino*, 1843, marmo. Pietroburgo, Ermitage

pesanti le voci del calabrese Rocco De Zerbi a Napoli e del mantovano Tullo Massarani a Parigi, quando, l'anno successivo alla mostra napoletana, sia i *Parassiti* che il *Caino* furono ripresentati alla Mostra Universale.

Accanto al d'Orsi, il «poeta del brutto», come fu definito da una parte della critica, De Zerbi poneva l'Amendola del *Caino*; passò sotto la lente ogni centimetro, vivisezionandone il corpo, il viso, le unghie lunghe a dismisura, l'espressione, la muscolatura facciale, le ciglia contratte:

«Le sopracciglia di questo Caino aggrottate, di fronte alla interruzione e alla scossa che gli fa la sua compagna, gli occhi bassi, la testa abbandonata quasi sul petto e le braccia cadenti, non palesano altro sentimento che la vergogna e il pentimento. Se questa fosse stata l'intenzione dell'autore, egli avrebbe conseguito lo scopo. Ma tale non poté essere, perché un Caino pentito né è il Caino della *Genesi*, né è il Caino del Byron; è un Caino che non ha né il bello, né il brutto della tradizione di Caino; è un volgare malfattore che, sorpreso in flagranza, confessa col silenzio la colpa».³⁵

Anche Giovanni Duprè, autore a suo tempo di un eroico romantico *Caino* (Pietroburgo, Ermitage), invitò Amendola a non «razzolare» nel brutto ma a «cercare il bello nel vero», sostenendo la linea del bello naturale. Amendola aveva immaginato la sua opera sotto l'impulso non soltanto dell'amico fraterno Achille d'Orsi, che aveva visto lavorare al gruppo dei *Parassiti*, ma anche grazie alle idee positiviste e materialiste che circolavano negli ambienti intellettuali partenopei, dove si parlava di realismo, di naturalismo, di positivismo e di darwinismo; fra questi, il salotto dei fratelli De Luca, frequentato da Francesco De Sanctis, dagli Imbriani, dal Fiorentino, dal meridionalista Giustino Fortunato, dal patologo Salvatore Tommasi, promulgatore nei circoli napoletani delle teorie evoluzionistiche darwiniane (al quale diversi artisti, come d'Orsi e Gemito, dedicarono un ritratto), e dall'«eletto nucleo che allora onorava l'Università».³⁶

Fu così trasposta nell'arte l'idea desanctisiana di letteratura intesa come esperienza umana integrale, completamente radicata nella storia ed espressione di essa. L'arte diveniva lo specchio della propria realtà, era letta come impegno morale coincidente con l'impegno sociale. Abbandonati gli ideali estetici e gli atteggiamenti contemplativi, l'arte doveva esprimere l'esperienza viva del reale. De Sanctis aveva affermato l'esigenza di una lingua viva per la nazione, dopo che la Crusca l'aveva inventariata e imbalsamata; allo stesso modo bisognava che il linguaggio artistico divenisse lingua viva, in grado di raccontare o descrivere un soggetto vivo e reale. Un passo della sua *Storia della letteratura italiana*³⁷ chiarisce come la sua posizione avesse sostenuto, e in qualche modo promosso, le argomentazioni realistiche degli ar-

tisti napoletani, invitati a rimanere «fuori dalla costrizione delle regole e delle norme minute che non si facevano allo spirito libero di scienziati e letterati»:

«La letteratura si va anche essa trasformando, rigetta le classi, le distinzioni, i privilegi. Il brutto sta accanto al bello, o per dir meglio, non c'è né brutto né bello, non ideale e non reale, non infinito e non finito. L'idea non si stacca, non sovrasta al contenuto. Il contenuto non spicca dalla forma. Non ci è che una cosa: il vivente. Dal seno dell'idealismo compare il realismo nella scienza, nell'arte e nella storia. È un'ultima eliminazione di elementi fantastici, mistici, metafisici e retorici. La nuova letteratura, rifatta la coscienza, acquistata una vita interiore, emancipata da involucri classici e romantici, eco della vita contemporanea universale e nazionale come filosofia, come storia, come arte, come critica, intenta a realizzare sempre di più il suo contenuto, si chiama oggi ed è la letteratura moderna».

E se una «lingua viva è sempre propria», allora ogni linguaggio, ogni orientamento artistico che si erano sviluppati in ciascuna delle varie regioni d'Italia avevano un valore autonomo da preservare e difendere; allo stesso tempo erano tasselli di un sistema che nel suo insieme rappresentava l'identità nazionale, seppure multiforme. Neppure Cecioni dovette rimanere indifferente alle teorie desanctisiane, assorbite certamente nei circoli artistici napoletani frequentati negli anni Sessanta. Un concetto del letterato sembra, infatti, preludere la teoria cecioniana dell'arte come «sorpresa fatta alla natura» e la resa di un soggetto come sintesi formale:

«Lo stato d'immaginazione accesa si ha quando l'oggetto esterno fa una rapida impressione. E lo stile cerca allora la forza, e se la procaccia con la brevità e con la scelta degli accessori, nella lingua con l'ellissi, nella forma con l'armonia, cioè col suono che non lusinga l'orecchio come la melodia, ma dipinge le idee. In questo stile l'astratto è espresso per somiglianza con cose fisiche».³⁸

Comunque, i *Parassiti* di d'Orsi spianarono la strada a una nuova idea dell'arte, fondata principalmente sulla libertà di pensiero e di espressione. Il *Caino* di Amendola, bello o brutto, vero o falso che fosse, destò l'attenzione di altri scultori italiani. Fra questi il primo, a mio avviso, fu il lombardo Riccardo Ripamonti (1849-1930)³⁹ che nel suo *Caino* formulò una composizione ancora più estrema del *Caino* amendoliano.⁴⁰ Ma ormai lo scandalo era avvenuto, la breccia era fatta, e dei nuovi eroi del «brutto ma vero», che circolarono in Italia nei due decenni a venire, attraverso la più grande palestra in cui ci si poteva confrontare - le mostre - furono notati soltanto i dettagli gustosi e il contenuto morale, se c'era, andando persino incontro alle idee della classe borghese benpensante. Dallo spettacolare *Caino* di Ripamonti sarebbe derivato più tardi l'*Ilota ubriaco* (Milano, Raccolte d'Arte dell'Ospe-



dale Maggiore) del suo allievo, Achille Alberti (1860-1943), esposto a Brera nel 1886.

Il passaggio dal vero al sociale

Dalla «frittata» del *Bombardamento di Palermo* di Salvatore Grita,⁴¹ dalla «bruttezza materiale e morale» dei «parassiti briachi fradici» di d'Orsi, dal «volgare malfattore» del *Caino* di Amendola, secondo De Zerbi, il passo al vero sociale fu brevissimo. Avvenne nella successiva mostra nazionale, la quarta, questa volta organizzata a Torino nel 1880.⁴²

Il primo problema che il Congresso Artistico, riunito nuovamente a Torino, dovette affrontare fu quello relativo alla sede e alla definizione del carattere delle mostre nazionali: se queste da itineranti dovevano diventare sta-



bili, con sede esclusivamente a Roma. In realtà, la decisione, già votata a favore della stabilità delle mostre nella unica sede romana e deliberata nella precedente adunanza del Congresso a Napoli nel '77, a Torino veniva confutata, poiché, come spiegava la relazione di Ferdinando Martini, la posizione centrista celava un pericoloso connubio dell'arte con le protezioni governative e con il commercio, mentre bisognava «lasciare vivere la libertà e la privata iniziativa»; e poi cos'è un'arte nazionale se non «la risultante dell'espansione di tutte le forze del paese?». Martini credeva, dunque, nella vitalità di rassegne espositive itineranti in cui potessero concorrere contributi di ambienti diversi.⁴³ Al contrario gli artisti napoletani erano più favorevoli alla posizione centrista romana, poiché

6. Riccardo Ripamonti, *Caino* bronzo. Milano, Galleria d'Arte Moderna

7. Achille Alberti, *Ilota ubriaco* 1886, bronzo. Milano, Raccolte d'Arte dell'Ospedale Maggiore



8. Achille d'Orsi,
Proximus tuus
1880, bronzo.
Roma, Galleria
Nazionale d'Arte
Moderna

scorgevano, nello spostamento delle mostre da una città all'altra, il pericolo dell'egemonia delle forze istituzionali del luogo dove era allestita la mostra, e la conseguente caratterizzazione regionalistica o localistica della stessa esposizione (a Firenze la mostra sarebbe stata fiorentina, a Venezia veneziana, a Milano lombarda etc.), a danno della costituenda identità nazionale.⁴⁴

A Torino le sculture dei napoletani colpirono di nuovo l'opinione pubblica che, ormai trascorsi tre anni dall'impatto della mostra del 1877, ne riconosceva i meriti:

«A Napoli gl'ingegni giganteggiano, le arditezze sono più coraggiose, la modernità dell'arte si palesa con più vigore e splendore».⁴⁵

Fu nuovamente al centro dell'attenzione Achille d'Orsi, che presentava un'opera ancora più innovativa, e ancor più calata nell'orbita del brutto, ma che rientrava pienamente nel realismo acquisito: *Proximus tuus*. Se la critica era riuscita appena a metabolizzare la brutta forma dei *Parassiti* del '77, non era affatto pronta ad accettare la brutta forma in un tema che si portava dietro un possibile carattere sociale o addirittura coloriture socialiste. *Proximus tuus* raffigura

«un contadino seduto a terra affranto. Non ha deposto la vanga. Tiene sulle ginocchia le mani callose dalle vene turgide. Ha le gambe nude, e grosse scarpe ai piedi. La camicia lascia vedere il petto magro, ansante. Una pezzuola gli stringe il capo. Naso grande, bocca socchiusa, occhi infossati, spenti; non pensa, suda [...]. Certo non ha cercato un poco d'ombra per mettersi a sedere; si è lasciato cascare giù sotto il sole, che brucia e che acceca [...]. L'esecuzione giova al concetto: è vera ma ruvida».⁴⁶

L'acceso dibattito a carattere politico-sociale innescato si connotò di toni sempre più aspri. Da certa critica settentrionale, d'Orsi fu finanche accusato d'aver preso a modello uno zappatore ammalato di pellagra, da escludere nel caso di un contadino meridionale.⁴⁷ Il contadino «cretinizzato dal lavoro», secondo la definizione di Boito, si inseriva nel solco del verismo sociale cui stava lavorando a Napoli Teofilo Patini con la durissima tela de *L'eredità* (due versioni: Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Napoli, Galleria dell'Accademia), presentata alla Mostra Nazionale di Milano del 1881, ma eseguita nel 1880. Il problema sulla contemporaneità delle due opere, che mostrano tanta affinità di composizione e di significato, è ormai noto, soprattutto in merito a chi dei due autori spettasse la priorità dell'esecuzione.⁴⁸ Tuttavia, fu d'Orsi, presentando il suo lavoro un anno prima di Patini, ad aprire il varco al realismo sociale, nel nuvolone di polemiche sollevatosi a Torino.

A tal proposito è significativa la testimonianza di Primo Levi l'Italico. Nel testo *Il secondo Rinascimento* del 1883, il critico scrisse:

«Dal dì che D'Orsi, già noto come artista di pensiero e di forma, ispirato da una visita allo studio di Patini, apriva alla plastica col *Proximus tuus* un altro campo, assicurandosi la fama imperitura dei novatori, il problema sociale ha occupato la mente dei nostri artisti, per modo da divenire la nota essenziale della odierna produzione plastica».⁴⁹

Il passo di Primo Levi è di grande importanza per due motivi differenti. Da una parte ha valore di testimonianza diretta circa l'influenza esercitata sul d'Orsi dall'opera di Patini, almeno in merito all'ispirazione del *Proximus tuus*; dall'altra, il critico riconosceva la posizione d'avanguardia di d'Orsi e il suo ruolo di innovatore nell'inaugurare un nuovo filone, quello dell'arte sociale, che sa-



rebbe stato solcato, negli anni seguenti, da tanti scultori italiani.

La genesi del *Proximus tuus* è molto complessa e si svolge nel biennio 1878-80. Dal punto di vista dell'invenzione compositiva l'opera rievoca il dipinto *Les Foins* (*La fienagione*) di Jules Bastien Lepage, datato 1877, esposto al Salon des Beaux Arts di Parigi del 1878, visto da vicino da d'Orsi, che a Parigi esponeva il gruppo dei *Parassiti* alla



Mostra Universale.⁵⁰ Sempre da Parigi, lo scultore scriveva allo zio un resoconto del suo soggiorno a Torino di poco precedente, durante il quale si era fatta un'impressione negativa dei monumenti cittadini (a eccezione dell'*Emanuele Filiberto* di Carlo Marocchetti, di cui riconosceva la grandiosità), ma soprattutto era rimasto incuriosito dalle tante associazioni operaie che sfilavano durante la festa dello Statuto.⁵¹ Tutto ciò lo condusse alla scelta del soggetto che, secondo una testimonianza più tarda dello stesso d'Orsi, aveva concepito al di fuori dalle note politicizzate da venature socialiste, ma dentro il più profondo e connaturato realismo.

«Mi accusarono [...] di aver fatto opera socialista. Non mi sono mai impiccato di politica. Ho sempre cercato di riprodurre un dato soggetto nella sua esatta apparenza e mi sono sforzato sempre di esprimere ciò che sentivo dentro di me, contemplando e studiando questo soggetto. Non mi sono mai preoccupato di altro. Una volta venne da me un amico a propormi di fare del *Proximus tuus* l'emblema di non so quale circolo socialista. Risi molto e gli negai il mio consenso».⁵²

Le parole di d'Orsi equivalgono all'assunto principale del manifesto programmatico del realismo, nel quale sembra rileggere quanto aveva scritto a suo tempo Courbet, quando affermò di: «riprodurre un dato soggetto nella sua esatta apparenza» ed esprimere ciò che sentiva dentro di sé, «contemplando e studiando questo soggetto».

«La pittura - dichiarò Courbet nel 1861 - è un'arte essenzialmente concreta e che può consistere soltanto nella rappresentazione delle *cose reali esistenti*. È un linguaggio tutto fisico che ha per parole tutti gli oggetti visibili; un oggetto astratto, invisibile, che non esiste, non è di dominio della pittura. L'immaginazione in arte consiste nel saper trovare l'espressione più completa di una cosa esistente, mai nel supporre questa cosa o nel crearla».⁵³

9. Jules Bastien Lepage, *Les Foins* 1877, olio su tela. Parigi, Musée d'Orsay

10. Teofilo Patini, *L'erede*, 1880, olio su tela. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

11. Teofilo Patini, *Bestie da soma*, 1886, olio su tela. L'Aquila, Provincia, in allestimento a Castel di Sangro, Pinacoteca Patiniana

12. Teofilo Patini, *Vanga e latte*, 1884, olio su tela. Roma, Ministero dell'Agricoltura e delle Foreste



Non nota socialista, dunque, ma interesse sociale sì. D'Orsi scrive di voler mostrare

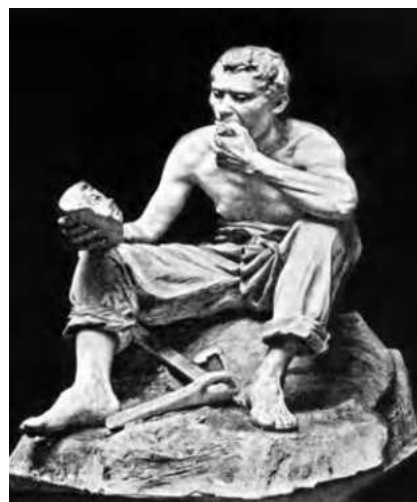
«con chiarezza indiscutibile che lo stato del lavoratore di campagna è uno stato impossibile», a fronte di un'enorme fatica, «il compenso è tale da bastare appena ai mitissimi bisogni animali [...]. Insomma, mentre che dal contadino ci provengono tutte le ricchezze, noi o meglio la società presente lo abbandona continuamente alle prese colla fame!». ⁵⁴

Il *Proximus* finì per essere quello «zappaterra stanco morto» la cui espressione «non è di una miseria che ti fa versare una *pietosa lacrima*, e asciugarla dolcemente con una elemosina; è la dichiarazione energica di un peccato sociale, orribile, di un'ingiustizia colossale»; ⁵⁵ quel peccato che senza mezzi termini sarà denunciato nelle grandi tele della trilogia patiniana, *L'eredità*, *Vanga e latte* e *Bestie da soma*. La «questione meridionale» era ormai avviata e si rifletteva, non a caso negli stessi anni, nell'opera letteraria di Verga e Capuana.

Per mettere a tacere la questione, doveva essere impedita la sua divulgazione attraverso la diffusione delle immagini, che sarebbero divenute uno strumento politico vero e proprio, portando anche alla nascita di una iconografia artistica specifica (che di fatto poi ci fu). Per tali motivi, sarebbe stato impensabile che in sede istituzionale si fosse potuto assegnare un qualsiasi premio o riconoscimento al *Proximus* dorsiano, anche soltanto per meriti artistici. Se, dunque, tre anni prima, alla Nazionale di Napoli furono premiati i «brutti» *Parassiti*, attestando la posizione moderna della giuria, ⁵⁶ a quella di Torino ciò non fu possibile. Per allontanare l'attenzione dal *Proximus*, il re acquistò il secondo lavoro di d'Orsi, il pescatore neoellenistico di *A Posillipo*, mentre i premi furono assegnati da una contestatissima giuria, contro la quale si scagliò anche Cecioni, alle opere a tema archeologico-romano a sfondo moraleggiante.

Nonostante la mancata attribuzione dei premi, la posizione di d'Orsi ebbe un seguito consistente. L'intellettuale milanese Primo Levi riconobbe nello scultore napoletano colui che aveva dato il via alla questione dell'arte sociale: aprendo «alla plastica col *Proximus tuus* un altro campo, assicurandosi la fama imperitura dei novatori, il problema sociale ha occupato la mente dei nostri artisti, per modo da divenire la nota essenziale della odierna produzione plastica»; un campo che, subito fu preso d'assalto dagli innovatori di tutte le scuole artistiche d'Italia. Il primato dorsiano in questo nuovo indirizzo fu riconosciuto da tutta la critica italiana, sia quella a favore del nuovo orientamento, sia quella che, se non lo ammetteva in pittura, ancor meno poteva accettarlo nella scultura.

La strada aperta da d'Orsi condusse a un vero e proprio filone che perdurò sino alla fine del secolo. Vi si inserirono il già citato Vincenzo Vela con *Le vittime del lavoro*, il grande fregio a bassorilievo del 1883 (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna), Enrico Butti con *Il minatore* del



1887 (Milano, Galleria d'Arte Moderna), poi riproposto fino agli anni Novanta in nuove edizioni, Antonio Carminati con *Lavoro notturno* del 1891 (Milano, Galleria d'Arte Moderna). Da Napoli Enrico Mossuti, in una sorta di ossimoro rispetto alla sua produzione di tipo più convenzionale, essendo prevalentemente un ritrattista su commissione, presentò alla Mostra Nazionale di Roma del 1883 il *Proletario*, una statua in gesso grande al vero. Furono soprattutto i lombardi a raccogliere la sfida negli anni Novanta. Del realismo di tono sociale, divenuto poi socialista e infine populista, era riunito a Milano, alla seconda Triennale di Brera del 1894,⁵⁷ un cospicuo numero di opere, quasi tutte vincitrici del Premio Principe Umberto. Quattordici anni dopo il caso del *Proximus tuus*, dunque, per le stesse ragioni politiche per le quali non era stato premiato il *Proximus*, ora erano riconosciute le opere sue discendenti, segno tangibile del mutamento dei tempi. I soggetti di arte sociale, il cui significato era spesso rinforzato dal titolo, formavano a Brera un intero catalogo. Fra questi si ricordano il *Panem nostrum quotidianum* del milanese Carlo Abate, *L'Ave Ma-*

ria di Giulio Branca di Cannobio, in cui il contadino, deposto il falcetto, è prostrato a pregare; una soluzione compositiva poi utilizzata dallo scultore nel *Monumento funebre a Erminia Bianchi*, al Cimitero Monumentale di Milano. Anche il vecchio inebetito che si scalda a un braciere, intitolato *Esaurimento*, di Ernesto Bazzaro, finì in un'opera cimiteriale, nello stesso camposanto milanese, nel *Monumento sepolcrale ad Alfredo Lombardi*. Ancora, la *Prima tappa* del lombardo Bassano Danielli, una contadina con la sua sporta che rimanda, nella composizione, alla figura del *Pensiero dominante* di Amendola; *La vedova del minatore* del pavese Romolo Del Bo, che rievoca il *Proximus tuus* dorsiano; il minatore o spaccapietre che consuma il suo tozzo di pane de *Il pasto* del napoletano Domenico Jollo; l'*Ultimo Spartaco* del milanese Riccardo Ripamonti (Milano, Galleria d'Arte Moderna). Fra gli scultori lombardi, già seguaci di d'Orsi, che si era imposto alla loro attenzione negli anni Settanta esponendo a Milano la verissima testa di *Marinaio*,⁵⁸ fu Ripamonti, ricordato a proposito del suo *Caino*, autore nel 1891 di un impegnativo *Errore giudiziario*, a trasformare

13. Vincenzo Vela,
*Le vittime del
lavoro*
1882; altorilievo in
bronzo. Roma,
Galleria Nazionale
d'Arte Moderna

14. Enrico Butti,
Il minatore
1887; bronzo.
Milano, Galleria
d'Arte Moderna

15. Antonio
Carminati, *Lavoro
notturno* 1891 ca,
bronzo. Milano,
Galleria d'Arte
Moderna

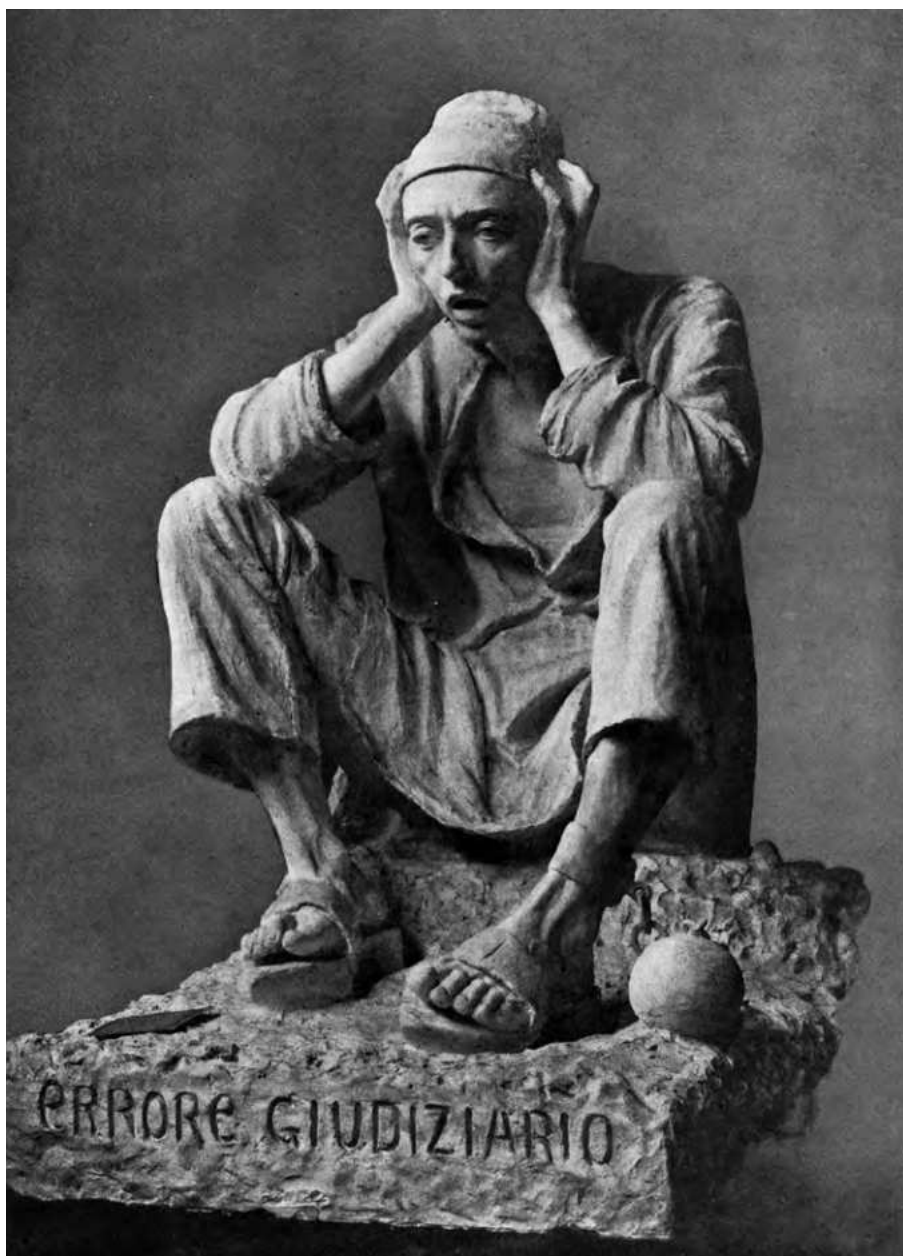
16. Carlo Abate,
*Panem nostrum
quotidianum*, da
un'antica fotografia

17. Giulio Branca,
L'Ave Maria
1894, bronzo.
Milano, Galleria
d'Arte Moderna

18. Bassano Danielli,
Prima tappa
1894, gesso.
Milano, Galleria
d'Arte Moderna

19. Romolo Del Bo,
*La vedova del
minatore*, da
un'antica stampa

20. Domenico Jollo,
Il pasto, 1894
gesso, da un'antica
fotografia



21. Riccardo Ripamonti, *Errore giudiziario*, da un'antica fotografia

22. Riccardo Ripamonti, *L'ultimo Spartaco* 1894, bronzo, Milano, Galleria d'Arte Moderna

23. Antonio Ugo, *La zappa*, 1905, antica fotografia; Archivio Panzetta

il contadino affranto e rassegnato del *Proximus* nel battagliero *Spartaco*, che, rialzatosi da terra, appariva ora pronto a rivendicare i propri diritti.⁵⁹

Scrivendo Leone Fortis nel 1895: «Con la qualifica di scultura sociale intendo invece indicare [...] quella scultura che - derivante in linea diretta dal *Proximus tuus* - intende ad esprimere un concetto di rivolta, o qualche condizione dell'uomo che direttamente riattacchi alle condizioni della società, ed ai problemi che la tormentano - ad esempio, l'operaio senza lavoro - o il contadino che si ribella ed insorge - o le conseguenze della guerra».⁶⁰

In questo genere di opere, Fortis riteneva fra le migliori *L'ultimo Spartaco* di Ripamonti e l'*Apostolo* del Tabacchi. Tuttavia si poneva anche una domanda: se le questioni sociali avessero o no giovato all'arte, concludendo infine che:



«L'attualità - qualunque ne sia la manifestazione - non può esser fonte limpida e serena di ispirazione artistica, perché inquinata dalle torbide correnti che la percorrono. L'arte - e, più di tutte le arti, la scultura, che ha la vita lunga del marmo - non può vivere del momento e nel momento fugace - non può, né deve parlare un linguaggio compreso soltanto dai contemporanei dell'artista che ha fatto la statua [...]. Deve parlare un linguaggio che tutte le menti comprendano, che si ripercuota in tutti i cuori dei presenti e dei posteri. Altrimenti non ha che la vita del momento, o della passione a cui si è legata - e passa con loro». Altri minatori e altri contadini calcarono la scena artistica ancora a cavallo dei due secoli, ricordando che la grande tela *Il Quarto Stato* di Giuseppe Pellizza da Volpedo uscì nel 1901: fra questi, *Il minatore* di Beppe Ingegnoli, il



contadino di *Chi semina e chi raccoglie* (1898) di Giuseppe Inghilleri (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna), lo *Stanco* del fiorentino Odo Franceschi del 1908, fino al piccolo bimbo incuriosito da *La zappa*, abbandonata a terra, con tutto ciò che di drammatico la scena preannuncia, del siciliano Antonio Ugo (1905). Negli anni Novanta, però, questo orientamento era ormai recepito fra sentimenti di pietismo ed echi di polemica sociale; il mordente e la capacità di scandalizzare erano ormai scemati, tanto da non infastidire più né i collezionisti *snob*, né i critici più conservatori, che, a volte sbadigliando, documentavano tali opere, consegnando alle rassegne giornalistiche stitici elenchi di titoli (ne è un esempio il *Minatore* di Butti che alla Nazionale di Palermo del 1891-92 fu al centro delle polemiche per essere stato nuovamente presentato in una pubblica esposizione).

La nuova bellezza

L'accessissimo dibattito sulla scultura a Torino nel 1880 ebbe due centri focali distinti: da una parte il naturalismo scevro da ogni addolcimento formale del *Proximus tuus* dorsiano; dall'altra un'idea nuova del bello coniugato al vero, espressa in una delle opere più applaudite dell'esposizione: la *Victa* di Francesco Jerace, definita l'opera «più perfetta» dell'intera mostra.

«Jerace e Franceschi espongono lavori in cui si fondono il vero col bello, il reale coll'ideale [...], dall'altra parte il



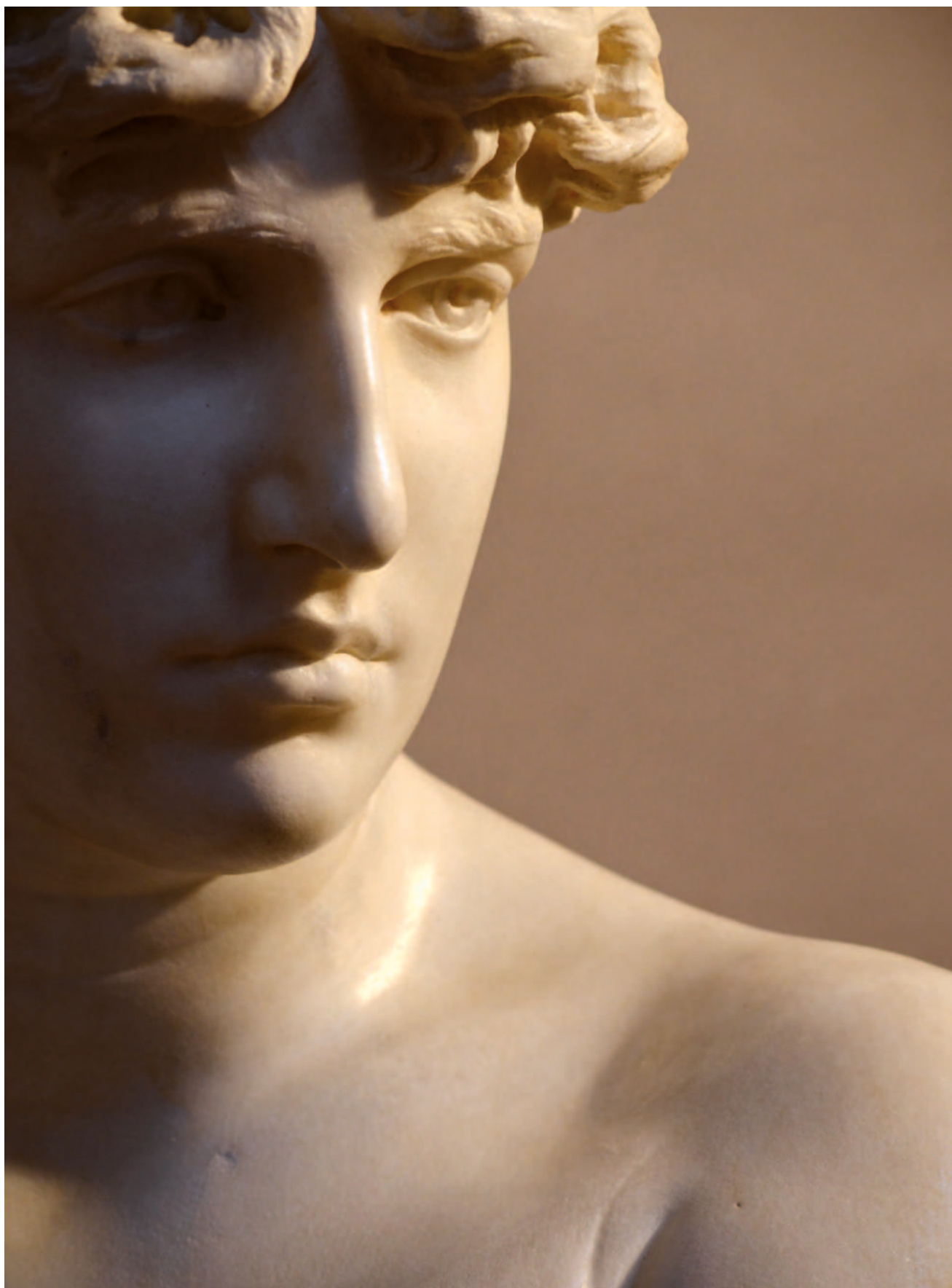
D'Orsi col suo naturalismo intransigente, col suo sprezzo di ogni bellezza ideale di forme, corre il pericolo d'esagerare, di escire dal compito dell'arte sua, di cadere in quel triviale, in quel volgare che si può accettare forse nell'*Assommoir* e nella *Nanà*, non già nelle opere dell'arte rappresentativa, della scultura in ispecie».⁶¹

Alla *Victa*,⁶² riproposta alla Mostra Nazionale di Milano del 1881 e in seguito in tante altre occasioni, Jerace conferiva una significazione ideale mai smentita, la Polonia non domata ma vinta. Il busto conserva ancora tracce di realismo, nonostante l'evidente riferimento alla scultura classica, spaziando da quella antica alla moderna. Al contrario degli altri scultori napoletani, Jerace fu monumentalista e amante del marmo: michelangiologismo e berninismo, purezza della linea e impalcatura barocca, si sarebbero coniugati nella sua opera, fino alla più tarda produzione novecentesca.

Anche la *Victa* sarebbe divenuta un riferimento di base per una nuova concezione del busto-ritratto, soprattutto in seguito all'impennata registrata, nell'ultimo ventennio del secolo e nel primo quindicennio del Novecento, dalla ritrattistica ufficiale e privata, parallelamente alla corsa al monumentalismo cui si assistette in tutt'Italia. La *Victa* fu il primo di una lunga serie di busti di donna che lo scultore definì «ideali», intendendo, in tal modo, che il centro della rappresentazione fosse un'idea o un sentimento, anche un'aria (si veda l'*Era di maggio* del 1886),

24. Ernesto Bazzaro, *Esaurimento* bronzo; Monumento Alfredo Lombardi, Cimitero Monumentale di Milano

25. Giulio Branca, *Monumento a Erminia Bianchi* 1900, bronzo; Milano, Cimitero Monumentale



26. Francesco Jerace,
Victa, marmo.
Napoli, Museo
Civico in Castel
Nuovo



espressi però in un busto di donna vera. Il nuovo ideale di bellezza inaugurato da *Victa* avrebbe trovato proseliti fino ai primi decenni del secolo; a partire da quella *Petroliera*,⁶³ esposta da Giacomo Ginotti alla Mostra Nazionale di Milano del 1881, che riprendeva l'idea della donna indomita, ribadita più tardi nel busto femminile intitolato *Frangar non flectar* del 1906 del fiorentino Dante Sodini,⁶⁴ fino a giungere alla *Vinta* del napoletano Gaetano Chiaromonte.⁶⁵

Nacque, dunque, parallelamente ai temi sociali innescati da d'Orsi, la ricerca di una nuova bellezza, che nel decennio successivo sarebbe confluita nelle principali linee del simbolismo europeo, giunto a Napoli e recepito più dalla scultura che dalla pittura.

Diverso è il caso di Giovan Battista Amendola, che già con il languido fanciullo di *Autunno*,⁶⁶ esposto a Torino nel 1880, mostrava di aver abbandonato la via del rigoroso naturalismo darwiniano del *Caino* del 1877.⁶⁷ In seguito al suo trasferimento a Londra nel 1878, presso lo studio di Lawrence Alma-Tadema, Amendola aveva virato verso l'*Aesthetic Movement* inglese, dando il via a una raffinatissima produzione di opere di piccolo formato, in bronzo e in terracotta. Fra queste, oltre le ormai celebri

Lucy e *Angelina Leonetti*, preziose immagini di esili ed elegantissime figure femminili, sono la modella in costume giapponese del bronzo intitolato *A moment's rest*,⁶⁸ un momento di riposo, e il gruppetto di *Wedded*, gli sposi, le opere più significative di tale periodo. I caratteri dell'estetica londinese erano confermati in alcuni aspetti formali ed esteriori, come i titoli e l'utilizzo del bronzo come fosse oro (Amendola, come Vincenzo Jerace, pure imbevuto di umori nord-europei, preferì le patine dorate); ma si ritrovano, soprattutto, nella continuità della linea disegnativa che mai s'interrompe, nell'idea compositiva, nel valore semantico dell'opera stessa, caratteri che conferiscono alle opere amendoliane degli anni Ottanta un'aria squisitamente europea. Se poi la figura di *A moment's rest* si inserisce in un filone specifico che riunisce, sotto questa particolare intitolazione, varie immagini tratte sia dalla campagna che dalla città, da artisti come Julien Dupré e William Bouguereau, il gruppo in bronzo di *Wedded* mostra un riferimento iconografico stretto e tangibile con *Wedded* l'olio su tela del 1882 (Sydney, Art Gallery of New South Wales), di lord Frederic Leighton. Il fascino di quel «misto soave d'ideale e di sensuale»,⁶⁹ che emana l'opera di Amendola, si ritrova anche nelle grandi

27. Giacomo Ginotti, *La Petroliera*, marmo. Torino, Galleria d'Arte Moderna

28. Dante Sodini, *Frangar non flectar*, 1906, bronzo. Firenze, Galleria d'Arte Moderna



dimensioni, nel busto di *Lady Brook*, esposto in gesso alla Promotrice napoletana del 1883 (marmo, Warwick Castle, GB), un'opera imbevuta di echi cinquecenteschi filtrati attraverso la cultura londinese della Royal e dei Pre-raffaelliti, che avrebbe assimilato, infine, quel tono modernista del busto composto, fine ed elegante di senatore mitteleuropeo.

A questa stessa tipologia appartengono anche alcuni busti femminili di Filippo Cifariello, grande scultore di origine pugliese, che riuscì a rinnovare nel linguaggio formale e nella composizione un genere tanto tradizionale, come il busto-ritratto. Sono, infatti, comparabili con la *Lady Brook* di Amendola sia la *Berta Hassler* (Napoli, Museo di San Martino) che il ritratto della *Contessa Clementina Fattori*.

Le opere di piccolo formato di Amendola, dedicate a una nuova iconografia femminile di tono elegante e raffinato, destinate esclusivamente al salotto borghese, spaventò quella critica che vedeva nella scuola napoletana la nuova frontiera della scultura. Nella rete era caduto anche Gemitto, con una figurina muliebre esposta alla Promotrice napoletana del 1881, che, insieme con la *Miss Lucy* di Amendola, presente nella stessa mostra, indusse i critici a dichiarare che

«questo eccessivo e minuzioso lavoro è appunto quello che, mentre ci sbalordisce e ci induce alla più sconfinata ammirazione, ci preoccupa e ci fa pensare al danno che potrebbe venire all'arte se proprio questa dovesse essere la via sulla quale camminare. E questa preoccupazione mi faceva insistere sulle ultime parole che rivolgevo all'Amendola, perché, per quanto non voglia mettere innanzi la paura degli imitatori che, dirò col Chiarini “mi sa un pò d'accademico, di quell'accademico che noi altri italiani abbiamo infiltrato

maledettamente nelle ossa, e spesso prendiamo per libertà di giudizio e riprovazione di ogni maniera di accademia” sento che ci potrebbe capitare addosso, ed in grandi proporzioni, il predominio di quella forma di cui parla il De Zerbi, a proposito della *Tuffolina* del Tabacchi “leccata, lisciata, aggraziata, zuccherina, smorfiosa, cortigiana, lasciva, svenevole”. Potremmo avere il predominio dell'eleganza loquace e vuota, non mai oziosa e che non può mai stancare, tanto è leggiera. Il Gemitto è un artista vero [...] e all'eccessiva minuzia della forma accoppia la sostanza intrinseca e poderosa; l'Amendola ha tempra elettissima anche lui per potersi permettere questa corsa, lambendo i limiti estremi del campo dell'arte; ma c'è da desiderare che questi due lavori rimangano come espressione di un dato momento della loro vita artistica, che non rappresenti il momento di un punto di partenza per la via alla quale i due lavori porterebbero».⁷⁰

Per lo scrittore e critico Rocco Pagliara, la scultura doveva battere «la via salutare della espressione delle emozioni e del sentimento»; su tale strada il verismo moderno sarebbe stato superiore al verismo dei Greci e dei Quattrocentisti. Al bello assoluto cercato dai Greci nel vero e alla riscoperta della forma ideale degli artisti del Rinascimento, la scultura moderna, che doveva sempre trarre forza dal vero, vi accoppiava

«l'analisi sottile, insistente, che penetra fino al fondo, e nella ricerca della forma ha veramente portata una maggiore intensità ed una maggiore larghezza: maggiore intensità traducendo tutti i sintomi di un sentimento studiato dal vero, e maggiore larghezza coll'interessarsi al soggetto umano sotto qualsiasi aspetto si presenti, od alle innumerevoli gradazioni di sentimenti semplici e complessi che si svolgono nell'uomo e si specchiano nell'arte».⁷¹

29. Giovan Battista Amendola, *Lady Brook*, 1883, marmo. Warwick, Warwick Castle

30. Filippo Cifariello, *Ritratto di Berta Hassler Nistelweck*, marmo. Napoli, Museo di San Martino

31. Filippo Cifariello, *Ritratto della contessa Clementina Fattori*, 1896, bronzo. Napoli, Museo di Capodimonte

L'ultimo decennio del secolo anche Napoli, come le altre città d'Italia, rifletteva lo stato dell'arte che era possibile visionare nelle mostre nazionali italiane. Quello che la critica delle esposizioni definì spesso come caos artistico fu, di fatto, l'insieme dei diversi orientamenti dell'una o dell'altra scuola regionale che, proprio grazie alle mostre, erano diventati orientamenti comuni. Era effettivamente difficile tirare il capo della matassa e delineare il carattere delle varie scuole, come, invece, era stato possibile fare sul finire degli anni Settanta (si ricorda il giudizio di Cecioni espresso nel 1877 in merito alla scultura italiana). Fatto salvo il realismo, che fu a Napoli sempre dominante, si assiste negli anni Novanta alla rinascita di una nuova idea del bello, secondo diverse declinazioni di forma e di significato: dai busti ideali jeraciani degli anni Novanta, in cui rientrano anche nuove significazioni tratte dalla drammaturgia e dalla poesia, come *Carmosina* del 1891 (Napoli, Capodimonte) e *Fiorita* del 1893 (Napoli, Filangieri), alla produzione simbolista d'ispirazione letteraria di Luigi de Luca, Filippo Cifariello e Giuseppe Renda.

All'inizio degli anni Novanta fu accusato il colpo della mancanza di un vero dibattito critico, soprattutto in virtù del ricordo di quello passato, accesi intorno alle mostre di Napoli 1877 e Torino 1880. La critica alle esposizioni cominciò a sfilacciarsi, trasformandosi in cronaca. Alla Promotrice del 1890, critici e pubblico passavano innanzi alla scultura «indifferenti ed annoiati, insoddisfatti sempre, eternamente blateranti».⁷² In realtà, l'assenza di un vero dibattito corrispondeva alla mancanza di opere capaci di accentrare l'attenzione. Della Sala, guardando i lavori di scultura presenti alla Promotrice del 1890, diede un giudizio lapidario e lanciò un monito: apprezzando lo «studio accurato, intenso, minuto del vero, una solidità d'interpretazione, un bisogno irresistibile di colorire, esagerando magari la plastica», sottolineava che gli scultori napoletani sentivano tutti il «bisogno del vero»; però, a volte, «in esso si fermano, di esso si soddisfano, per esso soltanto sembra che vivano. C'è l'accuratezza della plastica, dove esagerata, dove giusta, dove cruda, dove accarezzata fino alla leziosità; quello che manca, in molti, è l'idea, il concetto, un pensiero proprio». Il critico paventava allora che fosse subentrata una nuova accademia alla vecchia, «l'accademia del vero ad ogni costo», riproduzione d'un atteggiamento momentaneo, non di un'espressione umana e generale.

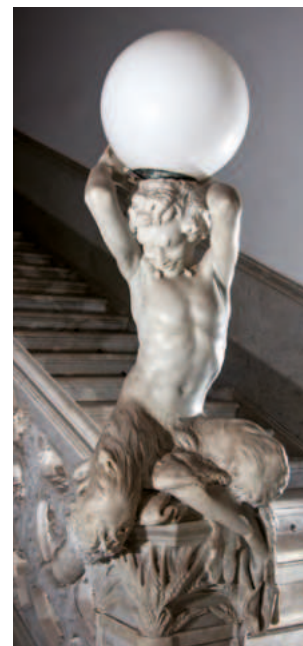
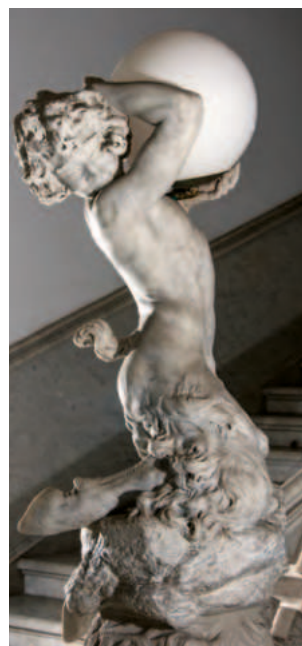
«L'occhio si compiace di questa apparenza carezzosa, e va dall'un lavoro all'altro; ma si stanca presto si distrae facilmente, non si ferma, a lungo, sull'una più che sull'altra opera e, vistene dieci, potete andar via, ché le avete conosciute tutte, nei loro pregi intrinseci e nei loro difetti organici. Questa per me la caratteristica generale, non geniale della scultura, quale si manifesta nella mostra di quest'anno: il fermarsi, soverchiamente, alla sola plastica, il contentarsi dello studio minuto della forma, il restringere, ad essa sola, tutta la visione larga, profonda, comprensiva



dell'arte, il non guardare all'insieme, ma alla particolarità, non alla massa, ma, come si dice, con orribile francesismo, al dettaglio».⁷³

Il giudizio di Della Sala, che di tutta l'esposizione apprezzò esclusivamente le opere di Luigi de Luca, Giuseppe Renda e Luigi Bianco, appare oggi troppo severo; tuttavia è sintomo di ciò che stava accadendo. L'aria stava, infatti, cambiando; nuovi fermenti erano in atto, ma, soprattutto, il solo realismo non bastava più. Si fecero strada nuove idee; gli scultori ripresero in mano i testi letterari, si aggiornavano alle novità europee. I salotti intellettuali erano frequentatissimi e di gran moda. Era nata una classe di nuovi mecenati e collezionisti, imprenditori e uomini politici. Gli artisti erano sempre più versati a una cultura multiforme e sofisticata. Vincenzo Jerace, che aveva viaggiato nei paesi dell'Europa centro-settentrionale, frequentava la Stazione Zoologica Marittima Dohrn di Napoli, dove aveva modo

32. Francesco Jerace, *Carmosina*, 1891, marmo. Napoli, Museo di Capodimonte



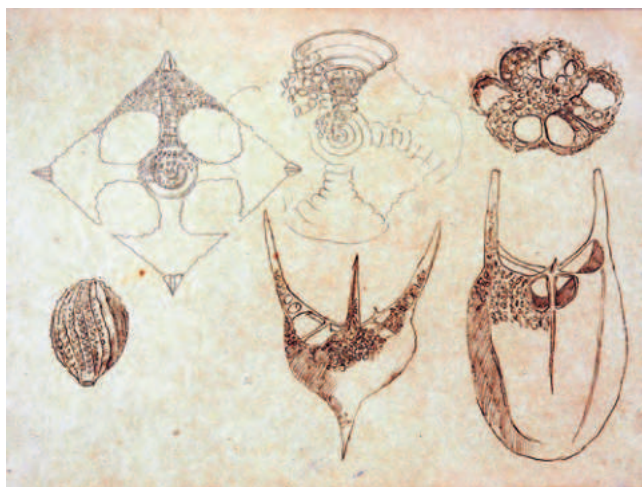
di studiare i risultati delle ricerche ottenuti al microscopio sui "radiolaria", poi trasformati in disegni e progetti di elementi decorativi, vasi, oggetti d'arredo, secondo la linea delle Arts and Crafts di Morris e Crane, raggiungendo ri-

sultati simili a quelli di Hector Guimard a Parigi. Jerace fece sua l'idea di matrice franco-belga-austro-tedesca del progetto architettonico globale, in cui l'artista-architetto si occupava di ogni aspetto dell'intera progettazione, intesa

33. Vincenzo Jerace, *Scalone monumentale in Palazzo Sirignano*, marmo. Napoli, oggi Palazzo della Tirrenia; Hector Guimard, *Vasi*, Manifattura di Sèvres



34. Francesco Jerace, *Fauni reggilampada*, marmo. Napoli, Palazzo Sirignano, oggi Palazzo della Tirrenia



35. Vincenzo Jerace, *Studi di radiolaria*, disegni. Collezione privata

36. Vincenzo Jerace, *Decus pelagi (camino)*, da «L'Illustrazione Italiana», Treves 1883





come sintesi di un'unica visione. Un sistema unico e strutturato, che contemplava l'ideazione dalla pianta del fabbricato al più piccolo elemento decorativo, fino ad ogni dettaglio dell'arredamento interno, compresi gli oggetti di complemento. Ne sono testimonianze straordinarie il villino Imparato di Castellammare di Stabia, commissionato da un imprenditore della nuova classe dirigente, e lo scalone monumentale del Palazzo Sirignano di Napoli, esemplificativi del più puro linguaggio *Art nouveau* franco-belga, non privo di echi secessionisti austriaci e tedeschi. Lo studio delle forme allungate degli animali marini portò Jerace a considerare un progetto architettonico nuovo e una nuova idea di decorazione che confluirono nel *Decus pelagi*,⁷⁴ un camino monumentale in travertino di Bellona e marmo

bianco, che espose alla Mostra Nazionale di Venezia del 1884, a Brera nel 1886, alla Promotrice di Napoli del 1890 e in altre occasioni. Acquistato dal principe di Sirignano, poi rivenduto, attraverso un'asta, all'inglese Beanchman, il camino assemblava una gran varietà di entità marine. Opera mai vista in Italia, catturò l'attenzione della critica: Alfredo Melani,⁷⁵ in occasione della mostra di Brera del 1886, parlando di scultura, si soffermava sul camino ritenuto «la nota più ardita e originale dell'Esposizione»: «di una pittoricità suprema», il camino era un mirabile innesto di architettura e scultura, un puro trionfo della decorazione:

«Delle stalattiti che vengon giù contrastano colla superficie piana ornata di modanature e di greche e s'intonano con una immensa conchiglia dalla quale esce una candidissima



37. Giuseppe Renda,
L'angelo caduto
1891, «Palermo e
L'Esposizione
Nazionale del
1891-92», Treves
1892

38. Luigi De Luca,
Sogno claustrale
1890, da antica
fotografia

39. Filippo Cifariello,
Ultimi fiori, 1891,
da antica fotografia



40. Costantino Barbella, *Monumento funebre a Luigi Vicoli*, 1875, terracotta. Chieti, Museo Costantino Barbella

sirena assalita da una piovra che le si avvince a un braccio». Il critico concludeva, soddisfatto di veder una tale opera «grandeggiare su tanta produzione scultoria frivola e bottegaia, sapendo inoltre che il prof. Bertini lo propose per Premio Principe Umberto e lo votò insieme a pochissimi altri». La situazione delle arti figurative di fine secolo e di inizio del successivo a Napoli risultava, quindi, molto complessa e diversificata. Fra i nuovi fermenti, i diversi atteggiamenti simbolisti generarono tutta una produzione di nuove figure angeliche e angelicate - rivalutato il dramma di Thomas Moore, *Gli amori degli angeli*, del 1823 - e di

donne dalla languida nudità. Si resero interpreti di questo filone Giuseppe Renda, cantore della figura femminile e del microcosmo fanciullesco dal sorriso contagioso, e il più classico Luigi de Luca.

Il «palpito d'idealità», il «raggio del bello umano o divino» notati nell'*Angelo caduto*⁷⁶ presentato da Renda prima alla Promotrice napoletana del 1891 e poi alla Mostra Nazionale di Palermo del 1891-92, la dolce atmosfera di sogno della splendida testa di donna in cui abbiamo voluto riconoscere *Rêverie*, ritrovata in una collezione privata, e l'atteggiamento melanconico di alcune opere, come *Clara*, tipiche del simbolismo inquieto e umbratile degli anni Novanta, si sarebbero successivamente trasformati nelle ridenti figure femminili di aria *liberty* umbertina, libere espressioni della gioia di vivere, dinamiche concezioni scultoree fino al limite dell'equilibrio; così i levigati nudi, flessuosi come giunchi, delle Veneri della fine degli anni Ottanta, la *Venere sbadiglio*, l'*Alma Venus*, tipiche declinazioni di influssi simbolisti, avrebbero ceduto il passo a donne energiche in continuo movimento, spesso affidate alla rude disomogeneità della superficie del gesso, capace di catturare bruschi passaggi di luce.

Renda si collega indubbiamente alla *Belle Époque*, sia per i temi trattati, sia per lo spirito delle sue opere; non, però, per quell'aspetto più estetizzante del modernismo che sostituisce con una visione personale, disincantata e spensierata, anche ilare della vita umana. Velate inflessioni estetizzanti, per quanto rare nella sua produzione, si riscontrano nelle opere degli anni Novanta, come nelle già citate teste di *Clara* e *Rêverie*, e ne *L'angelo caduto*, nel quale era riconfermato il carattere letterario, provenendo il soggetto ancora una volta da *Gli amori degli angeli* di Moore.

Atteggiamenti estetizzanti e intellettualmente impegnati connotarono la prima produzione di Luigi de Luca, che all'inizio dell'ultimo decennio s'impose all'attenzione della critica nazionale con due opere in particolare: il *Sogno claustrale* in gesso, presentato alla Promotrice del 1891, e *Cestilia alle murene*, esposto anche con il titolo di *Ad murenas*. Il *Sogno claustrale*, di cui oggi non si conosce l'ubicazione, ma che illustriamo grazie a un'antica fotografia finora inedita, fu giudicata dalla critica una vera «audacia».⁷⁷ De Luca, fu detto, non era artista che «si ferma alla testina ma tenta di darvi un momento dello spirito, una visione della sua fantasia, un'anima, anzi una persona: materia e spirito, idealismo e sensualismo, fremito di sentimento».⁷⁸ Le sue opere degli anni Novanta testimoniano un artista impegnato e aggiornato alle novità degli orientamenti europei. *Cestilia*, infatti, riprendeva la lezione della letteratura archeologica degli anni Settanta e Ottanta, secondo, però, la nuova visione simbolista, proveniente dall'Europa centro-settentrionale, che, fra dramma ed edonismo, aveva varato una iconografia fondata sul godimento estetico della forma nel compiacimento del dolore fisico, nel consenso al dramma interiore e a tutta una gamma di malesseri e di senti-



menti negativi fino a sfiorare il demoniaco e il *noir*. In Italia, tutto questo aveva trovato la via in quella che fu definita l'epoca umbertina.

Il sensualissimo corpo di donna, ancora intatto nella sua integra bellezza, lasciava presagire soltanto la tragica fine che avrebbe fatto Cestilia, condannata a diventare pasto delle murene. Si andava a sommare a un lungo elenco di nuovi nudi femminili, in cui trionfavano il decadentismo estetizzante, l'ispirazione letteraria, il recupero della mitologia. Lo stesso Filippo Cifariello, partendo anch'egli dal realismo, era riuscito ad aggiornare il proprio linguaggio avendo ceduto al fascino di questa particolare inflessione simbolista dai toni decadenti, suggerita dalla circolazione del romanzo di *À rebours* di Joris Karl Huysmann del 1884, soprattutto in area francese e in molte capitali europee e giunto di riflesso in Italia, dove fu pubblicato come *Controcorrente* o *A ritroso* (ricordiamo la positiva reazione di Wilde all'edizione inglese in piena età vittoriana). Fra ambientazioni notturne e stati di semi-incoscienza, l'immaginario artistico della scultura si popolava di corpi femminili seminudi di derelitte, di traviate, di donne agonizzanti o malate, ma sempre sostenute da grande bellezza fisica, mutate dalla drammaturgia e dalla nuova letteratura mitteleuropea. In questa direzione si collocano la *Derelitta* di Domenico Jollo e il mezzo busto di sapore archeologico intitolato *Sogna* da Rocco Milanese, entrambe nella Galleria dell'Accademia napoletana. Della stessa accezione fa parte l'opera di Cifariello, *Ultimi fiori*, esposta a Napoli nel 1891:

«una *Dame aux camélias*, distrutta dalla febbre, all'ultima ora forse della sua esistenza, ma anelante ancora di vivere,

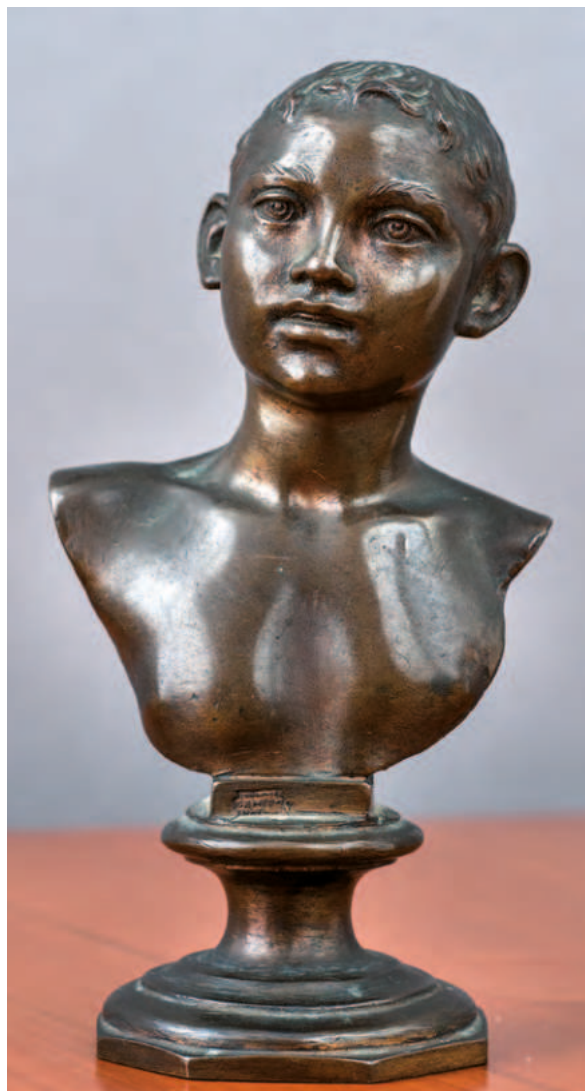
di gioire. Ella ha voluto levarsi sul letto, e, affranta, s'è lasciata cadere là sul largo divano, coprendosi appena con una coltrice: da un vassoio, ora sta raccogliendo i fiori, *ultimi fiori*, a lei inviati dagli amici memori e fidi. Il giovane artista vi infuse un alito di poesia ideale. La mossa della figura è indovinata».⁷⁹

La produzione di Cifariello fu sempre ammirata e sostenuta dalla critica che ne sottolineava il portato moderno. Tuttavia, dovendo scegliere, alcuni preferirono la linea verista adottata a Napoli (Lavagnino), fra cui veniva ricordato *Il fachiro* (*Risposta*),⁸⁰ mentre, di non secondaria importanza, appare la sua ritrattistica novecentesca, di grande modernità sia nella linea compositiva che nelle soluzioni formali pregne di echi secessionisti e tedeschi (finanche nell'uso della policromia dei materiali).⁸¹

La presenza a Napoli di Adolf von Hildebrand, impegnato insieme con Hans von Marées nelle decorazioni della Stazione Zoologica Marittima Anton Dohrn, all'inizio degli anni Settanta, determinò alcune scelte della scultura.⁸² Hildebrand, catturato dai modelli classici che poté studiare al Museo Archeologico, ripensò il classicismo in forma moderna, dotandolo di quel senso di sospensione quasi metafisica che sottende tutta la cultura tedesca dell'Ottocento (si veda il suo *Marsia* o le diverse teste virili del suo catalogo). Echi del nuovo classicismo universale di von Hildebrand, che prevede una soluzione astrante della figura in una forma solida e compatta, bloccata in uno schema rigido, quasi geometrico, e privo di qualsiasi caratterizzazione temporale, si riscontrano più o meno velatamente in vari scultori, come in una particolare segmentazione dell'opera dello stesso Filippo

41. Luigi De Luca, *Ad murenas*, 1891 bronzo. Napoli, Museo di Capodimonte

42. Rocco Milanese, *Sogna*, bronzo. Napoli, Galleria dell'Accademia



43. Vincenzo Gemito,
Fanciullo
bustino in bronzo.
Napoli, collezione
privata

44. Vincenzo Gemito,
Pescatorello
bronzo. Milano,
Galleria, d'Arte
Moderna

Cifariello o in parte della ritrattistica del più giovane Saverio Gatto. Si deve, a mio avviso, alla presenza a Napoli dei Tedeschi-Romani, Marées e Hildebrand, un'opera molto particolare, fuori dagli schemi del tempo e rimasta unica anche nel *corpus* del suo artista. Si tratta del *Monumento funebre a Luigi Vicoli* di Costantino Barbella, sviluppato secondo una iconografia che non trova riscontro nella tradizione italiana, ma che si avvicina maggiormente a quella nordica dei simbolisti tedeschi. È un'immagine visionaria di una morte laica, raffigurata in uno scheletro, che tenta di liberare dai legami terreni lo splendido corpo di un giovane in preda agli spasmi del dolore del distacco. Il gruppo grande al vero in terracotta, conservato al Museo Barbella di Chieti, è databile intorno al 1875. È impensabile che a tale originale soluzione, il cui rimando immediato è all'*Autoritratto con la morte che suona il violino* di Arnold Böcklin del 1872 (Berlino, Staatliche Museum), non abbiano contribuito le idee dei tedeschi presenti a Napoli, dove Barbella, allora ventitreenne, stava completando la sua

formazione. È molto probabile che l'immagine del dipinto di Böcklin sia giunta nel capoluogo partenopeo attraverso von Marées, che Böcklin aveva incontrato a Firenze nel 1874, poi diffusa nei circoli morelliani della città, o anche grazie al pittore Michele Tedesco, che aveva intrecciato già da qualche tempo strette relazioni con i pittori tedeschi, Böcklin compreso, nel suo andirivieni tra Napoli e Firenze, ai quali lui stesso si era mostrato interessato.⁸³

La spinta verso il simbolismo europeo si attuò definitivamente nel momento in cui iniziarono a circolare nel catalogo degli scultori teste di Orfeo e di Saffo affioranti dalle onde, secondo un'iconografia già diffusa nelle regioni franco-tedesche e del Regno Unito. Le impenetrabili figure di Moreau, le misteriche e misteriose figurazioni dei rappresentanti del gruppo dei Deutsch-Römer, le androgine mitografie dei Preraffaelliti inglesi e dell'ambiente della Royal Academy, le algide scenografie dei simbolisti neogreci, neogizi e neopompeiani, produssero anche in Italia una certa attenzione.



Bisogna aggiungere che, oltre ai Salon parigini, da sempre frequentati, si assiste negli anni Novanta a un esodo da parte artisti napoletani verso le esposizioni di Monaco, Berlino, Vienna e Londra. In Italia, il confronto avviene soprattutto alle Internazionali (poi Biennali) di Venezia. Si spiegano così due opere impegnative come la placca in bronzo raffigurante le teste di *Orfeo* di Giovan Battista Amendola e la testa di *Saffo* di Luigi de Luca, entrambe appoggiate alla cetra e affioranti dalle onde del mare. Altre teste di Saffo e Orfeo circolarono nelle mostre italiane: il siciliano Michele Tripisciano eseguì nel 1898 una testa di *Orfeo* in marmo, appoggiata alla sua lira e accompagnata dai flutti increspatis del mare (Caltanissetta, Museo Civico, Palazzo Moncada).

L'altra faccia del realismo: il neoellenismo e la classica visione

I nuovi cantieri di scavo aperti a Pompei nel 1861 da Giuseppe Fiorelli e le colmate di gesso nei solchi lasciati nella cenere lavica indurita dai cadaveri decomposti, av-



viate secondo la tradizione nel 1863, dovettero suscitare grande impressione presso gli artisti. Erano calchi di un popolo intero, colto di sorpresa dalla natura, che lo aveva travolto e che ora lo restituiva in una sorta di immagine scultorea. Sappiamo che Cecioni rimase incuriosito e impressionato alla vista dei calchi, che, anzi, furono proprio questi a indurlo alla riflessione dell'arte come «sorpresa fatta alla natura».⁸⁴

Ai calchi in gesso si andavano ad aggiungere i bronzetti ellenistici e le opere che man mano affioravano dai nuovi scavi, quali meraviglie di un'epoca lontana, ora rinverdate dai nuovi ritrovamenti.⁸⁵ Furono proprio questi bronzetti a riaccendere l'attenzione degli artisti verso l'ellenismo, che a Napoli coincideva con la nascita della scultura realista.

Ellenismo e realismo, già naturalmente connaturati, condussero alla fioritura di un nuovo interesse che finì per divenire un inesauribile filone, durato oltre un cinquantennio, fino a involversi, in pieno Novecento, in uno sfibrato ripetersi di modelli che continuavano a essere prodotti dalle fonderie, grazie a una mai cessata richiesta del mercato.⁸⁶

45. Vincenzo Gemito, *Pescatore napoletano* bronzo. Firenze, Museo del Bargello, in un'antica fotografia dell'installazione dell'opera

46. *Il pugile*, primo secolo a.C., bronzo. Roma, Palazzo Massimo alle Terme

Fu per primo Vincenzo Gemito a riscoprire il dato realistico nell'arte ellenistica. Questa scultura, infatti, era già di per sé ispirata ai soggetti tratti dalla vita quotidiana (Cecioni ci sarebbe ritornato con opere come il *Bambino col gallo* o *L'incontro per le scale*).

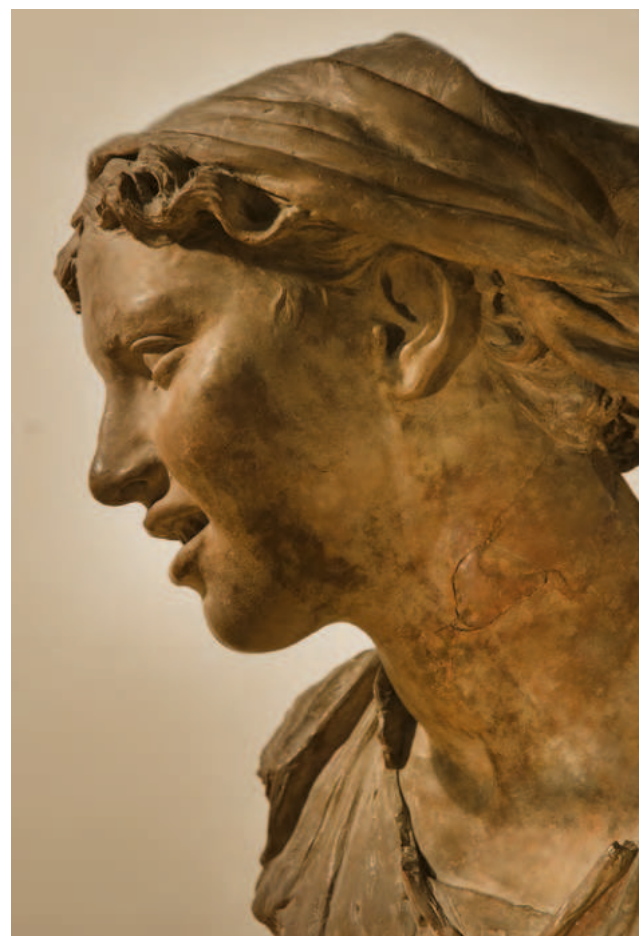
Il neoellenismo gemitiano partiva dal realismo senza mediazioni, appreso a metà anni Sessanta durante l'alunna-to presso lo studio di Stanislao Lista. Modellare dal vero era il principale fondamento nell'esercizio formativo dello scultore realista. I calchi di Fiorelli dovettero incuriosire anche Gemito, poiché non è da escludere una possibile linea comparativa fra le opere sintetiche nella struttura formale, come il *Giocatore di carte* di Capodimonte, esposta alla Promotrice del 1870, o quelle terrecotte dalla superficie scabra, come il *Bruto*, saggio del pensionato del 1871 (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna) e i calchi di Fiorelli (quello del cane fu eseguito dopo, nel 1874).

Secondo questa idea, si potrebbe supporre che già nelle prime opere realiste fosse *in nuce* un'attenzione all'ellenismo, poi divenuta, nella maturità artistica, una scelta volutamente indirizzata alla sua rifondazione attraverso i criteri del realismo. Nella prefazione all'*Ode a Verdi*, Gabriele D'Annunzio diede di Gemito un ritratto memorabile: a Napoli

«fioriva un giovanetto meraviglioso che pareva nato veramente d'una di quelle antiche stirpi migranti dall'Ellade alle rive della Campania su navi condotte dal notturno suono dei cembali di bronzo. Il vigore ingenuo della più bella primavera ellenica scorreva nelle sue membra, ardeva ne' suoi grandi occhi neri sottilmente venati di sangue come quelli de' cavalli generosi. [...] Sul golfo, alla presenza perpetua del mare, in un paese di lineamenti armoniosi, in vista di piccole isole scultorie, belle come le più belle delle Cicladi, vivendo all'aria aperta, nell'oro solare come nel nativo elemento, tra un popolo seminudo, il giovinetto aveva appreso a studiare la grazia e la forza del corpo umano come lungo i portici e sotto i platani dei ginnasi. [...] L'energia plastica affluiva alle estremità delle sue dita incessantemente per riprodurre. [...] La forma espressiva uscita dalle sue mani aveva tanta intensità e larghezza di vita, perché lo sforzo dell'arte era come avviluppato da un sogno confuso ma palpitante, che comprendeva in sé le visioni, quasi direi, favolose delle potenze ond'è governato l'Universo».⁸⁷

Bellissima è anche la pagina dedicata a Gemito dal pittore Vincenzo Ciardo nel 1953, che lo vede a pochi passi da sé alla Promotrice del 1926:

«quel Gemito dalla fama universale, quel personaggio che sembrava saltato fuori da un racconto della Bibbia, continuava a rimanere un'astrazione, quasi una invenzione della mente, tanto lo sentivo estraneo alla mia realtà. Salvo le mani. Quelle dita magrissime e diafane, fragili ed irrequiete, non potevano appartenere che alle mani di uno scultore, di un essere, voglio dire che traffica con la



materia, che fa e disfa sotto la spinta del dubbio [...]. Osservando i pollici ricurvi all'insù, mi veniva fatto di pensare alla quantità incredibile di fatica occorsa perché venissero deformati a quel modo, ai cumuli e cumuli di creta ridotti a preziosi fatti plastici palpitanti di vita, a forza di premere, a forza di scavare. [...] Poi ricordo i funerali. Forse nessun artista dei tempi moderni fu così popolare come Gemito nella propria città. Napoli amava Gemito, per tanti motivi. Lo amava per il mistero che circondò la sua venuta al mondo, per la vita infelice, per la grande barba che ricordava quella dei santi e dei profeti, e forse perché si esprimeva sempre in dialetto, pure quando parlava al re, che era un modo come un altro di rimanere legato alla propria terra. Infine nell'arte sua Napoli riconosceva se stessa, i propri estri, la tipologia antica degli abitanti, la sua vitalità prepotente».⁸⁸

L'assimilazione delle opere di Gemito alla produzione ellenistica era, dunque, un fatto già evidente alla critica coeva, che, infine, portò lo scultore ad essere venerato in vita come un vero e proprio demiurgo.

Per quanto Gemito sia l'unico scultore che gli studi abbiano sempre tenuto in considerazione, nel generale occultamento della scultura ottocentesca, la bibliografia moderna che lo riguarda risulta tuttavia ancora imprecisa e non esaustiva, soprattutto in mancanza di un regesto

47. Vincenzo Gemito, *Carmela*, 1886 terracotta. Napoli, collezione privata



complessivo dei documenti esistenti e di un catalogo ragionato dell'opera completa.

L'indirizzo avviato da Gemito, già scultore realista, sarebbe da riassumere in una sorta di «realismo ellenistico», una riscoperta, cioè, della componente ellenistica nei modelli reali del suo tempo, capovolgendo l'idea di un rinnovamento del classicismo basato sull'osservazione delle sculture antiche. Egli scorgeva l'elemento classico nei fanciulli napoletani, che faceva posare in atteggiamenti riecheggianti la scultura ercolanense. Tali modelli erano poi tradotti nel bronzo, cesellato in ogni più minuto dettaglio, affidato, nel passaggio finale, a una patina sempre trattata con grande accuratezza, tanto da volere una propria fonderia. Questo nuovo ellenismo era popolato da una lunga serie di soggetti, prevalentemente fanciulli di strada, i nuovi nettuni, acquaioli, pescatorelli; le popolane, le nuove veneri; i giovani, i narcisi, mentre le teste assumevano la fierezza e il carattere aulico del bronzo classico.

La preferenza accordata al bronzo in questa fase (mentre, nella precedente, il materiale a lui più consono fu sicuramente la terracotta, plasmabile con le mani) lo portava a lavorare i bronzetti con la finitezza dei preziosi oggetti di oreficeria: si richiama ad esempio all'attenzione l'inedito bustino di *Fanciullo* (Napoli, collezione privata), di appena 12 centimetri e mezzo di altezza, in cui, a parte la linea

spezzata del busto di chiara ascendenza classica, è da notare, nel viso, che sembra appartenere allo stesso modello che ha posato per il *Nettuno giovanetto*, la profonda dolcezza dello sguardo intenso d'adolescente e la delicata naturalezza dei tratti fisionomici, compresi i capelli appena scompolti sulla fronte o i padiglioni auricolari leggermente scostati dal capo. Il sottilissimo lavoro di cesello che pare quasi un intaglio, di cui Gemito era maestro, con cui sono realizzate le rime degli occhi e la pupilla, si riscontra egualmente nella spilla in oro con *Testa di Medusa* di collezione privata napoletana, pubblicata nel 2009.⁸⁹

Il bustino rimanda al *Pescatorello sullo scoglio*, replicato più volte (una versione è ai Musei Civici di Milano), una evoluzione del *Pescatore napoletano* esposto a Parigi: comparando le due opere, il bustino, conosciuto per il momento in questo unico esemplare che pubblichiamo, sembra ricalcare il dettaglio del volto, sebbene con piccole differenze come nella disposizione delle ciocche di capelli.

Quella inaugurata da Gemito divenne una strada esplorata parallelamente alle altre ricerche personali dai diversi scultori napoletani (ma anche di altre regioni d'Italia, ne è un esempio il bronzo del leccese Eugenio Maccagnani, *Com'è fredda!*, del 1884; due versioni, Torino, GAM e Roma, GNAM). Fa parte di questo indirizzo il giovane modello di *Prosit!*, bronzetto di Giuseppe Renda, eseguito

48. Antonio Begarelli, *Figure del Compianto* terracotta. Modena, Chiesa di San Francesco

nel piccolo formato e con patina scura, caratteri che rimandano senza indugiare all'ellenismo. Anche quel «*guaglione*» accoccolato in riva al mare in atto d'averne tirato su, in un corbello, conchiglie e molluschi, e di far l'inventario della propria *trouvaille*,⁹⁰ che d'Orsi intitolò *A Posillipo*, premiato dal Re alla Mostra Nazionale di Torino del 1880, rientrava nel sinodo di fanciulli del nuovo «realismo ellenistico». Il merito di quest'opera, secondo Ferdinando Fontana, fra i critici più moderni a Torino, risiedeva nel fatto che d'Orsi, dovendo fare un «putto» non aveva raffigurato un «putto-gingillo» bensì

«un putto severamente umano, tali e quali sono i putti del popolino di Napoli, asciutto di membra, nervoso, con certe membriccioline da ranocchietto per l'agilità che è la loro dote, e con quel certoché di bertuccesco che rende infinitamente bene il carattere dei guaglioni napolitani, di queste pulci umane in fregola, fin dai primi anni, dietro alla lotta per la vita, appassionati e instancabili cacciatori di tutti i piccoli esseri interessanti di terra e di mare».⁹¹

Il bronzo di *A Posillipo* discendeva direttamente dal *Pescatore napoletano* grande al vero che Gemitò presentò prima al *Salon des Beaux Arts* del 1877 e poi all'Esposizione Universale di Parigi del 1878, dove riscosse grandi successi e fece anche molto discutere, grazie al carattere di novità. Se Louis Gonse⁹² ne apprezzò pienamente il portato innovativo, riferendo anche l'emozione provocata nel pubblico, che si diceva pronto ad afferrare il piccolo pesce in atto di guizzar fuori dalle mani del bambino, tanto che l'opera era viva, a Lamarre e Roux, in linea con la più accademica *art pompier*, il lavoro gemitiano non piacque, se non per l'impressionante carattere di verità.⁹³

Quello che colpì del *Pescatore*, sia in sede francese che italiana, fu il senso di verità giusta, di un vero non eccedente, non ostentato, bensì in perfetto equilibrio ed armonia con quanto di ellenistico l'opera riusciva a suggerire.

L'esemplare parigino, ceduto a Meissonier nel 1879, fu esposto in diverse occasioni riportando numerosi premi; infine, fu acquistato da Achille Minozzi, collezionista e mecenate dello scultore, che lo donò al Bargello di Firenze, dove si trova tuttora. Minozzi ne commissionò successivamente una nuova fusione, mentre un'ulteriore replica fu acquistata dal Comune di Napoli (Napoli, Museo Civico in Castel Nuovo).

Rispetto alle terrecotte degli anni precedenti, nel *Pescatore napoletano* è mutata la cifra linguistica: al trattamento scabro delle superfici si sostituisce il metallo levigato, liscio, lucido, in cui sono formate le membra, cui si contrappongono quei dettagli squisitamente realistici e mossi, come i capelli seccati dal sole e addirittura le ciglia impregnate di sale marino: «La pelle fosca dei fanciulli balzanti giù dagli scogli, colorata e indurita dal sole e dalla salsedine, aveva dato allo statuario adolescente "il senso del bronzo"», ricordava D'Annunzio nel 1901.⁹⁴

Sicuramente il ritrovamento del cosiddetto *Pugilatore in riposo*, superba statua greca datata al primo secolo a.C.,

attribuita addirittura a modelli lisippei, affiorata nel 1885 dagli scavi delle terme di Costantino, nei pressi del Quirinale a Roma, e diffusa anche attraverso la stampa dell'epoca, non dovette passare inosservato, soprattutto agli occhi di uno scultore geniale come Gemitò. Si ricordano in tal senso le sue teste barbute, in linea, si è sempre ritenuto, esclusivamente con la statuaria del Museo Nazionale di Napoli, mentre, non sarebbe errato ritenere che anche il *Pugilatore* abbia in qualche modo attirato la sua attenzione o risvegliato ancora una volta il senso dell'ideale classico greco.

D'altronde, il suo sguardo all'antico o al classicismo moderno non si era fermato al solo ellenismo del I secolo d.C. Su di lui esercitò una certa influenza anche il classicismo quattro-cinquecentesco, soprattutto le soluzioni già fortemente naturalistiche delle opere napoletane. È il caso, ad esempio, della *Strega*, nella quale si leggono chiari riferimenti all'*Evangelista Luca*, un bassorilievo, attribuito a un collaboratore di Bartolomé Ordoñez, nella predella dell'altare maggiore della Cappella Caracciolo di Vico in San Giovanni a Carbonara (si veda la scheda in questo volume), così come nel potente volto della *Carmela* si possono rintracciare, a mio parere, echi delle figure del *Compianto* di Antonio Begarelli in San Francesco a Modena.

Lo sguardo degli scultori napoletani al classicismo quattro-cinquecentesco e al Seicento fanzaghiano, soprattutto quello presente nei musei e nelle chiese della città, era prassi naturale e sottende tante opere dell'Ottocento. A Niccolò dell'Arca sembra aver guardato Raffaele Belliazzi in quel realissimo gruppo intitolato *L'avvinarsi della procella*, che rimanderebbe alla *Maria piangente* avvolta in un pannello gonfiato dal vento, presente nella chiesa di Santa Maria della Vita a Bologna e conosciuta certamente attraverso i repertori scolastici, pur non escludendo una sua osservazione dal vero.⁹⁵ Il ponte stabilito con il Rinascimento italiano, nel quale anche Belliazzi trovava il suo riferimento aulico, era sempre in direzione di quelle opere già connaturate da un forte accento naturalistico. Della *Procella* era notato il soggetto «nuovo e ardito»: il vento.

«Lo vedete intorno alle due donne, nelle gonne che modellano le gambe, nella pezzuola che disegna il seno, nelle camicie svolazzanti del fazzoletto ravvolto al capo - impetuoso, vorticoso, irresistibile; il vento è negli occhi socchiusi, nelle narici dilatate, nell'epidermide delle guancie che si contrae; è nel passo oscillante; è in tutta la persona che si piega a destra, secondo il buffo per lasciarlo passare, raddrizzarsi e combatterlo. Poche volte un fenomeno puramente fisico venne rappresentato con maggiore evidenza plastica».⁹⁶

A ben guardare, gli scultori dell'Ottocento non furono per nulla indifferenti alla vasta produzione scultoria stratificata a Napoli durante i secoli, con la quale costruirono dialoghi più o meno serrati. La memoria cinque-secentesca non fu estranea nemmeno a uno scultore come Giovan Battista Amendola, come dimostrano sia il già citato *Ritratto di Lady Brook*, dall'impostazione a metà fra



cultura rinascimentale e modello berniniano, sia il *Don Íñigo Guevara* in marmo. A figura intera, stante, *Íñigo Guevara* riprende nell'idea compositiva la splendida figura di *Carlo Maria Caracciolo duca di San Giorgio* di Ercole Ferrata, nella già citata cappella Caracciolo di Vico in San Giovanni a Carbonara a Napoli, un vero tempio della scultura del Rinascimento e del Barocco meridionale. La comparazione con il modello secentesco non trova corrispondenza soltanto nel gusto e nel costume, ma anche nell'idea complessiva dell'opera connotata da una grande compostezza, nell'atteggiamento, nei modi e nella linea stilistica. Il monumento, oggi conservato al Castello di Bovino, in quelli che erano un tempo i possedimenti pugliesi della famiglia Guevara, fu un omaggio all'uomo d'arme e di corte, gran siniscalco di Alfonso d'Aragona, compartecipe dell'ingresso del sovrano nel Regno di Napoli, suo uomo di fiducia al punto da raccogliergli le ulti-



me volontà, e poi di suo figlio Ferdinando. Furono notate la finezza di modellazione, l'efficacia dell'espressione, la cura dell'armatura decorata a cesello, il volto fine e sorridente, «che denota nel soggetto quei mirabili tipi di cavalieri che trattavano con egual perizia e fortuna l'arme nei tornei ed il madrigale nelle corti d'amore».⁹⁷ La prestigiosa commissione può essere inserita nei rapporti che Amendola ebbe con la famiglia Guevara di Bovino a Napoli, per la quale elaborò ed eseguì la decorazione del palazzo neorinascimentale alla Riviera di Chiaia,⁹⁸ comprendente alcuni fregi in stucco a bassorilievo e l'esecuzione di due figure di paggio reggifiaccola, in bronzo. A causa del precario stato di salute, Amendola riuscì a ultimare la commissione Guevara di Bovino grazie al soccorso dell'amico fraterno Francesco Jerace, che realizzò il *Moro* su suo bozzetto preparatorio. La statua di *Don Íñigo Guevara*, di cui finora si erano strana-

49. Raffaele Belliazzi, *L'avvinarsi della procella*, 1879, marmo. Napoli, Museo di Capodimonte

50. Niccolò dell'Arca, *Maria piangente* 1462-63, terracotta, figura del *Compianto*. Bologna, Chiesa di Santa Maria della Vita



51. Giovan Battista Amendola, *Don Inigo Guevara*, 1877 ca, marmo. Bovino, Castello Guevara
52. Francesco Jerace, *Monumento a Donizetti*, 1897, marmo. Bergamo, largo Donizetti
53. Matteo Bottiglieri, *Cristo e la Samaritana al pozzo*, fontana monumentale. Napoli, Chiostro di San Gregorio Armeno
54. Auguste Rodin, *La Défense (La chiamata alle armi)*, 1879-80, gesso patinato a finto bronzo. Paris, Musée Rodin
55. Francesco Jerace, *L'Azione*, 1910 ca, bozzetto in gesso. Napoli, collezione privata

mente perse le tracce, completava la commissione. Prima di giungere in Puglia, era collocata nel vestibolo del palazzo napoletano dei Guevara Bovino, poi, in seguito a «non piacevoli vicende», fu spostata nel cortile del Palazzo del Duca di Sangro a Napoli, dove era documentata nel 1922.⁹⁹

Chi più degli altri instaurò un dialogo costante con la cultura classica, antica e moderna, permettendosi digressioni anche in quella barocca, fu sicuramente Francesco Jerace. I riferimenti diretti rintracciabili sono davvero numerosi, ma è il carattere generale delle sue opere - la composizione di base, la cifra linguistica e la linea - l'elemento di richiamo maggiore alla cultura rinascimentale e barocca. L'ingegnosa idea sviluppata nel Settecento da Matteo Bottiglieri nel gruppo scultorio del *Cristo e la Samaritana* nel chiostro di San Gregorio Armeno a Napoli, consistente in una moderna macchina scenica che prevede le due figure autonome e lontane fra loro che s'incontrano al pozzo, elemento iconografico della narrazione e a un tempo fontana vera e propria, è rielaborata da Jerace nel *Monumento a Donizetti* di Bergamo, del 1897, in cui le due figure, il musicista e la sua musa, materializzandosi in una fluida visione *liberty*, sono poste a distanza l'una dall'altra, entrambe partecipi di un'unica scena e di un unico momento emotivo.

Anche Luigi de Luca mostrò non pochi interessi verso la cultura classica, soprattutto nei busti marmorei e nelle teste. Affiancò a una moderna produzione di tono simbolista, in cui riaffioravano figure mitologiche o tratte dall'Oriente, un'attenzione al filone neoclassico partenopeo, soprattutto con teste di vecchi filosofi e di fanciulli.

Ma la novità maggiore di de Luca, scultore di grande rilievo ancora poco conosciuto agli studi, fu l'influenza esercitata su di lui da Rodin. Come è accaduto per molti

artisti italiani,¹⁰⁰ «il fascino esercitato dalla forte romantica personalità del Rodin fu veramente enorme e l'influsso di lui notevolissimo, tanto che la sua attività segna un momento decisivo della scultura europea».¹⁰¹ Negli anni Cinquanta Lavagnino traeva le fila, seppure in maniera molto sintetica, del rapporto fra la scultura italiana e quella francese, quest'ultima per verità decisamente inferiore nel processo innovativo, a eccezione delle forti personalità di Carpeaux, Dalou, Bourdelle, Rodin e Camille Claudel. Quella plastica che il critico delineava come «movimentata, violenta», tendente ai forti sentimenti, «fino ad apparire eccessivamente carica di significati, talora più intravisti che profondamente meditati o intimamente posseduti dal maestro d'altronde straordinariamente dotato e abile»,¹⁰² venne recepita in parte anche a Napoli, oltre che nel resto d'Italia, a partire dall'inizio del nuovo secolo. La fortuna di Rodin in Italia si consolidò, infatti, a Venezia nel 1901, quando, all'interno della Biennale, fu allestita una sala personale dedicata all'artista francese.

Ne è uno splendido saggio quel corpo nudo disteso di *Danaide* o *Vinta* di Luigi de Luca (Napoli, Circolo Artistico Politecnico; scheda in questo volume), modellato secondo un'ininterrotta linea serpentinata di memoria michelangelo, filtrata attraverso la produzione rodiniana. Nel 1911 Rodin, avendo dichiarato l'assunto della propria poetica: «Sono un ponte che unisce due rive, il passato e il presente»,¹⁰³ la rendeva esplicita nella sua intensa *Danaide* del 1889 (Parigi, Musée Rodin). Vista da vicino dal napoletano probabilmente già alla mostra all'Alma a Parigi, dove era esposta la versione in bronzo, e poi successivamente, durante uno dei suoi soggiorni nella capitale francese, più frequenti negli anni Venti, non è escluso che l'abbia potuta rivedere alla terza Secessione di Berlino. Anche Francesco Jerace risentì della linea tormentata di Rodin, rielaborata in alcune «figure d'azione», special-





mente nei monumenti celebrativi ancora memori della primigenia idea della *Marseillaise* di Rude; si guardi il confronto tra *La Défense* di Rodin e la figura principale del gruppo bronzeo *L'Azione* (che illustriamo attraverso un bozzetto inedito), eseguito da Jerace per il Vittoriano a Roma, in linea continuativa con *Il Pensiero* di Giulio Monteverde.

Un certo languore simbolista di aria mitteleuropea caratterizzò l'opera di Raffaele Marino, scultore colto, autore di un'opera poliedrica aperta agli austriaci e ai tedeschi, ma egualmente calata nel realismo napoletano. Fu allievo e modello di Amendola, come ricorda egli stesso in una memoria raccolta nel 1922.¹⁰⁴ A mio parere, si lasciò influenzare dalla scultura policroma di Max Klinger, dai languori sensuali di Lécadre e soprattutto di Raphaël Colin, conosciuti attraverso la stampa e di persona alle varie mostre frequentate. In particolare da *Floréal*, splendida tela del 1886 di Colin (Musée d'Arras), che, assieme a un'eco del *Nudo di donna* in marmo di Domenico Trentacoste, vista alla Biennale di Venezia nel 1910 (an-

ch'esso evidentemente memore della stessa opera di Colin), sembrano confluire nella prorompente figura femminile intitolata *Terra*, esposta alla Biennale di Napoli del 1921.

Guardò con interesse al simbolismo europeo, alle raffinatezze d'Oltralpe, alla ritrattistica tedesca. Una complessa ricchezza di umori che si andarono a innestare sul realismo partenopeo da cui partiva e sulla mediazione col modello classico cinquecentesco che da sempre lo aveva interessato. Ne sono esempi sia il *Ritratto della principessa Gortchacov* (Sorrento Museo Correale, vedi scheda), in marmi policromi, sia il busto di donna intitolato *Cima d'Alpe* (Napoli, collezione privata), replicato almeno in due esemplari, entrambi trattati a patina dorata.

Attraverso le mostre, che furono il grande vettore della cultura figurativa del diciannovesimo secolo e la grande novità di un'epoca straordinariamente moderna, ancora non compresa fino in fondo, dove tutti gli artisti si guardavano, si copiavano, si influenzavano, si allontanavano, si sono diffusi gli orientamenti artistici, le mode, i muta-

56. Raphaël Colin, *Floréal*, 1886, olio su tela. Musée d'Arras

57. Raffaele Marino, *Terra*, 1921, gesso, da un'antica fotografia

58. Raffaele Marino, *Cima d'Alpe*, bronzo. Napoli, collezione privata



menti dell'iconografia, i diversi linguaggi di una cultura ricca e multiforme.

A partire dall'ultimo quarto del secolo, il panorama espositivo, superando i confini della capitale francese che ne aveva sempre detenuto il primato, si espandeva verso le altre zone di Europa, soprattutto in Germania. Gli artisti napoletani, fra l'ultima decade dell'Ottocento e i primi anni del Novecento, intensificarono i loro rapporti proprio con le città della Germania e dell'Austria in cui erano ospitate le mostre universali o quelle organizzate dalle istituzioni locali, alle quali spesso presero parte. Questo fu il motivo per cui l'opera di alcuni di loro si connotò di umori mitteleuropei, defluiti anche attraverso le mostre veneziane dove giungevano artisti da tutta Europa e, negli

anni Dieci, anche dalle zone più estreme del Nord. Fu conosciuto così il belga Meunier, il tedesco Klinger, Constantin Laszewski e in pittura Klimt, che nel 1910 a Venezia esponeva *Serpi d'acqua* e *Le tre età*.

Di conseguenza, si allargava anche la rete di rapporti che nella prima metà del secolo, e poco oltre, erano stati di dominio esclusivo della Francia. Nella prima metà dell'Ottocento, era stato presente a Parigi per molto tempo Tito Angelini, influenzando da parte sua la scena artistica, come confermano le commissioni ricevute. Inoltre, le tracce di quel filone neogreco della scultura di Pradier, Clésinger o di Paul Cabet perdurarono a lungo nell'opera di Tommaso Solari, di cui la *Baccante* di Capodimonte resta un fulgido esempio, sconfessando la teoria che que-

59. Pietro Masulli,
Levriero,
1866, bronzo.
Napoli, collezione
privata

sto particolare settore dell'eclettismo del Secondo Impero non avesse avuto presa sugli scultori italiani.

Nei contatti con Parigi, soprattutto con gli artisti della Scuola di Barbizon, grazie ai fratelli Palizzi, rientra anche l'interesse per l'animalista, non frequente fra gli scultori di Napoli, ma molto pregnante in quelli francesi. Eppure, è significativo che nella personale raccolta di Raffaele Belliazzi, il grande scultore realista napoletano, membro della Scuola di Resina (con i principali Marco De Gregorio, Federico Rossano, Giuseppe De Nittis), fossero presenti alcuni gessi bronzati e bronzetti di piccolissime dimensioni raffiguranti animali di Pierre-Jules Mêne (1810-1879), datati alla fine degli anni Quaranta; lo stesso Belliazzi, che possedeva anche una mucca in gesso patinato a finto bronzo della pittrice Rosa Bonheur, si interessò, anche se solo marginalmente, al genere animalistico. Furono, invece, Pietro Masulli, scultore e fonditore, autore del *Giordano Bruno* nel chiostro del Salvatore a Napoli, di cui pubblichiamo un inedito *Levriero* del 1866, e Vincenzo Jerace, nella prima parte della sua attività, a interessarsi di più al tema: Masulli in direzione francese e il giovane Jerace in quella del naturalismo palizziano.

Davanti a tale complessità, per la varietà di echi e riferimenti storico-artistici alla base dell'opera scultoria ottocentesca della scuola di Napoli, per la ricerca inesauribile di fonti e testi letterari condotta dalle singole personalità, per i rapporti continui tenuti con gran parte del coevo panorama artistico italiano ed europeo, risulta incomprendibile come nel Novecento una parte della critica abbia giudicato in modo tanto superficiale e fallace la scultura verista di scuola napoletana, ritenendola quasi un vacuo atto spontaneo e a tratti impetuoso del ritrarre dal vero, contenendola entro i confini di un unico preciso filone, quel realismo con soggetti bambini, "scugnizzi" e pescatorelli, ridotto peraltro a un mero esercizio di tono vernacolare.

Varcato il 1900, i primi vent'anni del nuovo secolo furono cadenzati da importanti avvenimenti, come le numerose fabbriche architettoniche innalzate in città, alle quali gli scultori diedero un contributo significativo. Se da una parte subì un cedimento il sistema espositivo, fino a

esaurirsi del tutto la vecchia Società Promotrice, dall'altra si registrava una ripresa della committenza pubblica di grande respiro.

Molti scultori furono impegnati nella nuova corsa al monumentalismo, che aveva avuto inizio all'indomani dell'Unità, trasformandosi in un fenomeno talmente consistente e diffuso da infastidire anche Mazzini.¹⁰⁵ Fra i primi prodotti dell'Unificazione a Napoli, il *Monumento a Dante*, inteso come "Monumento all'Italia", fu, invece, fortemente voluto dal patriota e letterato Luigi Settembrini, su un'idea iniziale di Vittorio Imbriani. Eseguito da Tito Angelini e Tommaso Solari, su basamento neo-cinquecentesco di Gherardo Rega e Napoleone Tettamanzi, fu inaugurato il 14 luglio del 1871.¹⁰⁶ A partire dai primi del Novecento si moltiplicarono sia i monumenti singoli (*Amore*, *Nicotera* etc.), sia le imprese collettanee. Si ricordano, fra i casi maggiori, la decorazione della Galleria Umberto I e della Birreria Gambrinus, la risistemazione della facciata del Duomo, la fabbrica dell'Università con i frontoni di Jerace e di d'Orsi, la prosecuzione dei cantieri sempre attivi, come il Cimitero Monumentale di Poggioreale, la Villa Reale (poi Comunale) e il Salone e il saloncino dei Busti di Castel Capuano, oltre al completamento del fronte principale del Palazzo Reale, con l'installazione delle otto statue dei re, avvenuta già tempo addietro (1888).

I primi vent'anni del Novecento furono anche densi di polemiche sulla inoperosità del sistema espositivo e sulla conseguente apparizione di mostre fuori dallo stesso sistema, cui, per certo qual verso, volle offrirsi come alternativa il Circolo Artistico Politecnico, sorto anni prima e con diversa denominazione.

Il 1929 fu un anno importante: morivano il «divino filosofo» Vincenzo Gemito e il grande realista Achille d'Orsi. Le diverse generazioni di allievi avrebbero preso le redini della scultura nella prima metà del secolo; i più giovani davano l'avvio al proprio percorso artistico esponendo alla prima Mostra del Sindacato Interprovinciale Fascista Campano di Belle Arti, che apriva i battenti nello stesso 1929, dando così inizio ufficiale a una nuova storia dell'arte, dettata da nuovi sistemi e da nuove dinamiche, quella del ventesimo secolo.

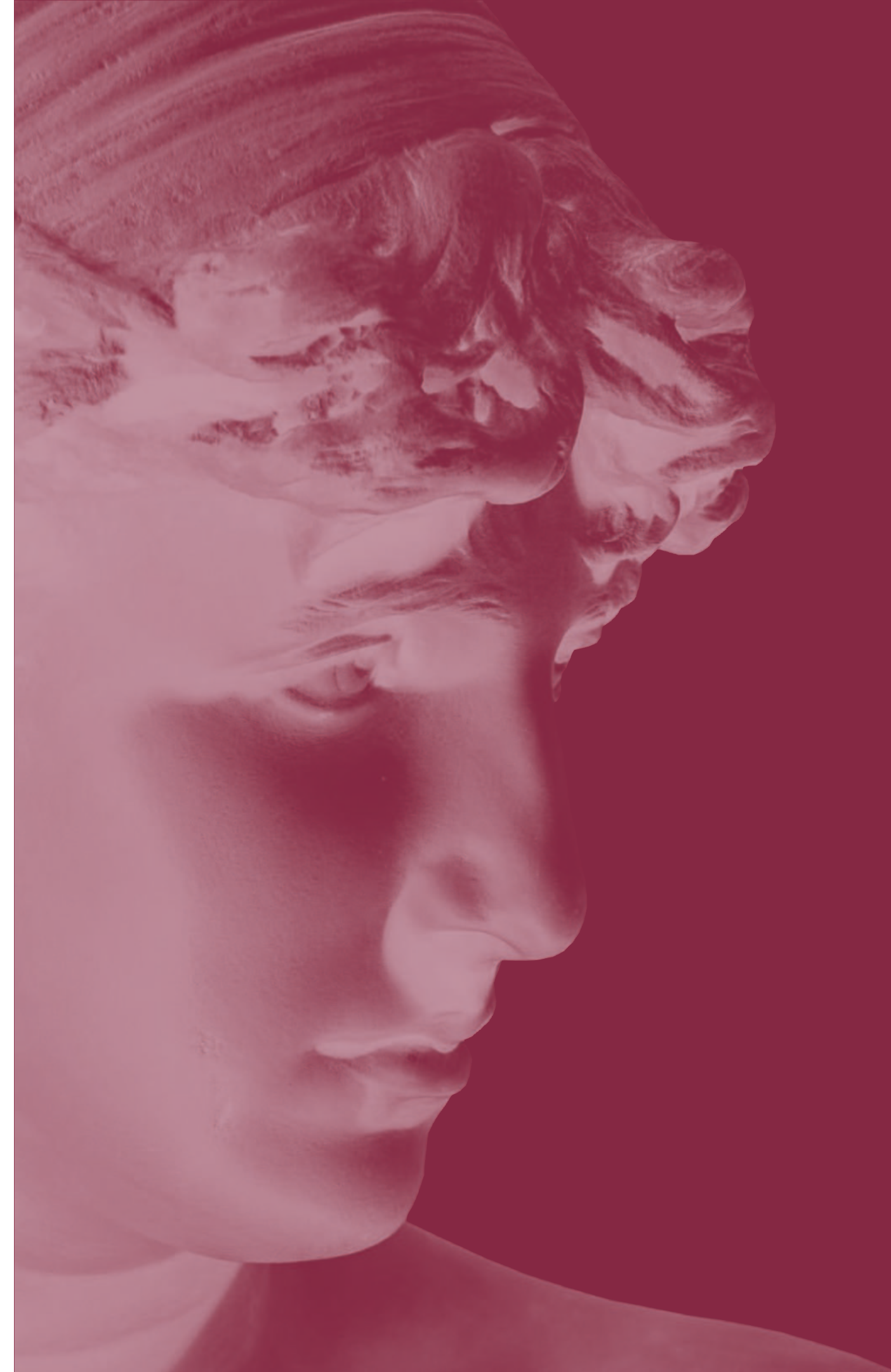
Note

1. S. Vigezzi, *La scultura italiana dell'Ottocento*, Ceschina, Milano 1932.
2. E. Lavagnino, *L'arte moderna. Dai neoclassici ai contemporanei*, II, Unione Tipografica Editrice Torinese, Torino 1956.
3. M. De Micheli, *La scultura dell'Ottocento*, UTET, Torino 1992.
4. A. Savinio, *Seconda vita di Gemitto*, in *Narrate uomini, la vostra storia*, Adelphi, Milano, 1984, p. 70 [I ed. 1942].
5. Davanti ai premi ottenuti dai napoletani alla Mostra Nazionale di Torino nel 1880, Telemaco Signorini scrisse a Costa: «L'impudenza meridionale vince a Torino e abbatte la coscienziosa ricerca dell'arte nostra! Il desiderio nostro è di organizzarci contro l'Italia meridionale che ci divora tutti» (pubblicata in P. Dini, *Lettere inedite dei Macchiaioli*, Il Torchio, Firenze 1975, p. 142).
6. V. Vicario, *Gli scultori italiani. Dal neoclassicismo alla libertà*, edizioni Lodigraf, Lodi 1990; A. Panzetta, *Nuovo dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento*, 2 voll., AdArte, Torino 2003, seguito alle due edizioni precedenti di Allemanni 1990 e 1994.
7. Si vedano i testi monografici di M. S. De Marinis, *Il tempo la vita e l'arte di Achille d'Orsi*, Japadre, L'Aquila-Roma 1984; Ead., *Gemitto*, Japadre, L'Aquila-Roma 1993, I. Valente, *Il primo percorso di Francesco Jerace: dalla 'Nidia Cieca' alla 'Vicia'*, *L'alternativa a Gemitto nella scultura napoletana di secondo Ottocento*, in «Dialoghi di Storia dell'Arte», n. 3, Napoli 1996, pp. 82-105; C. Palazzolo Olivares, *Giovan Battista Amendola scultore*, Labirinto edizioni, Sarno 1997; *Francesco Jerace scultore*, a cura di E. Corace, Edizioni d'Arte, Roma-Trieste 2001. Al 1998 risale il volume di A. M. Damigella, *Salvatore Grita (1828-1912) e il realismo nella scultura*, Lithos Editrice, Roma 1998.
8. *Civiltà dell'Ottocento. Le arti figurative*, catalogo della mostra di Napoli e Caserta 1997-98, Electa, Napoli 1997.
9. Fu molto importante la mostra di Gemitto, inaugurata al Museo Pignatelli Cortes di Napoli nel 2009 (*Gemitto*, a cura di M. D. Pagano, Electa, Napoli 2009); non può, però, essere dimenticata la mostra di Spoleto del 1989, *Temi di Vincenzo Gemitto*, a cura di B. Mantura, De Luca, Roma 1989. Fra i cataloghi di mostre dedicati in tempi più recenti alla scultura, si veda: *Giuseppe Renda 1859-1939, tra tradizione e rinnovamento*, a cura di D. Esposito, catalogo della mostra di Napoli, Castel Nuovo, 2007-08, Electa, Napoli 2007; *Scultori a Napoli tra Ottocento e Novecento*, a cura di I. Valente, catalogo della mostra di Napoli, Galleria La Meditteranea, 2009; *Gemitto e la scultura a Napoli tra otto e novecento*, a cura di D. Esposito e A. Panzetta, catalogo della mostra a Il Cassero, Montevarchi/AR, 2012, Edizioni Fioranna, Portici 2012. Fra gli studi dedicati ai luoghi della scultura, si veda: *Cimiteri napoletani. Storia, arte e cultura*, a cura di F. Mangone, Massa Editore, Napoli 2004; I. Valente, *I Busti di Castelpapiano, fra luogo della memoria e culto della divinazione. Primi risultati di una ricognizione storico-artistica*, in *Castelpapiano da Reggia a Tribunale. Architettura e arte nei luoghi della giustizia*, a cura di Fabio Mangone, Massa Editore, Napoli 2011, pp. 130-171; Ead., *I beni storico-artistici e gli arredi della XIX e XX secolo*, con Appendice, in *Castel Capuano. La cittadella della Cultura giuridica e della Legalità. Restauro e valorizzazione*, a cura di Aldo Averta, Elio de Rosa editore, Napoli-Roma 2013, pp. 57-62, pp. 289-319. Invece, per una storia della scultura della seconda metà del secolo, si rimanda al saggio della scrivente, *Scultori a Napoli al tempo di Renda. Un viaggio fra le tendenze artistiche di fine Otto e inizio Novecento*, in *Giuseppe Renda 1859-1939, tra tradizione e rinnovamento*, a cura di D. Esposito, catalogo della mostra di Napoli 2007-08, Electa, Napoli 2007, pp. 11-47, e alla sua precedente tesi di Dottorato di Ricerca in Discipline Storiche dell'Arte Medievale, Moderna e Contemporanea. Storia e Critica delle Arti figurative nell'Italia meridionale (XIII ciclo), presso il Dipartimento Discipline Storiche dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II", dal titolo *Iconografie e linee di tendenza della scultura napoletana del secondo Ottocento attraverso le più importanti esposizioni*, a. a. 2000-2001, discussa il 15 aprile 2002. Al 2009 si deve il volume di M. S. De Marinis, *Ai confini d'Europa. Scultori meridionali a Napoli tra Ottocento e Novecento*, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Napoli.
10. Inaugurata l'8 aprile 1877 da S.M. il Re Vittorio Emanuele II, in alcune sale dell'Accademia di Belle Arti, appositamente progettate da Enrico Alvino, la Mostra Nazionale di Napoli fu la terza prevista dal sistema delle esposizioni nazionali istituito a Parma nel 1870. Il Consiglio Accademico di Parma aveva deliberato, infatti, la fondazione di un Congresso Artistico che, oltre a occuparsi dell'inaugurazione del *Monumento a Correggio*, invitava tutti gli artisti d'Italia ad esporre insieme. Parma ospitò la prima mostra del nuovo sistema espositivo nazionale (la mostra nazionale di Firenze del 1861, aperta anche alle industrie, non apparteneva alla convenzione stipulata nel 1870). Il Congresso stabiliva anche la periodicità biennale delle mostre: la prima a Parma; la seconda sarebbe stata organizzata a Milano nel 1872, in concomitanza con l'inaugurazione del *Monumento a Leonardo*, mentre la terza avrebbe avuto luogo a Napoli nel 1874. In realtà la Mostra di Napoli aprì le sue porte con tre anni di ritardo, causato soprattutto dalla stessa complessità della sua natura, poiché si presentò decisamente arricchita di opere rispetto alle due mostre precedenti. Infatti, a fronte delle 1126 opere di Parma e delle 1035 di Milano, a Napoli erano giunte 1410 opere, delle quali ben 335 sculture. Inoltre, a posteriori, ci si rese conto che i due anni di intervallo tra una mostra e l'altra non erano sufficienti per dar modo agli artisti di creare opere nuove né alla struttura organizzativa e alla macchina burocratica di procedere al meglio. Ciò fu dimostrato dalla Mostra Nazionale di Milano del 1881 che, inaugurata a un solo anno di distanza dalla precedente di Torino dell'80, non brillò di novità, registrando, tra l'altro, l'assenza di molti artisti delle diverse scuole italiane. Alla Nazionale napoletana del 1877 i premiati nella scultura furono: Ercole Rosa (4000 lire); Achille d'Orsi, Giovan Battista Amendola, Raffaele Bellizzi, Emilio Franceschi, Salvatore Grita, Ettore Ferrari, Giovanni Bigi, Cesare Fantacchiotti (2000 lire) («L'Italia artistica», Firenze 25 maggio 1877). Gli acquisti del Re: Franceschi, *Opimia*; Ginotti, *L'emancipazione della schiavitù*; Bellizzi, *L'avvicinarsi della procella* (per l'esecuzione in marmo); Tabacchi, *Tuffolina* («Gazzettino dell'Esposizione», Napoli 15 aprile 1877). Il giurì artistico votato, secondo Netti «sufficientemente equilibrato», era composto da Morelli, F. Palizzi, Pagliano, Busi, Boschetto, Mosè Bianchi, Bertini, Petrocchi, Signorini, Ussi e Francesco Mancini, per la pittura; Perricci, Mengoni, Ruggiero, Castelli e Basile per l'architettura e per la scultura Vela, eletto con 157 voti, Rivalta (156), Rosa (141), Monteverde (125), Lista (124), Tabacchi (108), Franceschi (102), Balzico (85) e Bellizzi (75). Il giurì era anche incaricato di assegnare i 19 premi previsti fra le tre sezioni della mostra (7 premi da 4000 lire ciascuno, 2 da 3000, 5 da 2000, 5 da 1000); altri tre premi da mille lire ciascuno erano messi a disposizione dal Ministero dell'Agricoltura e del Commercio per le migliori maioliche e porcellane dipinte, per i lavori in corallo e avorio e per i disegni per tessuti e intagli. Era infine previsto un ristretto numero di medaglie per gli oggetti migliori della sezione d'arte applicata all'industria (F. Netti, *Esposizione Artistica Italiana a Napoli. Piccola cronaca. Il giurì*, in «L'Illustrazione Italiana», a. IV, n. 15, Milano 15 aprile 1877, p. 230; I. Valente, *Le forme del reale. Il naturalismo e l'immaginario storico ed esotico nella pittura napoletana del secondo Ottocento*, in F. C. Greco - M. Picone Petrusa - I. Valente, *La pittura napoletana dell'Ottocento*, Pironi, Napoli 1993, pp. 47-73, in part. pp. 53-54, note p. 70; I. Valente, *Iconografie e linee di tendenza della scultura*, cit., pp. 77-106).
11. F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Morano, Napoli 1870-72; ed. cons. Treves, Milano 1912.
12. Stanislao Lista, che ancora attende uno studio monografico, fu insegnante molto amato e seguito. L'abruzzese Costantino Barbella ricorda un momento del suo alunnato presso il Lista e dell'attenzione affettuosa rivolta agli allievi: ricorda, infatti, che, in occasione dell'esposizione della Promotrice del 1874, Barbella fece portare a spalla da quattro facchini il suo lavoro dallo studio del suo professore. «Era un tempaccio, un facchino scivolò ed il gruppo cadde e si ridusse a pezzi, che feci riattaccare; e "dietro front", allo studio del professore. Questi si mostrò dolente della disgrazia capitatami ed io, che avrei dovuto risentirne più di lui, cercai di rivolgergli parole d'incoraggiamento, trattandosi di aspettare un paio di giorni per vedere il gruppo allo stato pristino». C. Barbella, in *Memorie giovanili autobiografiche*, raccolte da Onorato Roux, s. *Illustri Italiani Contemporanei*, II, Artisti, R. Bemporad & Figlio Editori, Firenze 1909, pp. 182-188, in part. p. 185.
13. Adriano Cecioni, *Opere e scritti*, con pagine e lettere inedite dell'autore a Giosue Carducci, a cura e con introduzione di E. Somaré, Edizioni dell'Esame, Milano 1932, p. XVII. Se da una parte Somaré mette in evidenza l'influsso di Cecioni sugli artisti della Scuola di Resina, dall'altra afferma quanto avesse pesato sulla maturazione del suo linguaggio l'esperienza napoletana che terminò nel 1867: «Doloroso termine. Napoli lo aveva ospitato per tre anni di vita giovanile interamente artistica. Vi aveva concepito tanti pensieri originali, conosciuto dei giovani carissimi, vi si era innamorato e sposato, vi era tornato padre di un bambino». Sul periodo napoletano di Cecioni, di cui sono ancora da chiarire i rapporti di reciproca influenza fra l'artista toscano e i napoletani, si veda S. Gallo, *Per Adriano Cecioni a Napoli, in Napoli, l'Europa. Ricerche di Storia dell'Arte in onore di Ferdinando Bologna*, a

- cura di F. Abbate e F. Sricchia Santoro, Meridiana libri, Catanzaro 1995, pp. 305-309, tav. f. t.; Id., *Aspetti del Realismo a Napoli: l'interferenza di Adriano Cecioni*, in «Dialoghi di Storia dell'Arte», 4/5, dicembre 1997, pp. 236-249.
14. C. Boito, *Scultura e pittura d'oggi*, Fratelli Bocca, Roma, Torino, Firenze 1877, p. 409. Il riferimento era ad Amendola e a d'Orsi, poiché entrambi avevano portato nell'esposizione Nazionale del 1877 anche opere di piccolo formato.
 15. Sui rapporti tra Michele Tedesco e Cecioni, e sulla figura di questo straordinario pittore, si veda il catalogo della recente mostra curata da chi scrive, *Michele Tedesco 1834-1917. Un pittore lucano nell'Italia Unita*, catalogo della mostra di Potenza, Pinacoteca Provinciale, 18 febbraio - 6 maggio 2012, Calice Editore, Rionero in Vulture 2012. Il progetto Tedesco fu completato nella pubblicazione di diciotto taccuini inediti: I. Valente, *Michele Tedesco, Taccuini*, Calice Editore, Rionero in Vulture 2012, e nel testo dedicato a Julia Hoffmann Tedesco, risultato di un contributo discusso in Germania, *Michele Tedesco und Julia Hoffmann. Ein europäisches Künstlerehepaar aus der Basilicata und aus Würzburg*, Würzburg, september 2013.
 16. A. Cecioni, *Dell'importanza tecnica dell'arte*, in «Giornale Artistico», 18 aprile 1873.
 17. G., *L'esposizione della Promotrice*, in «Il Giornale di Napoli», n. 213, Napoli 28 agosto 1866.
 18. A. Cecioni, *Concetti d'arte sull'Esposizione di Napoli del 1877*, Tipografia della Gazzetta d'Italia, Firenze 1877, p. 22.
 19. G. Vaccai, *L'Esposizione di Belle Arti in Napoli. Lettera indirizzata al direttore del Raffaello*, in «Il Raffaello», Urbino, 20 giugno 1877.
 20. A. Cecioni, *Concetti d'arte*, cit., pp. 32-33.
 21. Ivi, pp. 36-38. Inoltre, Cecioni aggiunse: «Desidero domandare al signor D'Orsi perché volle dargli quell'idea di una cosa scavata, di un'opera sciupata dall'attrito del tempo e restaurata per mettersi all'esposizione? Non era meglio presentarla in tutta la sua freschezza? Non so capire perché ricoprirla di quella sporcatuta a bronzo; lasci far uso di questo artificio a chi ha bisogno di nascondere la propria impotenza nel modellare, ma non lo faccia lui che in quella parte è forte» (p. 38). Si trattava della patina o dipintura a imitazione del bronzo, che gli artisti usavano dare alle loro opere per nobilitare materiali poveri impiegati, come il gesso, e per rendere l'idea della fusione a eventuali compratori o committenti.
 22. Ivi, pp. 40-41.
 23. De Marinis, *op. cit.*, 1984, pp. 96, 188.
 24. Ivi, p. 96. La studiosa pubblica in appendice, alle pp. 190-191, la famosa lettera di Palizzi, in cui si legge «se il d'Orsi si studia di mantenere ed accrescere la reputazione che quell'opera sua gli ha procacciata non ha però il diritto di distruggerla. Né è che egli non ami questa sua opera; ma il forte sentimento di progredire lo agita e gli fa abbandonare e trascurare le opere già fatte che il tempo a poco a poco distrugge. Io penso che in questo stato di cose quel gruppo materialmente non appartiene più al suo autore. Il pubblico, gli artisti e la critica si sono occupati diffusamente nel giudicare i Parassiti e li hanno in sommo pregio e non permetteranno mai che siano distrutti per qualunque caso».
 25. Ai *Parassiti*, che divenne subito noto attraverso la stampa, si sarebbe ispirato in circa dieci anni di lavoro, dal 1890 al 1899, lo scultore romano Ernesto Biondi con il grande gruppo in bronzo dei *Saturnalia* (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna).
 26. In occasione della successiva Mostra Nazionale, aperta a Torino nel 1880, Cecioni si scagliò contro Massarani, presidente della giuria assegnatrice dei premi, contestandone la decisione finale: «Chi è che ha inventato questo Tullio Massarani? Cosa fa? Cosa esercita? Come si spiega, mi direte, che questo Massarani si trovò fra i Giurati?», Ippolito Castiglioni [A. Cecioni], *La premiazione all'Esposizione Nazionale di Torino*, Firenze 1880, ripubblicato in A. Cecioni, *Scritti e Ricordi*, con lettere di Giosue Carducci, Ferdinando Martini ecc., a cura di G. Uzielli, Tipografia Domenicana, Firenze 1905, pp. 204-205. L'argomento è già sviluppato in I. Valente, *Iconografie e linee di tendenza della scultura*, cit.
 27. T. Massarani, *L'arte a Parigi*, Annali del Ministero d'Agricoltura, Industria e Commercio. Esposizione Universale del 1878, Tipografia del Senato, Roma 1879, pp. 190-191.
 28. C. Boito, *Scultura e pittura d'oggi*, Fratelli Bocca, Roma-Torino-Firenze 1877.
 29. Ivi, p. 6.
 30. Ivi, p. 7.
 31. Ivi, p. 8.
 32. Ivi, pp. 402-403.
 33. Ivi, pp. 407-408.
 34. Ivi, p. 412.
 35. R. De Zerbi, *L'arte moderna, Lettere a proposito della Esposizione Nazionale di Belle Arti in Napoli*, Successori Le Monnier, Firenze 1877, p. 116.
 36. F. Jerace, in *Vita e opere di Giovanni Battista Amendola, con la cronistoria del Monumento eretto gli in Sarno nel 1922*, a cura di F. Abignente-M. Orza, Premiata Tipografia Fischetti, Sarno 1922, pp. 83-84.
 37. F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, cit.
 38. F. De Sanctis, *Teoria e storia della letteratura. Lezioni tenute a Napoli dal 1839 al 1848, ricostruite sui quaderni della scuola da B. Croce*, 2 voll., Laterza, Bari 1926.
 39. Sul Ripamonti si veda: C. Casero, *La scultura di Riccarda Ripamonti (1849-1930) tra impegno civile e protesta sociale*, in «Arte lombarda», 157, 3 (2009).
 40. La discendenza dell'arte del milanese Ripamonti dal realismo napoletano, in particolare da Achille d'Orsi, fu già messa in evidenza al suo tempo. Ne riferisce anche Silvio Vigezzi, *op. cit.*, p. 81, *passim*.
 41. Il siciliano Salvatore Grita, che pure si era formato a Napoli, espose alla Mostra Nazionale del 1877 un gruppo in gesso dal titolo *La notte del 27 maggio 1860 in Palermo. Un episodio del bombardamento* (in cat. Napoli 1877, p. 9, n. 101). Boito fu severissimo nei confronti del Grita: «Il Grita, il D'Orsi, l'Amendola, tutti e tre sono stati premiati dal Giurì per tre lavori, de' quali due hanno grandi pregi, ma non meritavano il premio; uno non ne ha punti. Il *Bombardamento di Palermo* è una frittata di bombe, teste, braccia, gambe e rottami di fabbrica, che offende tanto la vista, quanto il senso comune. L'autore non dice contro quale bombardamento egli intende protestare: se contro quello fatto da Ferdinando, se contro le poche bombe di Francesco, o se contro il bombardamento fatto da noi nel 1866. Se avesse pensato all'utilità di far conoscere questa data, l'autore del brutto gruppo in gesso ch'è stato premiato dal Giurì avrebbe anche capito che, non alla sola coscienza dei governi dovea dedicare, come ha fatto, la sua protesta, ma anche a quella dei popoli, i quali, quando non vogliono bombe, non le debbono provocare» (C. Boito, *op. cit.*, pp. 113-114). Sul Grita cfr. A. M. Damigella, *op. cit.*
 42. L'esposizione, che fu visitata da più di centomila persone, al 23 maggio aveva venduto oltre ottanta opere. Alla chiusura, su proposta del sindaco fu nominata una commissione per programmare una lotteria di parte delle opere rimaste invendute, sul modello di quella organizzata alla precedente mostra di Napoli del 1877. La commissione fu composta dal comitato esecutivo, dall'avvocato Michela e da Pittara, che avevano avanzato per primi l'idea («Pasquino», a. XXV, n. 21, Torino, 23 maggio 1880, p. 168).
 43. La Relazione Martini è negli *Atti Ufficiali del Congresso 1880* (pp. 88-92) ed è pubblicata in «Roma Artistica» 1880.
 44. La posizione assunta dagli artisti napoletani in merito alle mostre nazionali era a favore della centralità del sistema in Roma, soprattutto perché essi ritenevano che l'organizzazione itinerante delle mostre nelle diverse città italiane producesse un frazionamento delle forze e un indebolimento dello stesso sistema nazionale, che mirava, al contrario, a tracciare le linee di un'identità italiana dell'arte. Nelle esposizioni itineranti, infatti, avrebbe predominato il carattere del luogo («a Firenze la mostra sarà essenzialmente fiorentina, a Venezia essenzialmente veneziana, a Milano essenzialmente lombarda» etc.). La tesi sostenuta fu, invece, che solo a Roma, in quanto capitale, potesse formarsi una coscienza nazionale, in un ambiente unico ed eguale per tutti, e potesse svilupparsi una critica autorevole, al di là dei localismi regionalistici. Infatti, il 15 aprile 1880 gli artisti napoletani firmarono e pubblicarono una petizione «volante» su *Le Esposizioni fisse di Belle Arti*. Prendendo spunto dalla domanda posta dal nuovo Congresso artistico, «se la istituzione di una stabile mostra di belle Arti in Roma» potesse giovare al «progresso dell'arte e agli interessi degli artisti italiani», i napoletani ricordavano che la decisione era già stata presa nel precedente Congresso del 1877, in cui era stato deliberato quasi all'unanimità che l'esposizione di Torino sarebbe stata l'ultima delle mostre itineranti. Veniva, dunque, rimarcato che una nuova votazione, che di fatto invalidava la precedente, sminuiva anche la stessa istituzione del Congresso Artistico Nazionale. Il problema era molto semplice. Si stavano delineando le grandi traiettorie del mercato italiano, in espansione soprattutto al Nord Italia e, dunque, il sistema espositivo da artistico stava trasformandosi in sistema economico e politico. Con la nuova votazione di Torino, fu abrogata la decisione centrista delle esposizioni e fu avallata quella delle mostre itineranti. Non a caso, la Mostra Nazionale del 1877, dove la scuola napoletana aveva fatto tanto scalpore, ottenendo un grande successo di pubblico e di critica, sia in pittura, che in scultura, fu l'ultima organizzata a Napoli. Da allora il maggiore concentramento di esposizioni avvenne da Roma in su.
 45. F. Filippi, *Le belle arti a Torino. Lettere sulla IV Esposizione Nazionale*, Giuseppe Ottino Editore, Milano 1880, p. 197.
 46. C. Boito, *La Mostra Nazionale di Belle Arti in Torino*, in «Nuova Antologia», 15 giugno - 16 luglio 1880.
 47. M. M. Lamberti, *Aporie dell'arte sociale: il caso del «Proximus tuus»*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», s. III, vol. XIII, fasc. IV, Pisa 1983; Ead., *L'Esposizione Nazionale del 1880 a Torino*, in *L'arte in mostra. Firenze 1861, Torino 1880, Milano 1891, Rapporto*

- sulle grandi esposizioni dell'Italia unita, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 18, 1983, pp. 21-36.
48. Cfr. *Teofilo Patini (1840-1906)*, a cura di F. Bologna, Comitato per le Celebrazioni Patiniane, L'Aquila-Castel di Sangro 1990.
 49. Lo stesso critico aggiungeva «In D'Orsi, la vista di quell'ambiente modesto e solitario, in cui un artista infelice e intelligente, maturando *L'eredità*, partiva dalle sofferenze proprie per richiamare l'attenzione del pubblico sopra le sofferenze di tutta una classe, non faceva che dare forma delineata e distinta a un ideale che già si agitava nella sua mente sin dal primo esordire. A ben considerare, un intimo legame intellettuale e plastico corre infatti tra il gruppo dei *Parassiti* in cui D'Orsi prometteva a Napoli, e la terribile concezione che a Torino compieva nell'arte una rivoluzione», P. Levi, *Il secondo Rinascimento*, 1883, p. 483 (cit. anche in S. Gallo, scheda su *L'eredità*, in *Teofilo Patini (1840-1906)*, op. cit., p. 315). In conclusione, i due artisti avevano maturato autonomamente l'idea di una raffigurazione sociale al tempo della visita di d'Orsi allo studio del pittore, durante la quale sicuramente d'Orsi trovò conferma alle sue ricerche; tuttavia, la statua, esposta un anno prima del dipinto di Patini, divenne agli occhi dell'opinione pubblica il manifesto del nuovo impegno sociale dell'arte.
 50. I. Valente, *Orientamenti della scultura a Napoli nella seconda metà dell'Ottocento*, in *Gemito*, a cura di D. M. Pagano, catalogo della mostra di Napoli 2009, Mondadori Electa, Milano 2009, pp. 26-37, p. 31.
 51. D'Orsi scrive: «Il numero delle società che vedemmo sfilare fu immenso - più di cento - dai decoratori, sino ai macellai, vi erano anche moltissime società di operaie - era curioso vedere delle donne portare la bandiera - da varie bandiere osservai che molte società trovansi formate da trent'anni!» (Lettera di Achille d'Orsi allo zio Rocco Nicotera, in data *Parigi, 4 giugno 1878*; Napoli, Fondo San Martino, cit. in M. S. De Marinis, op. cit., 1984, p. 120, 129 n.).
 52. F. Dell'Erba, *Napoli un quarto di secolo*, Editrice Tirrena, Napoli 1929.
 53. G. Boudailles, *Courbet*, Alfieri e Lacroix, Milano 1989, p. 56.
 54. Lettera di Achille d'Orsi allo zio Rocco Nicotera, datata *Studio, 5 settembre 1879* (Fondo San Martino, cit. in M. S. De Marinis, op. cit., 1984, p. 126, 129 n.).
 55. Sul *Proximus tuus* si legge: «L'espressione di questa statua non è di una miseria che ti fa versare una pietosa lacrima, e asciugarla dolcemente con una elemosina; è la dichiarazione energica di un peccato sociale, orribile, di un'ingiustizia colossale. Quel villano, affranto dalla fatica, è l'immagine vivente d'una razza forte, la razza dei contadini che si rinnova sempre e cade sfinita sulla terra che rende altrui feconda. S.M. il Re Umberto ha acquistata l'opera del D'Orsi, il pubblico l'ha ammirata, qualche pseudo-democratico ne ha preso ombra, gli artisti vi hanno fatto capannello intorno - tutti segni dei tempi-; e alcuni critici si chiedono se vantandola si pretende che l'arte debba mettersi su quella via. I maestri in arte non vanno imitati, essi sono come il direttore dei cori quando dà il *la* ai coristi che stonano: ognuno lo prende nella propria chiave e chi canta da tenore e chi da basso, chi da contralto e chi da baritone; e ognuno canta la sua parte. Il *la* del D'Orsi chiama l'arte all'espressione della vita vera, all'espressione dei sentimenti radi-
 - cati nell'anime attive del nostro tempo» (L.C. [L. Chirtani], *Proximus tuus, statua di Achille D'Orsi*, in «L'Illustrazione Italiana», a. VII, n. 25, Milano, 13 giugno 1880, p. 391, incisione dell'opera sul frontespizio).
 56. A Napoli «L'attribuzione dei premi per la scultura è stata una protesta contro la Bellezza. C'era un'opera che la pubblica opinione aveva già giudicata, già premiata: la *Schiava* del Ginotti. Il giurì l'ha esclusa da' premi. Non è abbastanza brutta, non è abbastanza cenciosa, non è abbastanza ferita, impiagata, spasimante, contorcendosi, agonizzante, boccheggiante perché le si dia un premio. È viva, è sana, è bella; tutti attribuiti che significano vecchiume, roba da buttar lì» (Martin Cafiero, *Esposizione di Belle Arti. Scultura V. (I premiati)*, in «Il Piccolo», Napoli, 2 maggio 1877).
 57. *Catalogo della Esposizione Triennale delle Belle Arti di Brera*, Comitato Esecutivo Esposizioni Riunite 1894; L. Chirtani, *La scultura alla Triennale*, in «Natura ed arte», III [1893-94], pp. 296 s.; *Guida del visitatore nelle Esposizioni riunite del 1894 in Milano*, Milano 1894, p. 146; *Alla Mostra triennale di Brera*, in «L'Illustrazione popolare», XXXI [1894], p. 453 e ill.; R. Barbiera, *Brera alle Esposizioni riunite*, in *Le Esposizioni riunite di Milano 1894*, Milano 1894, p. 26; E. Ximenes, in *L'Illustrazione italiana*, 113 maggio 1894, p. 291; 27 maggio 1894, p. 326; L. Fortis, *L'arte alle Esposizioni riunite di Milano*, Dumolard, Milano 1895, 1895, pp. 61 s., 97, 99, 114; S. Becchia, in *Le Esposizioni riunite di Milano 1894*, Milano 1895, p. 26).
 58. Ferdinando Fontana, uno dei critici più acuti dell'Esposizione Nazionale di Torino del 1880, aveva notato che d'Orsi, già celebre nelle regioni settentrionali d'Italia, aveva mandato alle due ultime mostre di Milano due teste di popolani che avevano fatto gridare allo scandalo gli accademici, «i quali non riescono ancora a capire come uno scultore possa trovar teste, degne di bronzi o marmi, altrove che fra gli dèi e le deesse dell'Olimpo, o, almeno, fra gli uomini illustri» (F. Fontana, *Scalpellini e pennelli. IV Esposizione di Belle Arti. Rifiutati - Assenti*, Roux e Favale, Torino 1880, p. 28).
 59. Vigezzi affermò che Ripamonti, insieme con Achille Alberti, erano scultori «audaci e vigorosi, s'ispirano al d'Orsi» (S. Vigezzi, op. cit., p. 81).
 60. L. Fortis, *L'arte alle Esposizioni riunite di Milano*, Fratelli Dumolard Editori, Milano 1895, pp. 63-65.
 61. F. Filippi, *Le belle arti a Torino. Lettere sulla IV Esposizione Nazionale*, Giuseppe Ottino Editore, Milano 1880, p. 197.
 62. Per la *Victoria* si veda: I. Valente, *Il primo percorso di Francesco Jerace: dalla 'Nidia Cieca' alla 'Victoria'. L'alternativa a Gemito nella scultura napoletana di secondo Ottocento*, in «Dialoghi di Storia dell'Arte», n. 3, 1996, pp. 82-105; Ead., *Francesco Jerace scultore. Dalla ricerca del bello nel vero, alla scoperta del vero nel bello ideale*, in *Francesco Jerace scultore*, a cura di E. Corace, Edizioni d'Arte, Roma-Trieste 2001, pp. 17-43; *La donazione Jerace al Comune di Polistena*, a cura di I. Valente, Kore, Reggio Calabria 2006; I. Valente, *Scultori calabresi dell'Ottocento*, in *Capolavori d'Arte in Calabria dal medioevo al novecento*, a cura di M. P. Di Dario Guida, catalogo della mostra di Cosenza, Complesso Monumentale di Sant'Agostino, e di Rende, Museo del Presente, 22 dicembre 2008 - 22 febbraio 2009, Kompass Service Editore, Cosenza 2011, pp. 318-335.
 63. *La petroliera* traeva ispirazione dalle donne del popolo di Parigi, che durante la Comune ostacolavano con fuoco e fiamme l'avanzata delle truppe di Versailles, entrando in tal modo nella letteratura europea. Sull'argomento si veda M. De Micheli, *Gli intellettuali e la Comune di Parigi*, in Id., *Le circostanze dell'arte*, Genova, Marietti, 1987, pp. 20-41. Lo sguardo fiero, le corde che ne stringono il petto voluttuoso, le braccia, idealmente legate dietro la schiena, lasciate interrotte come in un busto classico recuperato in uno scavo archeologico, e il titolo stesso, *La petroleuse vaincue*, erano gli elementi che riproponevano l'idea della donna vinta ma non domata.
 64. Illustrato in A. Panzetta, *Nuovo dizionario degli scultori italiani*, cit., II, 2003, p. 884.
 65. Il busto di Chiaromonte fu esposto alla mostra *Arte a Napoli dal 1920 al 1945. Gli anni difficili*, a cura di M. Picone Petrusa, catalogo della mostra di Napoli 2000, Electa, Napoli 2000, p. 206; si veda il saggio di M. Picone in questo volume.
 66. Per *Autunno*, tutto poesia, «profumo di campi e canto d'amore», aveva posato il giovane Raffaele Marino, allievo di Amendola, poi scultore affermato, che nel 1922 affidava ad una splendida pagina la memoria del maestro e del periodo in cui posava per lui. Marino fu anche il modello della *Cariatidi* del Mausoleo Schilizzi di Napoli (R. Marino, in Abignente-Orza, op. cit., pp. 71-72).
 67. Questo voltar pagina di Amendola fu notato anche da Rocco Pagliara, che sulla *Miss Lucy* scrisse: «questa deliziosa figurina che m'insegue, mi sta innanzi, d'accanto, nel cuore e nel pensiero da che la mostra si è aperta, e mi ha tentato e ritentato a tornar là, e girarle d'intorno, e restar per un'ora o due a contemplarla per tutti i versi, come per saziarmene prima che venga il giorno della chiusura in cui non potrò più vederla»; ancora il Pagliara parlò di «veder muovere, sotto quelle pieghettine eleganti, le membra flessuose e piene di vezzi». Il Pagliara però ammonì l'Amendola, che rinunciando a «dar lezioni di filosofia della storia», col passaggio dal darwiniano *Caino* al «vero e bello» *Autunno*, sarebbe potuto cadere nella parte opposta, in «quel genere che va proprio fuori i domini della critica, perché va fuori i domini dell'arte». R. E. Pagliara, *A proposito della XVIII Esposizione della Società Promotrice*, in «Gazzetta di Napoli», Napoli, 16 aprile 1881.
 68. La questione del titolo e della particolare iconografia è già affrontata in I. Valente, *Orientamenti della scultura a Napoli*, cit., 2009, p. 32.
 69. R. E. Pagliara, *A proposito della XVIII Esposizione*, cit.
 70. *Ibidem*.
 71. *Ibidem*.
 72. «Si risolleverà la scultura - aggiunge il critico - ritornerà ai bei tempi, in cui rappresentò la forza, la genialità, l'avvenire, quando tutti gli occhi e tutte le menti erano rivolti qui a Napoli, dove il d'Orsi, il Gemito, il Belliazzi, l'Amendola, il Jerace, il Franceschi combattevano pel trionfo della loro arte, quando vincitori, quando vinti ciascuno di essi da qualche loro compagno d'arte? Non lo so; ma io me l'auguro, pel bene dell'arte, per la fiducia che ho riposta nei nostri migliori artisti», V. Della Sala, *La Promotrice di quest'anno. La scultura. I*, in «Cronaca Partenopea. Rivista illustrata di Letteratura ed Arte», a. I, n. 11, Napoli, 25 maggio 1890.
 73. *Ibidem*.
 74. Sul cammino si veda: I. Valente, *Centro e periferia: itinerari italiani di alcuni artisti calabresi tra Otto-*

- cento e Novecento, in T. Sicoli-I. Valente, *L'animo e lo sguardo. Pittori calabresi dell'Ottocento di Scuola napoletana*, catalogo della mostra di Rende 1997-98, Editoriale Progetto 2000, Cosenza 1997, pp. 17-34.
75. A. Melani, *Il Bello all'Esposizione di Brera del 1886. IV e ultimo*, in «Conversazioni della domenica», a. I, n. 39, Milano, 26 settembre 1886.
76. V. Della Sala, *La XXVII Esposizione di Belle Arti a Napoli*, in «L'Illustrazione Italiana», a. XVIII, n. 30, Milano, 26 luglio 1891, p. 58. Unitamente a *L'angelo caduto*, Renda espose l'opera *Così mi amò*, piaciuto al Della Sala, che lo definì «un bel profilo di donna, aristocratico ed evanescente».
77. «In quella monaca, [...] in quella vita, spezzata nel fiore della giovinezza [...] egli ha intuito un dramma intimo. E c'è dell'audacia, in questa scultura, c'è dell'intenzione: potete non accettare, completamente, il tipo troppo di carne, potete desiderare, forse, una figura emaciata dal martirio e dalle sofferenze; potete domandare all'artista che vi dia una fanciulla che, nel macero delle carni, vi riveli tutto il dramma, che l'arrovella e la sfinisce; ma non potete non riconoscere una fattura larga, che vi dimostra che è buona la via, in cui il De Luca si è messo, e che egli non dovrebbe abbandonare». V. Della Sala, *La Promotrice di quest'anno. La scultura. I*, in «Cronaca Partenopea. Rivista illustrata di Letteratura ed Arte», a. I, n. 11, Napoli, 25 maggio 1890.
78. *Ibidem*.
79. *Artisti espositori a Napoli*, in «L'Illustrazione Italiana», a. XVIII, n. 40, Milano, 4 ottobre 1891, p. 211.
80. E. Lavagnino, *op. cit.*, pp. 670, 671. Emilio Lavagnino pubblicava, ricordandolo ancora in collezione Astarita, *Il fachiro (Risposta)*, sculturina in terracotta di estremo naturalismo, eseguita nelle piccole dimensioni dopo che Cifariello fu accusato di aver realizzato un calco con la testa al vero di *Fachiro*, respinta dal giuri di accettazione della mostra di Venezia del 1895 (*Ivi*, p. 671): «le cose migliori rimangono quelle degli anni giovanili, del tempo in cui l'acuto, intelligente impegno naturalistico, proprio degli scultori napoletani, è anche il segno di una cordiale, commossa adesione al tema».
81. A parte il *Ritratto di Arnold Böcklin*, che Cifariello riferisce aver eseguito dal vero, si rimanda alle diverse sculture di proprietà della Pinacoteca Provinciale Corrado Giaquinto di Bari, fra le quali il *Principe reggente Luitpold di Baviera* e alcuni gessi policromi: i ritratti di *Giuseppe Re David*, della *Mamma*, della *Baronessa Ricciardi*, di *Violet Brunetta d'Assau del Montenegro*; cfr. *Cataloghi dei Musei e Gallerie d'Italia. La Pinacoteca Provinciale di Bari, II, Opere dell'Ottocento e della prima metà del Novecento*, a cura di C. Farese Sperken, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2005.
82. L'influenza esercitata dai Tedeschi-Romani sulle arti figurative napoletane, grazie alla presenza di von Marées e von Hildebrand impegnati nella decorazione della Stazione Zoologica Marittima Dohrn a Napoli, è ancora da approfondire. Per una lettura del ciclo Dohrn si rimanda a Ch. Lenz, *Gli affreschi di Marées a Napoli*, in *I "Deutsch-Römer". Il mito dell'Italia negli artisti tedeschi, 1850-1890*, a cura di Ch. Heilmann, Mondadori, Milano 1988, pp. 243-265.
83. Questa ipotesi, circa il *Monumento Vicolì*, è proposta da chi scrive in I. Valente, *Della bellezza di Elena e del bronzo. L'arte di Costantino Barbella*, in P. Del Cimmuto-I. Valente, *Costantino Barbella, Fogli di Pensieri*, DatabencPress, Napoli 2014, pp. 17-32, in part. pp. 28-31.
84. Il riferimento ai calchi pompeiani fu fatto già da Martelli a suo tempo: «Dietro alla *Gravida dormiente* è un motivo ispiratore, che l'artista stesso confidò all'amico Morelli, da trovare in un calco in gesso di una donna gravida morta durante l'eruzione del Vesuvio del 79 d.C. [...] Parlando spesso di questo soggetto con lui, ci raccontava come la prima sensazione subita a proposito della donna incinta, l'ebbe nell'esaminare il resto, formato in gesso d'un cadavere di donna, tratto dalla catastrofe di Pompei; codesta forma umana due cose rivela, la giovine età della vittima, ed il suo stato di gravidanza, ed egli, colpito da codesto aspetto, infervorato dal culto della famiglia, trovò nel soggetto della sposa incinta il punto sul quale convergere tutti gli sforzi della sua fantasia d'artista e modellò il capolavoro [...] che ora si conserva nel Museo di Capodimonte» (D. Martelli, *L'opera di Adriano Cecioni (1889-1894)*, in A. Cecioni, *Scritti e ricordi*, Firenze 1905, p. 46).
85. Il gusto dei bronzetti ellenistici, che nell'ultimo ventennio del secolo divenne di gran moda, fu alimentato anche dalla Ditta Chiurazzi, dal momento in cui, attraverso l'acquisizione dei diritti alla riproduzione, diede il via alla realizzazione di copie eseguite su calchi degli originali conservati nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Queste erano vendute attraverso un catalogo moderno, con tanto di numero che ne permetteva l'identificazione. *Fonderia Artistica Chiurazzi. La forma dell'arte*, a cura di L. Fucito, Altrastampa, Napoli 2001.
86. La domanda del collezionismo fu talmente pressante che le fonderie, resi ormai inutilizzabili i calchi affidati loro dagli scultori stessi, rifacevano forme nuove dalle forme consuete, generando opere di sempre minor qualità. Inoltre, alcune fonderie iniziarono a mettere in circolazione fusioni false di opere di scultori ancora viventi o scomparsi da poco. Un ritaglio di giornale del dopoguerra, che non reca però ulteriori riferimenti, conservato nelle carte degli eredi di Terra Renda, figlia dello scultore Giuseppe, riporta la notizia che erano state scoperte false riproduzioni di opere del maestro, immesse sulla piazza dalla fonderia di Vincenzo Kinser, sita a Capodimonte.
87. G. D'Annunzio, *In morte di Giuseppe Verdi. Canzone preceduta da un'orazione ai giovani*, Treves, Milano 1901, pp. 5-8.
88. V. Ciardo, *Quasi un diario*, Mele Editore, Napoli 1957, pp. 127-128.
89. La splendida spilla è pubblicata da M. Picone Petrusa, in un suo contributo del 2009, nel quale la studiosa faceva anche una comparazione fra l'*Acquaiolo* di Gemito e un bronzo di epoca alessandrina, ritrovato a Chalon-sur-Saône nel 1763 (Parigi. Bibliothèque Nationale); *Gemito a Villa Pignatelli*, in «Napoli Nobilissima», Rivista di Arti, Filosofia e Storia, X, s. V, fasc. V-VI, Napoli, settembre-dicembre 2009, pp. 234-239.
90. F. Fontana, *op. cit.*, p. 28.
91. *Ivi*, p. 29.
92. L. Gonse, *L'Art moderne à l'Exposition de 1878*, Quantin, Paris 1879.
93. «Ce pêcheur napolitain est vraiment dégoûtant, mais il est plein de vie et l'on fait cercle autour de ce petit monstre accroupi dans la vase» (Questo pescatore napoletano è davvero disgustoso, ma è pieno di vita e si fa un cerchio intorno a questo piccolo mostro accovacciato nel fango), C. Lamarre-A. Roux, *L'Italie et l'exposition del 1878*, Librairie Ch. Delagrave, Paris 1878, p. 179.
94. G. D'Annunzio, *op. cit.*, pp. 5-8.
95. La carica espressiva delle opere di Niccolò dell'Arca colpì anche D'Annunzio: si ricorda l'appassionata e intensa descrizione del *Compianto*, datata 19 settembre 1906 (G. D'Annunzio, *Pagine sull'arte*, ed. cons. a cura di P. Gibellini e S. Fugazza, Abscondita, Milano 2012, pp. 139-141).
96. M. Uda, *Esposizione di Belle Arti*, in «La Nuova Vespa», Napoli 26 aprile 1877.
97. Abignente-Orza 1922, p. 43.
98. Per la decorazione del Palazzo Bovino di Napoli, cfr. C. Palazzolo Olivares, *op. cit.*, pp. 31-36.
99. Nel volume collettaneo, nato nel 1922 grazie a Filippo Abignente e Mariano Orza, intorno alla figura di Giovan Battista Amendola, in occasione dell'erezione di un monumento in suo onore nella nativa Sarno a opera di Ettore Ximenes, la statua veniva illustrata come *Cavaliere di Casa Guevara* in palazzo Sangro a Napoli (pp. 43, 44, tav. f.t. n.n.). Secondo una testimonianza della principessa Maria Della Rocca, presente nello stesso volume, fu la duchessa di Bovino a commissionare all'Amendola la decorazione del suo palazzo alla Riviera di Chiaia. Dopo aver presentato i disegni, gli furono richieste anche le statue: allora «scolpi in marmo la statua, grandezza al vero, di uno dei più illustri cavalieri di Casa Guevara, la quale si trova nel vestibolo del palazzo, nel vano della sontuosa scalea». Un approfondimento dei curatori aggiungeva che l'opera «ora invece si trova - dopo non piacevoli vicende - nel cortile del Palazzo del Duca di Sangro, (oggi del Marchese Monticelli), a Piazzetta Nilo, n.7» (p. 43).
100. Si veda il testo di F. Fergonzi, *Auguste Rodin e gli scultori italiani (1889-1915)*, parte I, in «Prospettiva», nn. 89-90, gennaio-aprile 1998, pp. 40-73; parte II, in «Prospettiva», nn. 95-96, luglio-ottobre 1999, pp. 24-50. Si sono poi succedute alcune mostre, come *Rodin et l'Italie*, nel 2001 all'Académie de France à Roma, a cura di A. Le Normand-Romain, De Luca, Roma 2001, e, in tempi recenti, l'esposizione di Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, accompagnata dal volume di S. Frezzotti, *D'après Rodin. Scultura italiana del primo Novecento*, Electa, Milano 2014, purtroppo, però, senza mai varcare i confini romani.
101. E. Lavagnino, *op. cit.*, p. 595.
102. *Ibidem*.
103. C. Goldscheider, *Rodin. Sa vie, son œuvre, son héritage*, Les Production de Paris, Paris 1962, p. 47. Più recentemente, la celebre citazione è riportata anche in S. Frezzotti, *op. cit.*, p. 6.
104. R. Marino, in Abignente-Orza 1922, pp. 70-72.
105. G. Mazzini, *Pensieri scritti nel 1870 e nel 1871*; cfr. *I problemi dell'Epoca*, a cura di G. Conti, Roma 1949, p. 250; cit. anche in G. Delogu, *Antologia della scultura italiana*, Silvana, Milano, 1956, p. CLII, e da M. De Micheli, *op. cit.*, pp. 87, 127, n. 3.
106. Sulla storia del Monumento a Dante, si veda il recente contributo della scrivente: *Dante è l'Italia. Luigi Settembrini e le arti*, in «Studi Desanctisiani», n. 2, 2014, *ad indicem*, seguito all'intervento dal titolo *Settembrini e le arti: il caso del Monumento a Dante*, esposto al convegno «Voi non avete ancora conosciuto quest'uomo». *Luigi Settembrini patriota e scrittore (1813-2013)*, Napoli, Università degli Studi di Federico II, 7 novembre 2013.



INDICE

PREFAZIONI

*Gregorio Angelini, Angelo Chianese, Gaetano Daniele, Arturo De Vivo,
Daniele Pittèri, Aurora Spinosa, Guido Trombetti, Fabrizio Vona*

INTRODUZIONE

- 17 Introduzione alla mostra
Isabella Valente

SAGGI

- 25 Il Bello o il Vero. La scultura napoletana del secondo Ottocento e del primo Novecento. 1861-1929
Isabella Valente
- 63 Dalla Secessione al «ritorno all'ordine»: le vicende della scultura
Mariantonietta Picone Petrusa
- 75 «Ardente donatore di plastiche bellezze». La donazione Cifariello alla Pinacoteca Provinciale di Bari
Clara Gelao
- 83 Le tappe della scultura napoletana dal 1887 al 1909
Diego Esposito

NAPOLI, MUSEO DIFFUSO DELLA SCULTURA

- 93 La scultura celebrativa. *Fra passione risorgimentale e retorica di regime*
Maria Rosaria Nappi
- 101 La città post-unitaria e la scultura celebrativa
Fabio Mangone
- 107 Trasformazioni urbane e rappresentazioni monumentali: progetti e traslazioni
Pasquale Rossi
- 115 I busti e i monumenti della Villa Comunale. Caratterizzazione simbolica di uno scenario urbano
Andrea Maglio
- 121 La memoria e l'oblio: angeli e demoni nella scultura funeraria e cimiteriale a Napoli nell'Ottocento
Claudia Palazzolo Olivares
- 129 I busti di Castel Capuano. Un secolo di storia
Isabella Valente
- 143 Interferenze urbane: tre momenti dell'arte e della società di Napoli, tra Ottocento e Novecento
Mario Francesco Simeone

CATALOGO

I maestri

- 156 Tito Angelini, *Monumento funebre a Lucia Migliaccio duchessa di Floridia*
Mario Byron Coppola
- 157 Tito Angelini, *Saffo*
Mario Byron Coppola
- 158 Tito Angelini, *Ritratto di Carlo Filangieri principe di Satriano duca di Taormina e luogotenente di Sicilia*
Mario Byron Coppola
- 159 Tito Angelini, *Ritratto di Agata Moncada dei principi di Paternò*
Mario Byron Coppola
- 160 Tito Angelini. *Mentore obbliga Telemaco ad abbandonare la ninfa Eucari*
Mario Byron Coppola
- 161 Tito Angelini. *Eva*
Fina Serena Barbagallo
- 162 Tito Angelini, *Figura femminile (o Silvia)*
Fina Serena Barbagallo

- 163 Tito Angelini, *Il processo di Frine*
Mario Byron Coppola
- 165 Stanislao Lista, *Ritratto del padre*
Fina Serena Barbagallo
- 166 Stanislao Lista, *Busto dell'Arcivescovo Sutter*
Fina Serena Barbagallo
- 167 Stanislao Lista, *Madonna della Misericordia*
Isabella Valente

Echi romantici nel passaggio all'Unità d'Italia

- 170 Tommaso Solari, *Baccante*
Mario Byron Coppola
- 172 Tommaso Solari, *Esmeralda*
Mario Byron Coppola
- 174 Tommaso Solari, *Amleto*
Mario Byron Coppola
- 175 Achille Della Croce, *Pia de' Tolomei, Siena mi fè, disfecemi Maremma*
Rosa Romano d'Orsi
- 176 Alfonso Balzico, *Nello della Pietra e Pia dei Tolomei*
Tonia Grassia
- 177 Alfonso Balzico, *Cleopatra*
Tonia Grassia
- 178 Emanuele Caggiano, *Pane e Lavoro (gesso), Pane e Lavoro (marmo)*
Isabella Valente
- 185 Domenico Marzatico, *Ritratto del barone Carlo Poerio in poltrona*
Fabio Speranza
- 186 Tito Angelini, Tommaso Solari - Gherardo Rega, Napoleone Tettamanzi, *Monumento a Dante;*
Tommaso Solari, *Bozzetto del Monumento a Dante*
Isabella Valente
- 191 Enrico Mossuti, *Monumento e bozzetto a Domenico Cirillo*
Felicia Guida

La nascita del realismo

- 194 Vincenzo Gemito, *Il giocatore di carte*
Maria Rosaria Sansone
- 196 Vincenzo Gemito, *Il malatiello*
Maria Elena Maffei
- 197 Vincenzo Gemito, *Testa di ragazzo*
Rosa Romano d'Orsi
- 198 Vincenzo Gemito, *Ritratto d'uomo*
Isabella Valente
- 199 Vincenzo Gemito, *La cantatrice*
Isabella Valente
- 200 Vincenzo Gemito, *Carmela*
Maria Elena Maffei
- 201 Vincenzo Gemito, *Ritratto di scugnizzo (Licco)*
Maria Rosaria Sansone
- 202 Vincenzo Gemito, *La romana (testa di ragazza)*
Isabella Valente
- 204 Vincenzo Gemito, *La strega*
Isabella Valente
- 206 Adriano Cecioni, *La gravida dormiente*
Maria Elena Maimone
- 208 Achille d'Orsi, *La religione nel deserto (L'idolo)*
Rosa Romano d'Orsi
- 210 Achille d'Orsi, *Salvator Rosa*
Isabella Valente
- 214 Achille d'Orsi, *Ritratto di Salvatore Tommasi*
Rosa Romano d'Orsi

- 216 Achille d'Orsi, *Sulla fossa*
Isabella Valente
- 218 Achille d'Orsi, *Testa di marinaio*
Fina Serena Barbagallo
- 219 Achille d'Orsi, *Testa di carrettiere*
Rosa Romano d'Orsi
- 220 Achille d'Orsi, *Ritratto di Filippo Palizzi*
Isabella Valente
- 222 Raffaele Belliazzi, *La primavera*
Mariantonietta Picone Petrusa
- 224 Raffaele Belliazzi, *Alle nocciuole*
Mariantonietta Picone Petrusa
- 226 Raffaele Belliazzi, *Una tirata d'orecchio*
Isabella Valente
- 228 Raffaele Belliazzi, *Un'ora d'ozio*
Mariantonietta Picone Petrusa
- 229 Raffaele Belliazzi, *Lavandaia*
Mariantonietta Picone Petrusa
- 230 Raffaele Belliazzi, *Un primo affetto*
Mariantonietta Picone Petrusa
- 232 Giovan Battista Amendola, *Il maniscalco*
Claudia Palazzolo Olivares
- 233 Giovan Battista Amendola, *Pensiero dominante*
Claudia Palazzolo Olivares
- 234 Federico Percopo, *Amelia*
Isabella Valente

La multiforme espressione del vero:

la terza Mostra Nazionale di Napoli del 1877

- 236 Vincenzo Gemito, *Ritratto di Demetrio Salazar*
Gianluca Puccio
- 237 Giovan Battista Amendola, *Caino e la sua donna*
Isabella Valente
- 242 Achille d'Orsi, *I parassiti e Testa di parassitia*
Rosa Romano d'Orsi
- 245 Raffaele Belliazzi, *L'avvicinarsi della procchia (gesso) e L'avvicinarsi della procchia (marmo)*
Mariantonietta Picone Petrusa
- 248 Raffaele Belliazzi, *Il riposo*
Isabella Valente
- 253 Gesualdo Gatti, *Il gatto e il topo*
Rosa Romano d'Orsi
- 255 Vincenzo Gemito, *Ritratto di Mariano Fortuny*
Maria Rosaria Sansone
- 257 Emilio Franceschi, *Opimia*
Isabella Valente
- 260 Giacomo Ginotti, *Emancipazione della schiavitù*
Mario Byron Coppola
- 262 Odoardo Tabacchi, *Tuffolina*
Giovanna Allocca

Nasce il verismo sociale: la quarta Mostra Nazionale di Torino del 1880

- 264 Achille d'Orsi, *Studio per il Proximus tuus e Modelletto per il Proximus tuus*
Rosa Romano d'Orsi
- 268 Emilio Franceschi, *Ad bestias*
Fina Serena Barbagallo
- 270 Francesco Jerace, *Mariella*
Isabella Valente

- 272 Francesco Jerace, *Victa*
Isabella Valente

Scene di vita. Il realismo minuto, borghese e popolare

- 276 Vincenzo Gemito, *Giovane pescatore napoletano (gesso)*
Gianluca Puccio
- 277 Vincenzo Gemito, *Giovane pescatore napoletano (bronzo)*
Gianluca Puccio
- 278 Achille d'Orsi, *Aposillipo*
Rosa Romano d'Orsi
- 279 Eduardo Rossi, *Pescatore di polpi*
Lidia La Rocca
- 280 Filippo Cifariello, *Il fachiro-risposta*
Luisa Martorelli
- 282 Costantino Barbella, *Azzardo*
Isabella Valente
- 284 Costantino Barbella, *Tentativo di bacio (No)*
Isabella Valente
- 285 Costantino Barbella, *Bacio*
Lisa Saut
- 286 Costantino Barbella, *Su! Su! (Ragazzo che beve)*
Isabella Valente
- 288 Costantino Barbella, *Bum! Evviva l'allegria!...*
Isabella Valente
- 290 Costantino Barbella, *Intimità*
Isabella Valente
- 292 Costantino Barbella, *La sposa*
Isabella Valente
- 294 Costantino Barbella, *Costume olandese*
Isabella Valente
- 296 Costantino Barbella, *Montagnolo*
Lisa Saut
- 298 Costantino Barbella, *Disperazione*
Lisa Saut
- 299 Francesco Paolo Michetti, *Madre con bimbo*
Lidia La Rocca
- 300 Francesco Paolo Michetti, *Pastorella*
Lidia La Rocca
- 301 Francesco Paolo Michetti, *Bagnanti*
Lidia La Rocca
- 302 Gennaro Raiano, *Vecchio orientale che beve*
Lisa Saut
- 303 Giuseppe Pellegrino, *Vecchia che fa la maglia*
Lisa Saut
- 304 Francesco De Matteis, *La troja ammaestrata*
Lidia La Rocca
- 305 Francesco De Matteis, *Piedigrotta*
Lidia La Rocca
- 306 Achille d'Orsi, *Il coscritto*
Rosa Romano d'Orsi
- 307 Achille d'Orsi, *Pane pesante*
Rosa Romano d'Orsi
- 308 Pasquale Fosca, *La napoletana*
Lisa Saut
- 309 Eugenio Rossi, *Carmela*
Lidia La Rocca
- 310 Saverio Gatto, *Testa di zingara*
Fina Serena Barbagallo
- 311 Gennaro Cacciapuoti, *Villanella napoletana*
Fina Serena Barbagallo

312 Domenico Jollo, *Testa di fanciullo*
Felicia Sorvillo

313 Pasquale Duretti, *Alfreduccio*
Giovanna Allocca

314 Rocco Milanese, *Zi Monaco*
Giovanna Allocca

315 Rocco Milanese, *La zingara*
Giovanna Allocca

316 Giuseppe Renda, *Ritratto di anziana popolana*
Diego Esposito

Fine secolo: aria di Simbolismo

318 Giovan Battista Amendola, *I due cavalieri rivali*
Claudia Palazzolo Olivares

320 Giovan Battista Amendola, *Ritratto di Angelina Leonetti*
Claudia Palazzolo Olivares

322 Giovan Battista Amendola, *Miss Lucy*
Claudia Palazzolo Olivares

323 Giovan Battista Amendola, *A moment's rest (Figura di donna in kimono)*
Claudia Palazzolo Olivares

324 Giovan Battista Amendola, *Una chiamata al villaggio (anche Suonatore girovago o Il maestro di violino)*
Isabella Valente

326 Giovan Battista Amendola, *Wedded (Sposi!)*
Isabella Valente

328 Giovan Battista Amendola, *Tributo ai defunti genitori*
Claudia Palazzolo Olivares

329 Giovan Battista Amendola, *Venere figulina*
Claudia Palazzolo

330 Giovan Battista Amendola, *Venere nostra o Venere che avvolge la chioma*
Claudia Palazzolo

332 Giovan Battista Amendola, *Flora*
Isabella Valente

334 Francesco Jerace, *Era di maggio (terracotta) e Era di maggio (marmo)*
Isabella Valente

336 Francesco Jerace, *Fiorita*
Isabella Valente

338 Francesco Jerace, *Myriam (o Mistica)*
Isabella Valente

340 Francesco Jerace, *Ritratto del Conte Girolamo Giusso*
Giovanna Allocca

341 Francesco Saverio Sortini, *Ritratto di Rocco Pagliara*
Giovanna Allocca

342 Domenico Jollo, *Dolores*
Fina Serena Barbagallo

343 Rocco Milanese, *Sogna (Sogno d'una Venere)*
Fina Serena Barbagallo

344 Luigi de Luca, *Ad murenas*
Isabella Valente

346 Luigi de Luca, *Asceta*
Isabella Valente

348 Luigi de Luca, *Schiava in vendita*
Isabella Valente

350 Luigi de Luca, *Saffo*
Isabella Valente

353 Achille d'Orsi, *Omero*
Isabella Valente

354 Luigi de Luca, *Vinta (o Danaide)*
Isabella Valente

356 Achille d'Orsi, *Pathos*
Isabella Valente

358 Vincenzo Gemitto, *Venere (Fanciulla con anfora)*
Isabella Valente

360 Vincenzo Gemitto, *La Sorgente*
Isabella Valente

362 Vincenzo Gemitto, *Nettuno giovinetto*
Isabella Valente

364 Vincenzo Jerace, *Faunetta che allatta un agnellino*
Isabella Valente

366 Giuseppe Renda, *Clara*
Diego Esposito

368 Giuseppe Renda, *Rêverie*
Diego Esposito

371 Giuseppe Renda, *Venere sbadiglio*
Diego Esposito

372 Giuseppe Renda, *Estasi o Voluttà*
Diego Esposito

374 Giuseppe Renda, *Odalisca accovacciata*
Diego Esposito

376 Giuseppe Renda, *Il Generale*
Diego Esposito

378 Giuseppe Renda, *Ritratto di Madame de May*
Diego Esposito

379 Giuseppe Renda, *Autoritratto*
Diego Esposito

380 Giuseppe Renda, *Bambina con tromba*
Diego Esposito

381 Giuseppe Renda, *Il monocolo*
Diego Esposito

382 Giuseppe Renda, *Non mi toccare (figura di donna a braccia aperte)*
Diego Esposito

384 Giuseppe Renda, *Dolce minaccia*
Diego Esposito

386 Giuseppe Renda, *Non mi toccare (figura di donna con braccia incrociate)*
Diego Esposito

388 Giuseppe Renda, *Terra*
Diego Esposito

390 Costantino Barbella, *Risveglio*
Lisa Saut

392 Costantino Barbella, *Ebbrezza*
Isabella Valente

394 Costantino Barbella, *Attrazione o Tentazione o Incantatrice*
Isabella Valente

396 Raffaele Marino, *Ritratto della principessa Helene Gortchacov*
Isabella Valente

399 Filippo Cifariello, *Settembrina*
Isabella Valente

401 Filippo Cifariello, *Ritratto di Berta Hassler*
Lisa Saut

402 Filippo Cifariello, *Ritratto di Ermete Novelli*
Isabella Valente

404 Filippo Cifariello, *Ritratto della signora Vera Gourian*
Clara Gelao

- 405 Filippo Cifariello, *Mamma*
Clara Gelao
- 406 Filippo Cifariello, *Sorriso*
Clara Gelao
- 407 Filippo Cifariello, *Alba*
Clara Gelao
- 408 Filippo Cifariello, *Prime ombre*
Clara Gelao
- 410 Filippo Cifariello, *Maria*
Clara Gelao
- 411 Filippo Cifariello, *Ritratto di Francesco Mastriani*
Lisa Saut
- 412 Filippo Cifariello, *Ritratto di Alfonso Mercurio*
Isabella Valente
- 414 Francesco Parente, *Testa di donna*
Giuseppe Tobia Flores
- 415 Francesco Parente, *La sirenetta*
Giuseppe Tobia Flora
- 416 Francesco Parente, *Ritratto di donna*
Giuseppe Tobia Flora
- 417 Francesco Parente, *Nudo femminile (La Fonte)*
Giuseppe Tobia Flora

Verso il Novecento

- 420 Raffaele Uccella, *Rudimenti*
Mariantonietta Picone Petrusa
- 422 Raffaele Uccella, *Ragazza con la nocca*
Mariantonietta Picone Petrusa
- 423 Raffaele Uccella, *Ragazza con gatto*
Mariantonietta Picone Petrusa
- 424 Raffaele Uccella, *Le mani del mistero*
Mariantonietta Picone Petrusa
- 426 Giuseppe Franzese, *Il Seminatorio*
Paola Fiore
- 428 Balistreri (o Balestrieri) Bernardo, *La Comunione*
Giuseppe Tobia Flores
- 429 Nicola Eugenio D'Antino, *Signora*
Pasquale Del Cimmuto
- 430 Nicola Eugenio D'Antino, *Rose di maggio*
Pasquale Del Cimmuto
- 432 Nicola Eugenio D'Antino, *Ritratto di donna*
Isabella Valente
- 434 Nicola Eugenio D'Antino, *Testa virile*
Pasquale Del Cimmuto
- 435 Saverio Gatto, *La bimba malata*
Mariantonietta Picone Petrusa
- 436 Saverio Gatto, *La camicia*
Mariantonietta Picone Petrusa
- 438 Saverio Gatto, *Popolana*
Mariantonietta Picone Petrusa
- 440 Saverio Gatto, *Clara*
Mariantonietta Picone Petrusa
- 441 Saverio Gatto, *Testa di donna (o Testa di contadina)*
Mariantonietta Picone Petrusa
- 442 Saverio Gatto, *Ritratto muliebre*
Mariantonietta Picone Petrusa
- 443 Saverio Gatto, *Il ratto d'Europa*
Mariantonietta Picone Petrusa

- 444 Terra Renda, *Concettina*
Isabella Valente
- 446 Ennio Tomai, *Rondini*
Rosa Romano d'Orsi
- 447 Gaetano Chiaromonte, *Testa di donna*
Mariantonietta Picone Petrusa
- 448 Gaetano Chiaromonte, *Il freddoloso*
Mariantonietta Picone Petrusa
- 449 Gaetano Chiaromonte, *Bagno di sole*
Mariantonietta Picone Petrusa
- 451 Giovanni De Martino, *Scodella vuota*
Lidia La Rocca
- 452 Giovanni De Martino, *Busto di fanciullo*
Lidia La Rocca
- 453 Giovanni De Martino, *Compagni bastardi*
Lidia La Rocca
- 454 Giovanni De Martino, *Fuori dal nido*
Lidia La Rocca

La nuova forma della scultura: Gli anni Venti del Novecento

- 456 Antonio De Val, *Gatto*
Maria Grazia Gargiulo
- 457 Antonio De Val, *Serenità*
Maria Grazia Gargiulo
- 458 Antonio De Val, *Popolana seduta*
Maria Grazia Gargiulo
- 459 Carlo De Veroli, *Pentimento*
Mariantonietta Picone Petrusa
- 460 Carlo De Veroli, *Dopo il bagno*
Mariantonietta Picone Petrusa
- 461 Pasquale Monaco, *Cieco*
Rosa Romano d'Orsi
- 462 Pasquale Monaco, *Testa di Giapponese*
Rosa Romano d'Orsi
- 463 Pasquale D'Angelo, *Testina di ragazza*
Federica Barile
- 464 Vincenzo Meconio, *Testa di vecchio*
Isabella Valente
- 465 Giovanni Tizzano, *Saggezza*
Paolo La Motta
- 466 Giovanni Tizzano, *La pelliccia*
Paolo La Motta
- 467 Giovanni Tizzano, *Aurora*
Paolo la Motta
- 468 Giovanni Tizzano, *Festa in famiglia*
Paolo La Motta
- 469 Giovanni Tizzano, *Al Liston*
Paolo La Motta
- 470 Giovanni Tizzano, *Testa muliebre*
Paolo La Motta
- 471 Giovanni Tizzano, *Testa femminile*
Paolo La Motta
- 472 Giovanni Tizzano, *Preghiera del grano (gesso) e Preghiera del grano (bronzo)*
Paolo La Motta
- 474 Giovanni Tizzano, *Pane Quotidiano*
Paolo La Motta

BIOGRAFIE

- 477 Giovan Battista Amendola
Claudia Palazzolo Olivares
- 480 Tito Angelini
Mario Byron Coppola
- 481 Bernardo Balistreri (o Balestrieri)
Giuseppe Tobia Flora
- 483 Alfonso Balzico
Tonia Grassia
- 484 Costantino Barbella
Isabella Valente
- 486 Raffaele Belliazzi
Mariantonietta Picone Petrusa
- 488 Gennaro Cacciapuoti
Lidia La Rocca
- 488 Emanuele Caggiano
Isabella Valente
- 490 Adriano Cecioni
Maria Elena Maimone
- 491 Gaetano Chiaromonte
Mariantonietta Picone Petrusa
- 493 Filippo Antonio Cifariello
Clara Gelao
- 494 Pasquale D'Angelo
Federica Barile
- 495 Nicola Eugenio D'Antino
Pasquale Del Cimmuto
- 497 Achille d'Orsi
Rosa Romano d'Orsi
- 500 Luigi de Luca
Margherita Cangiano
- 501 Giovanni De Martino
Lidia La Rocca
- 502 Francesco De Matteis
Lidia La Rocca
- 503 Antonio De Val
Mariagrazia Gargiulo
- 504 Carlo De Veroli
Mariantonietta Picone Petrusa
- 506 Achille Della Croce
Rosa Romano d'Orsi
- 507 Pasquale Duretti
Giovanna Allocca
- 508 Pasquale Fosca
Rosa Romano d'Orsi
- 509 Emilio Franceschi
Teresa di Vico
- 510 Giuseppe Franzese
Tonia Illiano
- 511 Gesualdo Gatti
Rosa Romano d'Orsi
- 512 Saverio Gatto
Mariantonietta Picone Petrusa
- 514 Vincenzo Gemito
Mariaserena Mormone
- 518 Giacomo Ginotti
Mario Byron Coppola
- 519 Francesco Jerace
Isabella Valente

- 523 Vincenzo Jerace
Isabella Valente
- 526 Domenico Jollo
Felicia Sorvillo
- 527 Stanislao Lista
Wanda Prevedello
- 529 Raffaele Marino
Giovanna Allocca
- 530 Domenico Marzatico
Fabio Speranza
- 531 Vincenzo Meconio
Isabella Valente
- 532 Francesco Paolo Michetti
Lidia La Rocca
- 533 Rocco Milanese
Giovanna Allocca
- 534 Pasquale Monaco
Rosa Romano d'Orsi
- 536 Enrico Mossuti
Felicia Guida
- 537 Francesco Parente
Stefania Nappo
- 538 Giuseppe Pellegrino
Rosa Romano d'Orsi
- 538 Federico Percopo
Isabella Valente
- 539 Gennaro Raiano
Rosa Romano d'Orsi
- 540 Giuseppe Renda
Diego Esposito
- 542 Terra Renda
Isabella Valente
- 543 Eduardo Rossi
Lidia La Rocca
- 544 Eugenio Rossi
Lidia La Rocca
- 545 Tommaso Solari
Mario Byron Coppola
- 546 Francesco Saverio Sortini
Giovanna Allocca
- 546 Odoardo Tabacchi
Giovanna Allocca
- 547 Giovanni Tizzano
Paolo La Motta
- 550 Ennio Tomai
Rosa Romano d'Orsi
- 551 Raffaele Uccella
Mariantonietta Picone Petrusa

BIBLIOGRAFIA

- 554 Bibliografia generale
a cura di Agnese Cartiglia
- 581 Mostre
a cura di Agnese Cartiglia