

RIVISTA DI ARTI, FILOLOGIA E STORIA

NAPOLI NOBILISSIMA



VOLUME LXXIV DELL'INTERA COLLEZIONE

SETTIMA SERIE - VOLUME III
FASCICOLO II - III - MAGGIO - DICEMBRE 2017

RIVISTA DI ARTI, FILOLOGIA E STORIA

NAPOLI NOBILISSIMA



VOLUME LXXIV DELL'INTERA COLLEZIONE

SETTIMA SERIE - VOLUME III
FASCICOLO II - III - MAGGIO - DICEMBRE 2017

RIVISTA DI ARTI, FILOLOGIA E STORIA

NAPOLI NOBILISSIMA

direttore
Pierluigi Leone de Castris

direzione
Piero Craveri
Lucio d'Alessandro
Ortensio Zecchino

redazione
Rosanna Cioffi
Nicola De Blasi
Carlo Gasparri
Gianluca Genovese
Girolamo Imbruglia
Fabio Mangone
Riccardo Naldi
Giulio Pane
Valerio Petrarca
Mariantonietta Picone
Federico Rausa
Pasquale Rossi
Nunzio Ruggiero
Sonia Scognamiglio
Carmela Vargas (coordinamento)

direttore responsabile
Arturo Lando
Registrazione del Tribunale
di Napoli n. 3904 del 22-9-1989

comitato scientifico
e dei garanti
Ferdinando Bologna
Richard Bösel
Caroline Bruzelius
Joseph Connors
Mario Del Treppo
Francesco Di Donato
Giuseppe Galasso
Michel Gras
Paolo Isotta
Barbara Jatta
Brigitte Marin
Giovanni Muto
Matteo Palumbo
Paola Villani
Giovanni Vitolo

segreteria di redazione
Luigi Coiro
Stefano De Mieri
Federica De Rosa
Gianluca Forgione
Vittoria Papa Malatesta
Gordon Poole
Augusto Russo

referenze fotografiche
Ariano Irpino, Museo della Civiltà Normanna: 18, 21-22
Caserta, Palazzo Reale. © Luciano Pedicini: p. 76
Compton Verney, Art Gallery & Park: p. 80
Hildesheim, Roemer-und Pelizaeus-Museum: p. 6 destra
Firenze, Giardini di Boboli: p. 9
Firenze, Museo Bardini: p. 44 destra in alto
Firenze, Museo Nazionale del Bargello: pp. 35, 37
Firenze, Palazzo Vecchio, collezione Loeser: p. 44 sinistra in basso
Londra, Victoria and Albert Museum: pp. 32 sinistra in basso, 34
Madrid, Palacio Real. © Patrimonio Nacional: pp. 79, 83 in alto, sinistra in basso
Metaponto, Museo Archeologico Nazionale: pp. 9-10
Napoli, Biblioteca Nazionale: pp. 93, 121
Napoli, Cappella Sansevero: pp. 81, 83 destra in basso
Napoli, Certosa e Museo di San Martino: pp. 55 destra, 90
Napoli, Fabio Donato: pp. 148-149
Napoli, Museo Archeologico Nazionale: pp. 4, 6 sinistra
Napoli, Museo di Capodimonte: pp. 104-106
Napoli, Tesoro di San Gennaro: p. 110
Napoli, Palazzo Reale: p. 107 sinistra in alto e in basso
Napoli, Palazzo Sansevero: p. 82 in basso sinistra e destra
Napoli, Real Museo Mineralogico, Centro Musei delle Scienze Naturali e Fisiche, Università degli Studi di Napoli "Federico II": p. 94
Parigi, Galerie Canesso: pp. 56-57
Roma, Museo di Mineralogia, Università degli studi di Roma "La Sapienza": p. 95
Ro Ferrarese, Fondazione Cavallini Sgarbi: p. 107, sinistra in alto
Rovereto, MART, Fondo Martini: pp. 137-138
Segorbe, Museo Cattedrale: p. 44 destra in basso
Toledo, convento di Sant'Ursula: p. 46 sinistra in alto
Torre Annunziata, Archivio Storico A.G.F.: p. 119
Valladolid, Museo Nacional de Escultura: pp. 44 sinistra in alto, 46 sinistra in basso, destra in alto e in basso
© per le immagini: Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo; Musei e Enti proprietari delle opere

La testata di «Napoli nobilissima» è di proprietà della Fondazione Pagliara, articolazione istituzionale dell'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa di Napoli. Gli articoli pubblicati su questa rivista sono stati sottoposti a valutazione rigorosamente anonima da parte di studiosi specialisti della materia indicati dalla Redazione.

Un numero € 38,00
(Estero: € 46,00)
Abbonamento annuale € 75,00
(Estero: € 103,00)

redazione
Università degli Studi Suor Orsola Benincasa
Fondazione Pagliara, via Suor Orsola 10
80131 Napoli
seg.redazioneapolinobilissima@gmail.com

amministrazione
prismi editrice politecnica napoli srl
via Argine 1150, 80147 Napoli

arte'm

coordinamento editoriale
maria sapio

art director
enrica d'aguanno

grafica
franco grieco

finito di stampare
nel dicembre 2017

stampa e allestimento
officine grafiche
francesco giannini & figli spa,
napoli

arte'm
è un marchio registrato di
prismi

certificazione qualità
ISO 9001: 2008
www.arte-m.net

stampato in italia
© copyright 2017 by
prismi
editrice politecnica napoli srl
tutti i diritti riservati

Sommario

5	Da <i>Grumentum</i> a Napoli: il rilievo con l' <i>athlos</i> di Ercole e il toro di Creta della collezione Danio Luca Di Franco	117	Mulini e pastifici a Torre Annunziata tra XVI e XX secolo: la costruzione di una retorica industriale ai piedi del Vesuvio Salvatore Di Liello
19	Le monete nel <i>Quaternus excadenciarum Capitinate</i> Mario Rosario Zecchino		Note e discussioni
29	Per gli esordi di Andrea Ferrucci: il coronamento di un tabernacolo eucaristico Riccardo Naldi	129	Matteo Palumbo Recensione a <i>L'Arioste et les arts</i>
41	Una nuova traccia per il soggiorno napoletano di Alonso Berruguete Pierluigi Leone de Castris	132	Mariantonietta Picone Petrusa Vittorio Pica e la ricerca della modernità: due convegni, un archivio virtuale, un libro
51	Memoria di un ricco beccaio: Marco di Lorenzo tra Masaniello e i viceré. 2 Luigi Coiro		La Galleria inesistente. Un libro ne ricostruisce la storia... inesistente
61	Apporti artistici nel «bel composto» napoletano della Nunziatella Serena Bisogno		A proposito di archivi del contemporaneo: una mostra al MART
75	Arte, illuminismo e massoneria tra la Cappella Sansevero e il Palazzo Reale di Madrid Rosanna Cioffi	138	Nadia Barrella Aree deindustrializzate, musei e valorizzazione dell'eredità culturale: possibili strategie per Terra di Lavoro
89	Storia e leggenda di un elemento spurio della collezione Monticelli. Il cosiddetto 'Satiro di Canova' nel Real Museo Mineralogico di Napoli Maria Toscano	141	Giovanni Menna <i>Roberto Mango designer. 1950-1968.</i> Riflessioni su ricerca, storiografia e didattica del design in margine a una mostra napoletana
101	Sulle ali del Simbolismo. Di alcune opere dello scultore Luigi de Luca (1855-1938) Isabella Valente	146	Federica De Rosa La scuola dei costumisti italiani in mostra. Questioni materiali e immateriali
		151	Indici



*All'amico carissimo Prof. A. Orsi
ricordo di L. De Luca*

1. Ritratto fotografico di Luigi de Luca, anni Novanta dell'Ottocento.
Napoli, collezione privata

Sulle ali del Simbolismo.

Di alcune opere dello scultore Luigi de Luca (1855-1938)

Isabella Valente

Il classico è il nuovo che resta nuovo.

[Ezra Pound]

La riflessione di Ezra Pound si adatta efficacemente all'opera di Luigi de Luca (fig. 1), scultore classico, ma moderno, di grande spessore. Eppure la sua presenza nel territorio della scultura napoletana tra Otto e Novecento, già di per sé fortemente accidentato, ha cominciato a essere apprezzata soltanto in tempi recenti¹. Ci si chiede quando sia cominciata la sfortuna critica di de Luca. Il critico americano Ashton Rollins Willard (1858-1918) nel capitolo dedicato agli scultori contemporanei del Sud Italia, nell'edizione accresciuta nel 1902 del suo volume del 1898, non menziona de Luca, mentre ricorda nell'ordine Solari, Belliazzi, Franceschi, d'Orsi, i due fratelli Jerace, Gemito, Barbella, i siciliani Civiletti e Ximenes².

De Luca scompare dunque dalla scena generale già all'inizio del Novecento insieme con tanti altri nomi della scultura italiana, non soltanto meridionale, pur sopravvivendo nelle recensioni della critica coeva che si esprimeva a proposito delle mostre collettive o personali. Nel caso di de Luca si deve aggiungere che l'artista non ebbe una vita espositiva intensa rispetto a quella di altri scultori contemporanei, soprattutto riguardo alle mostre all'estero; di conseguenza anche la produzione su commissione, derivante spesso da rapporti di conoscenza e di clientela sviluppatasi in occasione delle mostre, fu abbastanza contenuta. Un ulteriore fattore che ha offuscato la memoria dello scultore risiede nel fatto che, essendosi iscritto ormai venticinquenne al Real Istituto di Belle Arti, anche la sua attività ebbe inizio in ritardo rispetto a quella degli altri artisti napoletani; ma soprattutto era terminata l'ondata di piena generata dal Re-

alismo che a Napoli era stato ampiamente dibattuto dalla metà degli anni Sessanta fino a tutto il decennio successivo, imponendosi fortemente alla terza Mostra Nazionale del 1877. Non bisogna, inoltre, dimenticare la parentesi urbinata, quando de Luca si allontanò dalla scena artistica napoletana per assumere la docenza di scultura, e poi la direzione, presso l'Accademia di Belle Arti delle Marche³.

Il 1880 fu dunque l'anno d'ingresso dell'artista sul palcoscenico delle arti plastiche napoletane. S'iscrive al Real Istituto di Belle Arti⁴ e partecipa per la prima volta a una pubblica esposizione, la XVI mostra della Società Promotrice di Belle Arti di Napoli. Qui propose una terracotta patinata a finto bronzo dal titolo *Illusioni svanite-Figliuol prodigo*, uno «studio di nudo molto accuratamente condotto»⁵, giudizio che – in assenza di documenti visivi – fa presumere di sapere ancora di test scolastico. Nello stesso 1880 de Luca faceva domanda al concorso d'incoraggiamento al pensionato nazionale con sede in Roma, prendendo parte alla classe di scultura di primo grado con una *Testa*⁶.

Tre anni più tardi presentò alla XIX Promotrice napoletana il *Ritratto della baronessa Sonnino della Rocca*⁷; nel 1885 partecipò alla XXI Promotrice con un *Ritratto*, privo di attributi identificativi, e un bronzo intitolato *Filone*⁸. Si deve attendere la mostra del 1887 perché lo scultore desse prova di sé con altri soggetti più complessi. In questa XXIII edizione presentò tre opere: due bronzi, *Ai campi* e *In riva al mare*⁹, e un gesso per l'esecuzione in marmo, intitolato *Studio dal vero*. È possibile identificare, grazie a un articolo comparso su «Il Pungolo», i temi di *In riva al mare* e dello *Studio dal vero*: il primo, un «marinarello ben piantato, studiato, attraentissimo come un aristocratico ornamento di un'aristocratica sala»; il secondo «un mezzo busto di



2. Luigi de Luca, *Lalia*, 1883, bronzo. Ubicazione sconosciuta (antica fotografia di collezione privata).

donna (...) un profilo di giovanetta, caratteristica nella sua delicatezza, mite, pensosa», che un altro articolo definisce «uno studio di nudo non privo di pregi»¹⁰.

Inizialmente l'interesse del giovane artista si attestò sugli esiti del Realismo, la grande novità della scultura napoletana, proposta, anche in sede teorica, dal maestro Stanislao Lista¹¹.

Fu proprio Lista, infatti, a forgiare il percorso del giovane de Luca, che era approdato alla modellazione autonomamente, plasmando figure presepiali in terracotta e statue in cartapesta. E come tutti gli allievi di Lista, anche de Luca ricordava il maestro con estrema dolcezza, come si legge in un passo di un'*Autobiografia* redatta in tarda età: «Egli comprendeva l'indole e la tendenza del giovane e lo guidava in modo da sviluppare le qualità personali dell'allievo senza imporre sistemi, tecnica, modi di interpretare»¹². Lista formò la sua tempra di scultore, facendolo esercitare a lungo nel disegno dalla statua, nella copia in creta di opere sue e dei reperti archeologici del museo di Napoli e soprattutto nella modellazione dal vero.

Fedele al magistero listiano, lo scultore conseguì nel 1883 il primo successo in sede nazionale con un bronzo presentato all'Esposizione Nazionale di Roma dal titolo *Lalia* (fig. 2)¹³, comunicando nella didascalia che era tratto «dall'*Assomoir* di Zola»¹⁴. La Mostra Nazionale di Roma del 1883 si connotò per il «disordine di un trasloco di indirizzo» all'insegna della riscoperta di ideali già consumati e di vecchie iconografie, rimpastate raffigurazioni già viste miste a nuove ricerche, «ninnoli da caminetto, cenci e lustrini»¹⁵. Da questo miscuglio emersero alcune opere sulle quali la critica insistette per l'uno o l'altro motivo. Tra le più acclamate vanno ricordate *l'Ecce Homo* di Vincenzo Vela, *l'Euclide* e la *Lucrezia* di Giacomo Ginotti, il *Fossor* e *Ad bestias* di Franceschi, la *Galatea* di Leopoldo Ansiglioni, la *Giuditta* di Andrea Malfatti, il *Michelangelo* del Tabacchi, che confermavano la ripresa in chiave classicista di temi antichi; furono poi applauditi *l'Aspromonte* di Vincenzo Jerace, ispirato all'epopea garibaldina, i quattro lavori di Medardo Rosso e *Lalia*, il bronzo di de Luca.

Lalia faceva parte di quella schiera di soggetti infantili onnipresenti nelle diverse esposizioni italiane, dal carattere ora malizioso, ora mesto, ora giocoso, molto amati dalla classe borghese. Tuttavia, suggestionato dal romanzo di Zola, pubblicato in Italia da Treves nel 1878 col titolo *Lo scannatojo* e nella versione originale da Pavia nel 1880, de Luca offriva con *Lalia* il quadro di un'infanzia molto diversa: non si trattava del bambino capriccioso di *Un incontro per le scale* di Adriano Cecioni e nemmeno del monello dall'aria furbetta di *Dopo una scappata* di Rosso – entrambi



3. Luigi de Luca, *Monello napoletano*, 1888. Ubicazione sconosciuta («L'Illustrazione Italiana», XVI, 7, Milano, 17 febbraio 1889, p. 117).
 4. Luigi de Luca, *Testa di ragazzo*, gesso. Ubicazione sconosciuta

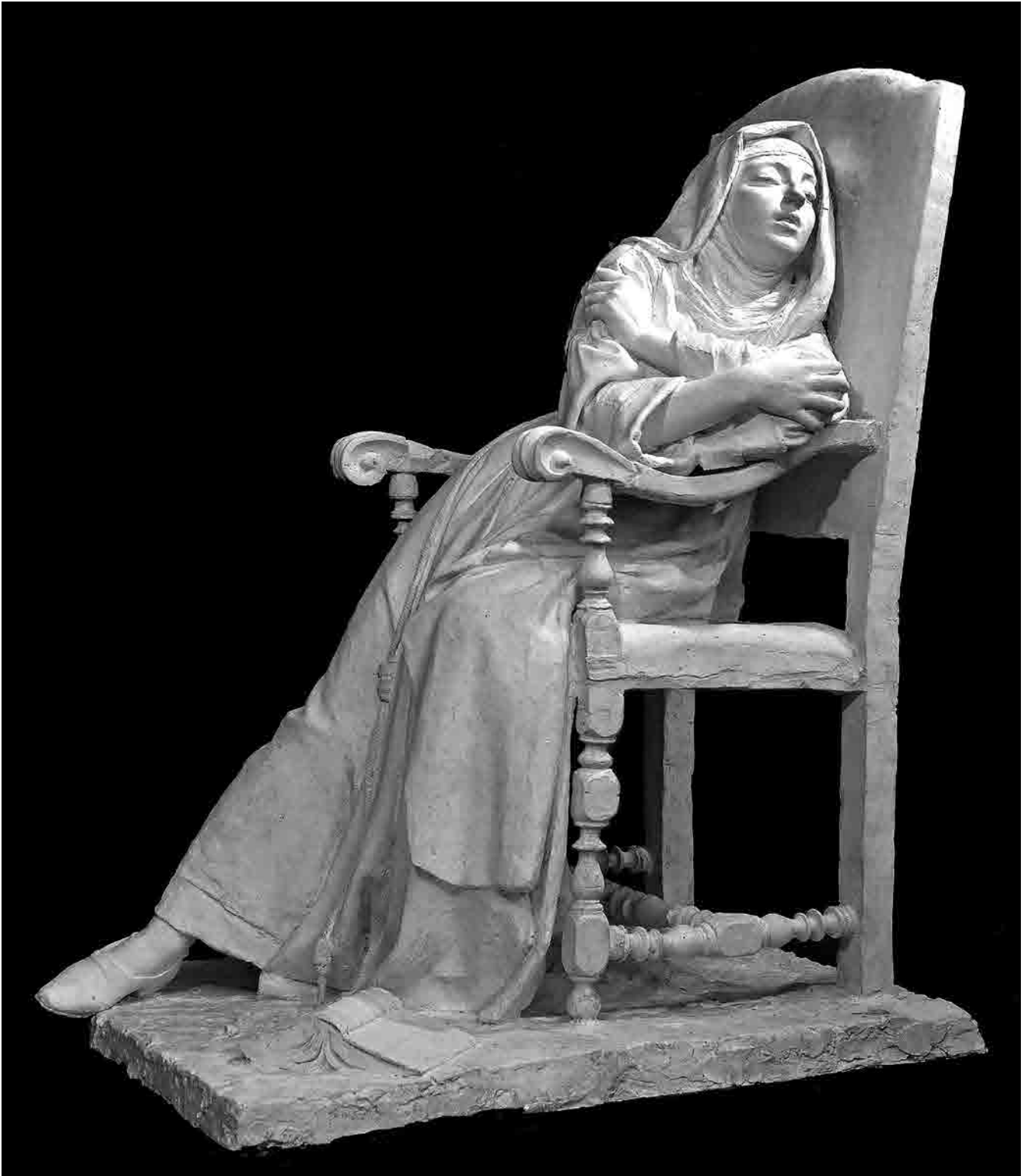
(antica fotografia di Fotoagenzia Napoli in collezione privata).
 5. Luigi de Luca, *Monello napoletano*, bronzo. Ubicazione sconosciuta (antica fotografia di Ferdinando Lembo in collezione privata).

presenti nella stessa mostra – ma della rappresentazione drammatica di chi era costretto a vivere ai margini della ‘buona’ società. Secondo questa linea, un confronto può essere istituito con un’altra opera di Cecioni, *Il suicida* (Firenze, Galleria d’arte moderna in Palazzo Pitti), saggio finale del pensionato napoletano dell’artista fiorentino, completato nel 1867 e fortemente sostenuto dall’ambiente accademico napoletano, con il quale sembra condividere, oltre alla crudezza del tema, lo stile asciutto e il modello compositivo. La genesi della figura di *Lalia* è narrata in una pagina dell’*Autobiografia*. Spinto dall’amico medico Luigi Attanasio, lo scultore decise di modellare «un ritratto di ragazza grande al naturale. Il soggetto molto triste e commovente, che a me piaceva, lo avevo tratto da un romanzo di Zola, *l’Assommoir*: “la piccola Lalia”. L’Attanasio mi pagava la modella che era una bambina di otto anni. Ben presto mi accorsi che questa era affetta da uno sfogo tra le dita delle mani e in diverse parti del corpo e che emanava un acre odore di zolfo (...). Ne fui impressionato»¹⁶.

Dopo alcuni mesi, giunta a compimento, l’opera fu fusa in bronzo e spedita a Roma¹⁷. Ancora una volta sulla scia del severo realismo di d’Orsi e del suo *Proximus tuus*, che

aveva innescato l’interesse per il ciclo dei vinti, il mondo degli umili e dei diseredati, esce dalla fucina di uno scultore partenopeo un’opera ascrivibile a questo universo sotterraneo, nascosto nei fondaci di una metropoli, Napoli o Parigi, indagato anche da Zola: un mondo parallelo a quello della società elegante e alla moda, che tuttavia faceva breccia nel ceto borghese e in quello aristocratico quasi in segno di compensazione rispetto al divario sociale esistente. Così la piccola *Lalia*, frustata a sangue da suo padre, il fabbro Bijard, diviene un esempio di coraggio, da difendere e proteggere¹⁸. Tuttavia, la *Lalia* zoliana trasferita nella rappresentazione plastica con scrupolo filologico – dritta come un piolo, legata al letto con quelle corde che non dovevano essere toccate altrimenti il padre se ne sarebbe accorto – dovè apparire un soggetto troppo forte anche per i critici più audaci. Durante il soggiorno romano de Luca ebbe modo di visitare chiese e musei della capitale; fu colpito soprattutto dal *Mosè* di Michelangelo, che non gli avrebbe consentito in futuro di ricordare alcuna delle opere esposte alla mostra¹⁹.

Lo sguardo al reale nel solco di Lista proseguì nel 1888 quando ancora un’opera intrigò i critici: in una pagina dedi-



6. Luigi de Luca, *Sogno claustrale*, 1890, gesso.
Napoli, Museo di Capodimonte, Laboratorio di Restauro.

cata alla scultura presentata alla Promotrice, Vincenzo Della Sala notava la «molta verità» e l'espressione indovinata del *Monello napoletano* in bronzo, esposto tra una moltitudine di teste e figurine di diversi scultori napoletani²⁰. Ricordato da «L'Illustrazione Italiana» con una bella incisione (fig. 3)²¹, fu acquistato da Placido de Sangro, duca di Martina, e oggi risulta disperso²²; vi si possono accostare altre due teste eseguite a grandezza naturale, documentate grazie ad alcune fotografie d'epoca emerse tra le carte degli eredi (figg. 4-5).

Sebbene questo genere di scultura, che andava miniaturizzandosi sempre di più, trovasse il favore del collezionismo, sul piano della ricerca artistica si assisteva a una sorta di immobilismo: il piccolo formato, i soggetti moltiplicati all'infinito, la piacevolezza dei temi (fino a sfiorare il pittoresco), sembravano fatti per accontentare una borghesia medio-alta in ascesa, esigente, tuttavia, di altissima qualità e di fedeltà al vero. Anche se ormai si era spenta la *verve* del realismo integrale e 'brutale' del decennio precedente, la scultura continuava a mantenere ferma la sua regola prima, la desanctisiana corrispondenza tra forma e contenuto, tra significante e significato, tra anima e corpo, secondo l'unica possibile prospettiva, quella del vero e del reale.

In seguito all'esercito di monelli, contadinelli e pescatelli che invasero le esposizioni per tutti gli anni Ottanta, la crisi della scultura, alle porte dell'ultimo decennio, fu sottolineata anche dalla critica, quando, alla Promotrice del 1890, finalmente la scena mutò del tutto. Infatti, una dura polemica indotta dalla mancata assegnazione del premio di 4.000 lire destinato alle opere plastiche, ma diviso tra i pittori, fece discutere alcuni critici, tra i quali Vincenzo Della Sala, con toni per nulla pacati. Della Sala, pur concordando sul fatto che la sezione della scultura, invasa da busti e testine, mancava di qualche opera «lungamente pensata» e «accuratamente eseguita», riconobbe che la giuria era stata troppo severa nel non concedere alcun premio agli scultori, convenendo che una parte della 'colpa' era da imputare agli stessi critici e al pubblico che passavano innanzi alle opere scultorie «indifferenti ed annoiati, insoddisfatti sempre, eternamente blateranti contro una decadenza che è più generale di quanto non si crede e che non è soltanto della scultura, ma di tutte le manifestazioni dell'arte»²³. Il critico offriva, inoltre, una possibile lettura



7. Luigi de Luca, *Sogno claustrale*, 1890, gesso, particolare. Napoli, Museo di Capodimonte, Laboratorio di Restauro.

della scultura contemporanea, contraddistinta per lui da una tendenza a «uno studio accurato» e a «una solidità d'interpretazione»; avvertivano tutti il bisogno del vero, dichiarava, «ma in esso si fermano (...), per esso soltanto sembra che vivano». Notava l'accuratezza della plastica, «dove esagerata, dove giusta, dove cruda, dove accarezzata fino alla leziosità»; ma, a suo avviso, quello che mancava in molti era «l'idea, il concetto», come pure la fantasia e il sentimento: «una nuova accademia che sottentra alla vecchia, l'accademia del vero ad ogni costo, del vero getto, trasportato crudamente nella creta o nel marmo».

L'«accademia del vero», già paventata da Cecioni, era ormai una realtà. Gli scultori, sempre secondo Della Sala, badavano alla «riproduzione d'un atteggiamento momentaneo» anziché di «una 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». Secondo il critico il carattere generale della scultura contemporanea era in sintesi «il fermarsi, soverchiamente, alla sola plastica, il contentarsi dello studio minuto della forma (...), il non guardare all'insieme, ma alla particolarità, non alla massa, ma, come si dice, con orribile



8. Luigi de Luca, *Cestilia alle murene o Ad murænas*, 1891, bronzo. Napoli, Museo di Capodimonte

francesismo, al dettaglio»²⁴. E come tutti gli orientamenti artistici che fecero del reale il nerbo centrale della loro ricerca e del loro indirizzo, anche la scultura napoletana dopo un quindicennio di audace realismo se ne era stancata. Il solo vero non bastava più, nemmeno se legato a un partito politico o a un interesse sociale.

Qual era allora la via giusta da intraprendere? Il Della Sala auspicava un realismo al quale aggiungere fantasia, sentimento e la particolare visione di ciascun artista. Su questa linea egli salvò all'interno dell'esposizione del 1890 tre soli scultori: Luigi de Luca, Giuseppe Renda e Luigi Bianco. De Luca esponeva quattro lavori in materiali diversi: una *Madonna* in marmo, *Amor materno* e *Claudia* in bronzo e *Sogno claustrale* in gesso (figg. 6-7). Fu quest'ultima opera, però, che convinse maggiormente il critico:

in quella monaca, (...) in quella vita, spezzata nel fiore della giovinezza, nel rigoglio fisico della sua espansione, (...) 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 (...) che, nel macero delle carni, vi riveli tutto il dramma (...); ma non potete non riconoscere una fattura larga, che vi dimostra che è buona la via, in cui il De Luca si è messo²⁵.

Per Della Sala, dunque, la via giusta per il rinnovamen-

to della scultura era stata appena intrapresa da de Luca con il *Sogno claustrale*. Sullo scultore, inoltre, aggiunge che non cede alla sola eleganza delle forma, ma «Guarda l'arte, dalla linea larga, dalla espressione completa, dall'insieme, in cui egli possa trovare e creare: non si ferma alla testina ma tenta di darvi un momento dello spirito, (...) un'anima, anzi una persona: materia e spirito, idealismo e sensualismo, fremito di sentimento»²⁶. *Sogno claustrale*, che, come riferì un membro del giurì artistico, avrebbe meritato il premio se questo si fosse potuto dividere, raffigura una giovane suora grande al vero in preda a un fremito che la pervade alla lettura di un libro, cadutole dal grembo. Il gesso originale, di cui nulla si sapeva, per anni è stato conservato in frammenti presso la chiesa di San Gennaro; oggi, grazie a un intervento di restauro appena concluso, è tornato al suo splendore ed è attualmente collocato nel laboratorio del Museo di Capodimonte che ne è proprietario²⁷. Monache e monacelle furono al centro dell'immaginario dei pittori e degli scultori per tutti gli anni Ottanta e Novanta. Sulla monaca di *Sogno claustrale* si espressero diversi critici:

Sogno claustrale in gesso, che afferma i progressi di questo giovane scultore e il lodevole ardimento di rappresentare un fatto umano, vero, chiaro e parlante. Una giovane monaca si lascia vincere dal *rêve* e si abbandona, cadutole il libro di mano, sopra una sedia antica, le mani nervose stret-



9. Luigi de Luca, *Saffo*, 1896, bronzo. Napoli, Palazzo Reale.

10. Luigi de Luca, *Saffo*, 1896-98, marmo. Ro Ferrarese, Fondazione Cavallini Sgarbi.

11. Luigi de Luca, *Saffo*, 1896, bronzo, particolare. Napoli, Palazzo Reale.

12. Luigi de Luca, *Saffo*, 1896 ca., gesso. Napoli, collezione privata.

te al petto, gli occhi socchiusi, con un'apatica ribellione del senso, ma che ferve sola nel pensiero di lei e nel suo sogno ad occhi aperti. Guardando quest'opera, la situazione appare tanto vera che il pensiero corre ad una squisita poesia del Fogazzaro, *La leggitrice*: In un piccolo libro ella leggea, Oro né argento il libro non avea, aveva i sogni d'un amor gentile, pitture del novembre e dell'aprile²⁸.

Conosciamo la genesi dell'opera attraverso il racconto dello stesso de Luca che riferisce anche qualche considerazione intorno al discusso premio non assegnato in

quell'anno. Si legge, infatti, nel suo memoriale:

Nel 1888 era presidente della Società Promotrice di Belle Arti il Duca di Sandonato. (...) fece stabilire dal municipio due premi annuali di lire quattromila l'uno, da assegnarsi uno per la pittura e l'altro per la scultura. (...) io non pensai di concorrere, perché non avevo pronto nessun lavoro importante. Passarono così diversi mesi, quando un giorno mi balenò alla mente un soggetto per un lavoro; pensai di fare una bella monaca, una natura esuberante, che si ribella alla vita del chiostro e in un momento di spasimo nervoso



13. Luigi de Luca, *Circe*, 1927 ca., gesso. Ubicazione sconosciuta (antica fotografia di Ferdinando Lembo in collezione privata).

stringe tra le braccia l'ideale che sogna. Avrei intitolato la scultura "Sogno claustrale". (...) m'imposi di fare il lavoro in pochi giorni. La difficoltà era di trovare la modella adatta (...). La sorella del falegname che teneva bottega presso il palazzo dove io abitavo mi parve adatta per la mia monaca. Stetti alquanto dubbioso; poi mi decisi a parlare col fratello, offrendogli tre lire al giorno per quattro ore di posa. Egli volle delle spiegazioni. Gli dissi che sua sorella doveva posare vestita da monaca, perché dovevo fare una S. Teresa. Egli allora rassicurato, accettò l'offerta²⁹.

Collocata alla Promotrice e veduti i lavori degli altri scultori de Luca ebbe dei ripensamenti sulla bontà della sua composizione: «Sono sempre stato così nella mia vita: prima un grande entusiasmo, ad opera finita un grande sconforto». Ma un giorno, durante la mostra, Achille d'Orsi nell'osservare la statua gli disse «Ho visto la vostra opera e mi piace; avete mostrato delle qualità che non vi attribuivo»³⁰. Anche il critico Renato d'Andrea vi si soffermò, de-

scrivendola senza risparmio di dettagli e di commozione³¹.

L'opera, che meritò l'attenzione del periodico «L'Illustrazione Italiana», che la riprodusse a incisione, recupera l'interesse di de Luca per la scultura di Bernini: ritroviamo, seppure molto mitigate, sia l'espressione patetica della *Beata Ludovica Albertoni*, sia l'estatica sofferenza di *Teresa d'Avila*, un'influenza, quella berniniana, già esercitata negli stessi anni su altri scultori napoletani³². Si trattava di una nuova idea del bello, basata su una rinnovata considerazione del classicismo e di una altrettanto nuova consapevolezza del barocco: un'estetica che sposava temi perlopiù narrativi provenienti da fantasie letterarie suggerite dalla ventata di simbolismo giunta dall'Europa e penetrata a Napoli soprattutto nel settore della scultura. Patetiche eroine trafitte dal dolore, giovani vite spezzate, corpi contorti nelle sofferenze, senza mancare però di fascino e di sensualismo erotico. Sembrava che il celebre testo poetico di Baudelaire *Les fleurs du mal* conducesse il gioco: fiori torti, feriti, appassiti, malati eppure pieni di

sensuale vigore rappresentavano la svolta della nuova modellazione plastica.

E così accanto al sempreverde filone realista che proseguiva ininterrotto la sua strada, con opere sempre più piccole che miravano spesso a superare i limiti del virtuosismo tecnico, si faceva largo la nuova scultura simbolista, prorompente, prevaricatrice, barocca, con figure femminili protagoniste di una rinnovata cultura. Il catalogo di de Luca dagli anni Novanta in poi ne è ricco: la giovane suora di *Sogno claustrale*, la conturbante Cestilia di *Ad murænas*, la delicata testa di *Saffo*, la schiva nudità della *Schiava in vendita*, la prorompente *Giustizia araba*, la peccaminosa *Circe*, la mesta *Igea*. Tutte eroine protagoniste della poetica del nostro scultore, nelle quali un cronista rilevava la forza e la grazia «felicitemente accoppiate».

In questo scultore rivivono lo spirito e la potenza plastica degli scultori classici; ma non per questo le sue opere possono dirsi prive di modernità: la sua ispirazione è sempre attuale, (...) il suo pollice resta sempre aderente alla visione. Maestro della forma (...), mai sazio di indagini e d'esperienze, il De Luca si aggira nel mondo della realtà e dell'immaginazione senza smarrirsi³³.

Alla Promotrice del 1891, anticamera della Mostra Nazionale di Palermo di poco successiva, la sezione di scultura fu particolarmente nutrita di opere impegnative e di grande formato, confutando il giudizio troppo severo che aveva dato il Della Sala appena l'anno precedente. Un gran numero di giovani scultori si aggiunsero a quelli noti e cinque artisti combatterono ad armi pari per aggiudicarsi il premio di 4.000 lire stanziato dal Municipio di Napoli non assegnato l'anno precedente³⁴: Giuseppe Renda con *L'angelo caduto*, Vincenzo Alfano con *Cicerone Quo usque tandem*, Domenico Jollo, allievo di d'Orsi, con il gesso *Ncopp'e scoglie*, Filippo Cifariello con *Ultimi fiori* e Luigi de Luca con *Cestilia alle murene* (riproposta a Palermo con il titolo contratto e più efficace di *Ad murænas*).

Erano tutte opere rappresentative dei molteplici orientamenti comuni alla scultura italiana del tempo, mescolatisi nelle varie mostre nazionali, e dunque non più connotativi di questa o di quella scuola regionale. S'incontrano

così i protagonisti della storia romana, gli eroi e le eroine della drammaturgia o della letteratura moderna, dell'opera lirica o della letteratura da camera: il Cicerone che dà inizio alla celebre orazione *Quo usque tandem ... incipit* della prima *Catilinaria*; il fanciullo di «forma impeccabile»³⁵ di memoria dorsiana intitolato *Ncopp'e scoglie*; la donna distrutta dalla febbre, quasi una «*Dame aux camélias*, (...) anelante ancora di vivere», di *Ultimi fiori* di Filippo Cifariello³⁶, e infine *Cestilia alle murene* di de Luca, tratta dal poema in versi *Pompei* di Luigi Conforti, molto ammirata dalla critica (fig. 8).

Se, infatti, quasi all'unanimità i critici sottolinearono soprattutto la bellezza del capo e del corpo della statua presentata in gesso a grandezza naturale, apprezzando che l'artista non si fosse fermato alla fredda riproduzione del vero, ma avesse tentato di trasferire alla figura una drammatica vitalità capace di scuotere i sentimenti e che avesse profuso nel nudo antico «il sangue dell'arte moderna»³⁷, si levò tuttavia nuovamente dal coro la voce del Della Sala che rilevava un tono lievemente accademico del nudo, prevalendo la forma sul sentimento, trovava ridondanti il teschio, resti di un'altra vittima, e le murene, e infine troppo provocanti e 'in salute' le forme muliebri, per «una poveretta, che dovrebbe essere disfatta dalla paura e dalle sofferenze»³⁸. Al contrario, proprio l'eccessiva sensualità della figura nuda di Cestilia trovava riscontri nelle tendenze estetizzanti ed erotiche degli anni Novanta, diffuse in Italia come nel resto d'Europa. Inoltre, i dotti riferimenti culturali, echeggianti una classicità che, almeno a Napoli, sembrava se non scomparsa ormai sopita in nome del vero e del reale, concordavano con la medesima ricerca formale, stilistica e semantica intrapresa dagli scultori francesi e dell'Europa centrale. I richiami più o meno riconoscibili all'arte classica antica, al Rinascimento e alle forme più invadenti ed estrose del Barocco furono quasi un gioco di citazioni intrapreso dai tanti artisti sul finire dell'Ottocento e protratto per almeno i primi trent'anni del nuovo secolo (si pensi ad esempio agli scultori tedeschi e austriaci, alla fortuna del Quattrocento toscano, alla mai cessata eco michelangiolesca, all'amore per Bernini). Si trattava di un gioco dal quale non fu estraneo il nostro de Luca, se è condivisibile quel parziale richiamo, almeno nell'idea di base,



14. Luigi de Luca, *Santa Rita*, 1928, argento. Napoli, Museo del Tesoro di San Gennaro.



15. Luigi de Luca, *Santa Geltrude*, 1930, argento. Napoli, Cappella del Tesoro di San Gennaro.

alla *Santa Cecilia* di Stefano Maderno della chiesa di Santa Cecilia in Trastevere, che de Luca avrebbe avuto modo di vedere dal vero durante il periodo romano, ma che certamente conosceva attraverso le riproduzioni fotografiche Alinari che circolavano tra gli artisti.

L'ispirazione dell'opera andava rintracciata in un passo del *Pompei* del Conforti, che aveva immaginato la figura della donna ispirandosi a un graffito: «Cestilia, regina Pompejanarum, anima dulcis vale!»³⁹. Lo stesso Conforti rispose alla scultura con una lunga lettera pubblicata a ridosso dell'esposizione⁴⁰: «Come sorse in mente al de Luca il pensiero non so. So, solamente che venendomi a invitare per vedere il lavoro da esporsi fui meravigliato di trovare identificata la mia visione poetica». L'unica richiesta avanzata dal poeta in quella occasione fu un po' di poesia nella vela-

tura del nudo e nella direzione dei capelli, «l'averli lasciati errare sulla fronte, sì da velar li occhi, e far risultare soltanto lo spasimo del viso ha dato alla figura una poesia infinita».

Il ritorno a una sorta di classicismo dalla linea moderna operato dai napoletani fu salutato benevolmente dalla critica, stanca, forse, del troppo realismo; lo notava anche Conforti, «lieto di questo ritorno all'antico, operato da un gruppo di giovani», che avrebbe condotto a «una salutare reazione contro la smania verista» e al raggiungimento del «sentimento di quella vera poesia, che sta fra il reale ed il sogno, tra la vita e la tradizione»⁴¹. Il desiderio di una rinnovata idea del bello classico in scultura andava a compensare il carattere sociale – e spesso socialista – acquisito dalla scultura napoletana tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta e trasmesso poi nel resto d'Italia, culminando

nelle Esposizioni Riunite di Milano del 1894 dove le questioni sociali – in ritardo – incalzarono da più parte, con morti e moribondi per cause politiche, diseredati, miseri e operai oppressi, tutti figli del *Proximus tuus* dorsiano⁴².

A Napoli, invece, la nuova forma classica, colma di citazioni e riferimenti a capolavori d'arte antica e cinque-secentesca, si sposava con una forte intonazione simbolista, trovando proprio nella scultura la migliore risposta alle teorie diffuse dal nascente Simbolismo europeo. In questo filone s'inseriscono altri lavori di de Luca, tra i quali *Saffo*, la sua opera preferita, frutto di un raggiunto ideale di perfezione formale ed estetica insieme, in cui si rinnovavano i caratteri stilistici propri del maestro, armonia di composizione, delicatezza di forme e morbidezza di modellazione.

Il primo esemplare di *Saffo* fu presentato alla mostra di Firenze per la Festa dell'Arte e dei Fiori nel 1896-97; si trattava di un bronzo, presumiamo lo stesso esposto nel 1897 alla XXXI Promotrice di Napoli, dove de Luca espose anche una seconda opera dal titolo *In Africa*, in gesso. *Saffo* era collocata nella prima sala, richiamando un gran numero di visitatori⁴³. A chiusura della mostra il bronzo fu acquisito tramite sorteggio dalla Real Casa, poi confluito nelle raccolte del Palazzo Reale di Napoli⁴⁴. Firmata e datata 1896 nell'angolo superiore sinistro, l'opera prevede la testa ad altorilievo fusa in unico pezzo con il basamento che la sostiene e che funge da plinto decorato con motivi classico-rinascimentali (figg. 9, 11)⁴⁵; negli altri esemplari che siamo riusciti finora a documentare il frammento perde il basamento-plinto. De Luca eseguì anche alcune versioni in marmo: da una pagina dell'*Autobiografia* sappiamo che la prima fu esposta alla IV Mostra di Belle Arti e Industrie Artistiche di Barcellona nel 1898, accreditandosi una menzione onorevole, e poi venduta al museo dell'Avana⁴⁶. Nel 1901 il Ministero dell'Istruzione⁴⁷ acquistava per 1.000 lire direttamente dall'artista un secondo marmo, inviato a Palermo il 9 ottobre 1920, tuttora collocato nella locale Galleria d'Arte Moderna. Un altro marmo è nella Fondazione Cavallini Sgarbi (fig. 10), che chi scrive ha ipotizzato possa coincidere con l'esemplare esposto alla personale dello scultore organizzata a Roma nel 1925 alla Galleria Palazzi⁴⁸; a questi si unisce l'originale in gesso in collezione privata napoletana (fig. 12), pro-



16. Luigi de Luca, *Santa Rita*, 1928 ca., marmo. Ubicazione sconosciuta (antica fotografia di Ferdinando Lembo in collezione privata).

veniente direttamente dalla raccolta dell'artista. Nel 1905 ancora un marmo, che de Luca ricordava d'aver eseguito a Urbino, fu esposto alla IX Mostra Internazionale d'Arte di Monaco di Baviera, dove fu acquistato da un collezionista prussiano⁴⁹.

Saffo è una delle più delicate figure del repertorio dello scultore. Espressione di una malinconica mestizia di natura simbolista, proviene ancora una volta da un'opera letteraria, molto probabilmente dall'*Ultimo canto di Saffo* composto da Giacomo Leopardi nel 1822. Nell'idea del «frammento», come de Luca definisce la scultura, non può non esservi racchiuso il ricordo della *Saffo* in bronzo di Adelaide Maraini Pandiani (1836-1917), raffinatissima scultrice milanese, esposto alla Mostra Nazionale di Roma del 1883, che certamente influenzò tanto de Luca quanto

altri artisti napoletani (come Rocco Milanese nel suo bronzo *Sogno di una Venere*, Napoli, Galleria dell'Accademia). È inoltre possibile avvicinare alla *Saffo* di de Luca un'opera che sembra suo *pendant*, la testa recisa di *Orfeo* trasportata con la cetra dalle onde del mare, sebbene più barocca e ridondante nella forma, del siciliano Michele Tripisciano (1860-1913) conservata nel Museo Civico di Caltanissetta. Anche in questo caso si tratta di un altorilievo in marmo, eseguito nel 1898, poco dopo, dunque, la prima versione di *Saffo* del 1896⁵⁰. I due artisti si erano sicuramente conosciuti a Roma, alla mostra della Società Amatori e Cultori del 1895-96, dove de Luca proponeva *In Africa* e Tripisciano un *Ritratto in gesso* collocato proprio accanto ad essa. A monte dell'interesse per Orfeo che, come Saffo, era stato eletto nume tutelare dell'epopea simbolista, vanno ricordati i dipinti dei francesi Gustave Moreau (*Orfeo*, 1865, Paris, Musée d'Orsay) e Gustave Courtois (*Orfeo*, 1875, Pontarlier, Musée municipal) e del belga Jean Delville (*Orfeo morto*, 1893, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique), mentre successivo è quello dell'inglese William Watherhouse (*Nymphs finding the Head of Orpheus*, 1905, collezione privata), che lasciava alle ninfe il compito di scorgere la triste testa del vate affiorante dalle acque, così come aveva fatto Moreau con la giovane tracia; e le sculture di alcuni artisti, fra cui la raffinatissima placca bronzea modernista con la *Testa e la lira di Orfeo* tra i flutti marini (Napoli, Museo di San Martino), quasi una miniatura celiniana di Giovan Battista Amendola, scultore sarnese di scuola napoletana che si era nutrito dell'aria della Royal Academy. Oltre a de Luca, anche i critici giudicarono la *Saffo* fra le migliori opere della sua produzione: Renato d'Andrea la ritenne alla stregua di *Sogno claustrale*⁵¹, mentre Salvatore di Giacomo notava come nel «frammento del de Luca, abbandonata all'onde pietose, non ne appare che la testa divina, a fior dell'acqua: la chioma quasi vi si scioglie, la bocca, a pena schiusa, par che mormori ancora un'armoniosa parola, l'istromento che accompagnò l'odi vibranti segue anch'esso quel flutto cullante»⁵².

La profonda sensibilità classica, venata di un sottile simbolismo, guidò lo scultore con maggiore consapevolezza nell'attività svolta nel nuovo secolo: si vedano, per esempio, *Igea*, inviata all'Esposizione Internazionale del

Centenario di Buenos Aires del 1910, in bronzo alla VI Esposizione Internazionale di Barcellona del 1911 e alla Promotrice napoletana del 1912; *Baccante*, esposta alla Galleria Corona nel 1925; *Vinta* o *Danaide*, prezioso marmo del Circolo Artistico Politecnico di Napoli che risente dell'influenza di Auguste Rodin, *Circe* (fig. 13), esposta all'ultima Promotrice di Napoli del 1927. Una relazione diretta esiste tra la *Circe* e una delle *Naiadi* della fontana del siciliano Mario Rutelli inaugurata a Roma nel 1914, sebbene il primitivo modello debba essere forse rintracciato nella figura di *Amore* del gruppo di *Amore e Psiche* di Giulio Cartari⁵³, allievo del Bernini e attivo a Roma tra il 1665 e 1678, posto nel giardino estivo dell'Ermitage di Pietroburgo.

Come tutti gli scultori della sua epoca, de Luca non fu meno attivo nella scultura celebrativa, nell'arte sacra e cimiteriale, dove proseguì la sua personale linea moderatamente classica. Dal regesto delle opere sacre vogliamo metterne in evidenza almeno due: nella Cappella del Tesoro nella cattedrale partenopea è collocata una *Santa Rita* stante (fig. 14), firmata e datata 1928, commissionata da Giuseppe Thomas, rettore della chiesa dell'Immacolata alle Rampe Brancaccio⁵⁴; nel Museo del Tesoro di San Gennaro, annesso alla cattedrale, è invece esposto un busto di *Santa Geltrude* firmato e datato 1930, anch'esso in argento.

Il 12 aprile 1928 il cardinale Ascalesi si recò nel R. Istituto di Belle Arti per visionare il modello della statua di *Santa Rita da Cascia*, che, dopo il suo consenso, sarebbe stato fuso in argento⁵⁵. Il culto di *Santa Rita*, divenuta compatrona della città, fu la ragione della richiesta della statua da parte di un comitato cittadino che condusse infine alla commissione. Nel mese di luglio la *Santa Rita* fu collocata tra gli altri compatroni nella cappella del Duomo con una solenne celebrazione copiosa di popolo e fedeli. Al critico Alberto Calza Bini, che aveva apprezzato l'espressione della statua, non apparve invece convincente una testa della santa che ricordava in argento⁵⁶, mentre, grazie all'ausilio di un'antica fotografia, siamo riusciti a documentare un esemplare in marmo (fig. 16) esposto prima in una mostra d'arte sacra nel Maschio Angioino nel luglio 1930 e poi a una personale dell'artista inaugurata a Napoli nei locali della Permanente il 21 giugno 1931. Più convenzionale è invece l'effigie di *Santa Geltrude* (fig. 15),

che protende la destra al cuore del Bambino Gesù. Due date segnarono due mostre importanti, organizzate prima che la memoria dell'artista svanisse del tutto. Nel 1925 la Casa d'arte Palazzi di Roma allestì una sua mostra personale con ventuno opere⁵⁷. Fu utile non soltanto a rilanciare il nome dello scultore a livello nazionale, ma anche a offrire una prima panoramica complessiva della sua produzione. La seconda esposizione fu una retrospettiva. A un anno della morte, nel 1939 il Circolo Artistico Politecnico di Napoli, fondato e sostenuto da collezionisti e artisti, tra

i quali lo stesso de Luca, organizzò una mostra dei suoi lavori per ricordare l'artista e l'antico socio. Ma l'Italia stava per entrare in guerra, e la memoria di de Luca a breve si sarebbe sbiadita. De Luca morì a Napoli il 6 marzo 1938.

Sin dal 1900, quando ebbe la cattedra di scultura ad Urbino e poi dal 1907, quando, rientrato a Napoli, divenne secondo professore di scultura al R. Istituto di Belle Arti, la sua attività di docente giocò un ruolo preminente nella sua vita d'artista⁵⁸. Lasciò la docenza per superati limiti d'età soltanto nel 1934, alla soglia degli ottant'anni.

¹ L'intervento di recupero più recente della figura di Luigi de Luca si deve all'esposizione *Il bello o il vero. La scultura napoletana del secondo Ottocento e del primo Novecento*, cat. mostra, Napoli 2014-2015, a cura di I. VALENTE, Castellammare di Stabia-Napoli 2014, al quale si rimanda per la bibliografia precedente e per le schede delle opere, *Ad murænas, Asceta, Schiava in vendita, Saffo, Vinta*, dando conto in questa sede delle novità. Della bibliografia antica si ricorda il contributo di P. GIGLIO, *I nostri contemporanei. Luigi de Luca*, con prefazione di N. LAPEGNA, Napoli s.d., ma 1924; la voce biografica dedicatagli da E. GIANNELLI, *Artisti napoletani viventi*, Napoli 1916, pp. 556-559, mentre della bibliografia più recente si veda anche P. TARALLO, *Luigi De Luca*, Sala Consilina 2009.

² A. ROLLINS WILLARD, *Recent Sculptors of Southern Italy*, in Id., *History of Modern Italian Art*, London-New York and Bombay 1902, pp. 156-194 (I edizione per Longmans Green and Co., 1898).

³ De Luca è stato docente di scultura presso l'Accademia di Belle Arti delle Marche in Urbino dal 1° dicembre 1900 – decr. del 29 novembre 1900, reg. Corte dei Conti del 10 dicembre 1900 [Archivio Storico Accademia di Belle Arti di Napoli (d'ora in avanti ASABAN), serie: *Professori*, sottoserie: *Fascicoli personali*, b. 14, fasc. 122, u.a. 111] – al 1907, e direttore della stessa dal 1902 al 1904 (biennio dal 16 febbraio 1902; ivi, c. 112).

⁴ Luigi de Luca, figlio di Nicola, negoziante, e di Marianna Catalano, nato a Napoli il 28 novembre 1855, battezzato con i nomi di Luigi, Vincenzo, Giovanni, risulta iscritto al Real Istituto di Belle Arti il 15 novembre 1880 (ASABAN, serie: *Alumni*, sottoserie: *Fascicoli personali*, n. 4020). Il 20 marzo 1881 era passato nella terza classe di disegno e modellato (ivi). Nel faldone dove sono riunite le carte del Concorso per il Pensionato Nazionale del 1880 si conserva un atto di nascita richiesto per l'ammissione al concorso (ASABAN, b. 45-FD-1035, u.a. n.n.). Ringrazio Renato Ruotolo per la disponibilità di sempre.

⁵ G.d.C., *XVI Esposizione della Società Promotrice di Belle Arti. IV*, in «Il Pungolo», 24 maggio 1880.

⁶ ASABAN, b. 45-FD-1035, anno 1880, Concorso di Incoraggiamento nel 1880, Scultura 1° grado, u.a. n.n.

⁷ De Luca conobbe i baroni Giorgio ed Elena Sonnino nello studio romano del pittore Luigi Toro. Grazie ai Sonnino ebbe l'incarico di altri ritratti della nobiltà romana.

⁸ Sul catalogo della Promotrice è riportato solo il ritratto; *Filone* in bronzo fu acquistato dal marchese Berlingieri (E. GIANNELLI, *op.cit.*, p. 557).

⁹ Il cronista de «Il Pungolo» aggiunse, inoltre, che Casa Reale ordinò all'artista, per le proprie collezioni, una seconda fusione dell'opera (*La scultura alla Promotrice*, in «Il Pungolo», 24-25 maggio 1887).

¹⁰ G. TARANTINI, *XXIII Mostra artistica. Note d'Arte*, Napoli 1887, p. 13.

¹¹ I. VALENTE, *Stanislao Lista: il modello in gesso della Madonna della Misericordia e altre riflessioni*, in *Studi di Scultura, dall'età dei lumi al XXI secolo*, a cura di EADEM, I, Napoli 2015, pp. 137-145. Si veda, nello stesso volume, anche il contributo di W. PREVEDELLO, *La ritrattistica di Stanislao Lista: nuovi approfondimenti*, pp. 126-136.

¹² De Luca scrisse un'*Autobiografia* «per vanità senile», come riferisce nella prima pagina dell'*Introduzione*. Sono venuta in possesso del manoscritto e della copia dattiloscritta dal figlio Giulio anni or sono, grazie alla disponibilità degli eredi, che ringrazio ora come ho fatto in passato. In diversi studi pubblicati ho utilizzato alcune parti dell'*Autobiografia*, alla cui edizione sono impegnata in accompagnamento a una monografia dello scultore. *L'Autobiografia* non è datata, ma, per alcuni riferimenti in essa contenuti, possiamo ascriverla agli anni che vanno dal 1928 al 1935. Poiché vi sono alcune differenze di forma tra il manoscritto e il dattiloscritto, in questa sede ci avvaliamo del secondo che d'ora in avanti sarà citato come *Autobiografia* [1928-35].

¹³ In assenza di descrizioni dell'opera è un'antica fotografia rinvenuta tra le carte de Luca, messe a nostra disposizione dagli eredi, a suggerire l'identificazione del soggetto.

¹⁴ *Esposizione di Belle Arti in Roma 1883, Catalogo Generale Ufficiale*, Roma 1883, p. 126, n. 61.

¹⁵ «Dove andrà di casa [la scultura]?» si chiedeva Chirtani; a Roma, egli notava, «la scultura delle coscie [sic] e delle seduzioni della ciccia» era esposta sotto tutti i titoli «religiosi, sociali, storici, mitologici, filosofici per-

sino, e rivoluzionari. Difatti tutto è buono per fare pornografia, il soggetto alto copre la tendenza bassa e la bandiera del tema copre la mercanzia del lenocinio, la più ricercata» (L. CHIRTANI, *La Scultura*, in *Album-Ricordo della Esposizione di Belle Arti a Roma 1883*, Milano 1883, p. 35).

¹⁶ *Autobiografia* [1928-35], p. 22.

¹⁷ L'Attanasio volle che l'artista assistesse all'inaugurazione della mostra sostenendolo nelle spese. Come ringraziamento, de Luca gli dedicò un ritratto di dimensione terzina che lo ritraeva in poltrona, «lo feci con grande amore anche perché l'Attanasio era un bell'uomo, con una testa caratteristica, dai lineamenti energici» (ivi, pp. 22-23).

¹⁸ Nella biografia pubblicata da Pasquale Giglio *Lalia* è registrata nella raccolta Lancioni di Roma (P. GIGLIO, *op. cit.*, p. 53).

¹⁹ *Autobiografia* [1928-35], p. 24.

²⁰ V. DELLA SALA, *La scultura alla Promotrice di Napoli*, in «L'Illustrazione Italiana», a. XVI, n. 7, Milano, 17 febbraio 1889, p. 118.

²¹ Ivi, p. 117.

²² Riferisce dell'acquisto Enrico Giannelli, *op. cit.*, p. 557. *Monello napoletano* non risulta nei due cataloghi della Promotrice di quell'anno, ma negli articoli pubblicati sull'esposizione.

²³ 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.

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ L'opera è stata pubblicata dalla scrivente nel 2014 nel saggio *Il Bello o il Vero. La scultura napoletana del secondo Ottocento e del primo Novecento. 1861-1929*, in *Il Bello o il Vero*, cit., pp. 25-62, in part. pp. 45-46, grazie al ritrovamento di un'antica fotografia fatta eseguire forse dallo stesso de Luca quando il gesso era già a Capodimonte. Infatti, un documento del 19 agosto 1903 riferisce che la Pinacoteca di Capodimonte concedeva al prof. de Luca il permesso di eseguire le fotografie di *Sogno claustrale*, *Schiava in vendita* e *de I parassiti* di Achille d'Orsi, di proprietà del museo (ASABAN, serie: *Professori*, sottoserie: *Fascicoli personali*, b. 14, fasc. 122, c. 10). A conclusione della Promotrice del 1890, per compensare il mancato premio dovuto alla sezione di scultura, de Luca fu risarcito con una gratificazione di 500 lire. «Io non sapendo cosa fare del mio lavoro, lo donai alla Promotrice che lo incluse tra i premi ai soci. La mia opera fu scelta da Casa Reale ed ora si trova nella Pinacoteca del Palazzo reale di Capodimonte» (*Autobiografia* [1928-35], p. 38). L'esiguità della sedia in gesso, inadatta a sorreggere il peso della figura, fa comprendere che l'artista aveva sperato in una immediata commissione in materiale più duraturo, evidentemente non sopraggiunta (ringrazio Federica De Rosa per il confronto di idee in tal senso). La statua è stata restaurata tra il 25 settembre 2016 e il 16 marzo 2017 da Giuseppina Anna Scarano, in occasione della sua tesi di laurea svolta presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli, sotto la direzione di Antonio Tosini, restauratore del Museo di Capodimonte. Desidero ringraziare Mariarosaria Sansone e soprattutto Maria Tamajo Contarini, responsabile della sezione Dipinti dell'Ottocento e Depositi, per la grande disponibilità dimostratami nello studio dell'opera.

²⁸ «L'Illustrazione Italiana», a. XVII, n. 36, 7 settembre 1890, p. 155, ill. p. 156.

²⁹ *Autobiografia* [1928-35], p. 36. Per pagare la modella lo scultore si fece finanziare da una sua mecenate, la signora Savino, in cambio di un lavoro che avrebbe eseguito una volta completata l'opera (ivi, p. 37).

³⁰ Ivi, p. 37.

³¹ R. D'ANDREA, *I poeti del marmo e del bronzo*, in «Natura ed Arte. Rassegna quindicinale illustrata italiana e straniera di Scienze, Lettere ed Arti», a. XVIII, fasc. 4, Milano, 15 gennaio 1909, pp. 249-254, in part. p. 249.

³² I. VALENTE, *Persistenze iconografiche sei e settecentesche nella scultura napoletana del secondo Ottocento*, in *Santi a Teatro. Da un'idea di Franco Carmelo Greco*, a cura di T. FIORINO, V. PACELLI, Napoli 2006, pp. 247-257.

L'interesse di de Luca per l'arte di Bernini si riflette in molte altre sue opere anche di tono encomiastico o monumentalistico. Risulta evidente, per esempio, nell'idea compositiva del busto di *Pietro Giannone* dell'Istituto Tecnico di Foggia, inaugurato il 22 giugno 1913.

³³ P., *Lo scultore Luigi De Luca*, «Il Popolo d'Italia», 2 aprile 1925.

³⁴ Il premio fu poi diviso tra Alfano, Renda, Jollo e de Luca. Art. cit., in «L'Illustrazione Italiana», cit., 4 ottobre 1891, p. 211. La divisione del premio in 1.000 lire ciascuno è anche ricordata dallo scultore nella sua *Autobiografia* [1928-35], p. 40.

³⁵ DELLA SALA, *op. cit.*, p. 58.

³⁶ Art. cit., in «L'Illustrazione Italiana», cit., 4 ottobre 1891, p. 211.

³⁷ R.M., *Arte. Alla Promotrice-La scultura*, in «Il Pungolo», a. XXXI, n. 130, Napoli, 11-12 maggio 1891.

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ «Dorme Cestilia, affranta, nell'umido ergastolo stesa su lubrico giaciglio, tra l'intime ebbrezze, sognando dell'involato amante divino il sorriso al suo sguardo, le ratte gioie al seno premute con ansia infinita. Ma il gorgo insidioso, che sale dal cupo vivaio lieve incalzando il fiotto, già a tratti raggiunge la soglia, ove Cestilia posa, nell'incubo grave prostrata». L. CONFORTI, *Pompei*, Napoli, Luigi Pierro, 1888, p. 162.

⁴⁰ IDEM, *Arte. Alla Promotrice "Ad murænas" di L. De Luca*, in «Il Pungolo», 25-26 aprile 1891.

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² Lo ricorda, in particolare, il triestino Leone Fortis (1824-1896) quando notava che tra i 316 lavori di scultura presentati oltre la metà riguardava questioni sociali, aggiungendo, inoltre, che «con la qualifica di scultura sociale intendo indicare – come del resto parmi evidente – quella scultura che – derivante in linea retta dal *Proximus tuus* – intende esprimere un concetto di rivolta, o qualche condizione dell'uomo che direttamente si 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», L. FORTIS, *L'arte alle Esposizioni Riunite di Milano*, Milano 1895, p. 63.

⁴³ *Punta e taglio. Alla Promotrice: Un artista al giorno. Luigi De Luca*, in «Il Pungolo Parlamentare», 21-22 gennaio 1898.

⁴⁴ Nei registri inventariali del Palazzo Reale di Napoli l'opera risulta registrata il 20 aprile 1898, con numero d'ingresso 225. Rientra in un gruppo di tre diverse opere provenienti tutte dal sorteggio effettuato al termine della trentunesima Promotrice; le altre due erano un dipinto a olio su tela di Ezechiele Guardascione, *Verso sera*, e un disegno che illustrava la novella di E.A. Poe *Ombra* di Vincenzo La Bella. Il «Corriere di Napoli» del 23 marzo 1898 dà notizia dell'imminente sorteggio delle sedici opere acquistate dalla Società Promotrice, tra le quali il bronzo di de Luca. Vd. anche C. SPADA, *Punta e taglio. Alla Promotrice*, in «Il Pungolo Parlamentare», 23-24 marzo 1898; «Roma», 25-26 marzo 1898, notizia del sorteggio in *Cronaca*. Ringrazio Carmine Napoli per la disponibilità dimostrata durante la ricerca archivistica.

⁴⁵ L'altorilievo, che misura cm 41x58x73, è qui riprodotto per la prima volta. A tal fine, desidero ringraziare Antonella Cucciniello, direttrice di Palazzo Reale.

⁴⁶ *Autobiografia* [1928-35], p. 47.

⁴⁷ Con lettera del 24 dicembre 1900 il Ministero dell'Istruzione/R. Sottosegretario di Stato dispone l'acquisto del frammento in marmo di *Saffo* per 1.000 lire. Dalla lettera emerge che l'operazione fu condotta da Domenico Morelli, al quale è indirizzata la lettera stessa, e sostenuta col voto favorevole della giunta superiore di belle arti (ASABAN, serie: *Professori*, sottoserie: *Fascicoli personali*, b. 14, fasc. 122, c. 9). Giannelli riferisce erroneamente dell'acquisto datandolo al 1890 (Giannelli, *op. cit.*, p. 558).

⁴⁸ I. Valente in *I Tesori Nascosti. Tino di Camaino, Caravaggio, Gemitto*, cat. mostra Napoli 2016-2017, a cura di V. SGARBI, Santarcangelo di Romagna 2016, pp. 314-317.

⁴⁹ *Autobiografia* [1928-35], p. 47.

⁵⁰ I. Valente in *Liberty in Italia. Artisti alla ricerca del moderno*, cat. mostra Reggio Emilia 2016-2017, a cura di F. PARISI, A. VILLARI, Cinisello Balsamo 2016, pp. 275-276. Nello stesso volume sull'Orfeo di Michele Tripisciano, p. 293; vd. anche *Il Bello o il Vero*, cit., pp. 350-352.

⁵¹ R. D'ANDREA, *op. cit.*, p. 249.

⁵² S. DI GIACOMO, *Arte Artisti. La XXXI Esposizione di Napoli*, in «Natura ed Arte. Rassegna quindicinale illustrata italiana e straniera di Scienze, Lettere ed Arti», a. VII, fasc. VI, 1897-98, pp. 489-498, in part. p. 497.

⁵³ Ringrazio Tomaso Montanari che mi ha suggerito di guardare in tale direzione.

⁵⁴ Riprodotta in «Il Mattino Illustrato», 30 luglio-6 agosto 1928. In merito alla commissione, un documento, datato 5 settembre 1928 a firma del rev. mons. Giuseppe Thomas, rettore della chiesa dell'Immacolata alle Rampe Brancaccio, indirizzato al presidente della R. Accademia di Belle Arti e R. Liceo Artistico di Napoli, attesta che la statua, alta cm 160 oltre la base di bronzo dorato, fusa in argento 800, del peso di kg 58,400, fu voluta dallo stesso mons. Thomas (prot. n. 532, ASABAN, serie: *Professori*, sottoserie: *Fascicoli personali*, b. 14, fasc. 122, c. 102). Ringrazio Paolo Jorio, direttore del Museo del Tesoro di San Gennaro, e la dott.ssa Luciana De Maria.

⁵⁵ L.L.S., *Per la nuova Compatrona di Napoli: Santa Rita da Cascia*, in «Giornale d'Italia», 14 aprile 1928. Si veda anche «Il Mattino», 12-13 aprile 1928, che pubblica una fotografia che ritrae l'anziano scultore con accan-

to il modello al vero della santa. La stampa riferisce inoltre che il costo dell'opera sarebbe stato di 60.000 lire circa e che sul piedistallo sarebbero stati eseguiti a sbalzo i simboli della santa, le api, il fico, le rose e le spine. Si veda anche «Il Mattino Illustrato» del 30 luglio-6 agosto 1928, che ne pubblica un'immagine. Una testa in gesso, modello della statua, è presso la basilica di San Tammaro di Grumo Nevano, pervenuta grazie all'opera di mons. D'Errico (*La Basilica di San Tammaro. La fabbrica e i recenti restauri. Grumo Nevano*, a cura di F. DI SPIRITO, Napoli 2015, pp. 88, 95).

⁵⁶ A. Calza Bini, *Alacre opera di luigi de Luca*, in «Il Mattino», a. XVII, Napoli, 7 marzo 1939.

⁵⁷ Le 21 opere erano: *Schiava in vendita* (bronzo), *Saffo* (marmo), *Pensosa* (testa in marmo), *Giustizia araba*, *Circe* (bronzo), *Asceta* (testa in bronzo), *Monello napoletano* (bronzo), *Fischio di primavera* (bronzo), *Raffica di vento* (bronzo), *Pescatore* (bronzo), *Il pernacchio* (bronzo), *Ritratto* (bronzo), *Baccante* (argento), *Baccante* (bronzo), *Vittoria dinamica* (bronzo), *Vittoria* (bronzo), *Ritratto di Enrico Pessina* (bronzo), *G.B. Vico* (bronzo), *Testa* in terracotta originale dipinta, *Bozzetto* in terracotta. *Mostra dello scultore Luigi De Luca. Catalogo*, con prefazione di C. CARMELI, Casa d'Arte Palazzi, 15-30 marzo 1925, Roma 1925.

⁵⁸ Fu, inoltre, professore di pittura e scultura dal 1° agosto 1912 (reg. Corte dei Conti n. 346, 27 novembre 1912; ASABAN, serie: *Professori*, sottoserie: *Fascicoli personali*, b. 14, fasc. 122, c. 38).

ABSTRACT

On the Wings of Symbolism: Some Works by Sculptor Luigi de Luca (1855-1938)

In the era when the integral realism of Achille d'Orsi came into crisis, the sculptor Luigi de Luca (1855-1938) entered onto the Neapolitan scene, an interpreter of a new tendency towards classicism. This involved a new 'idea of the beautiful', which was able to combine the 'verismo' of classical or baroque composition with real references to the masterpieces of previous centuries. This sculpture was able to impose itself in the wake of the symbolism and modernism disseminated by European aesthetic tendencies from the late eighteen-eighties. The symbolist sculptors were inspired by the themes of contemporary literature and theatrical drama. Luigi de Luca, a sculptor who has been passed over in art scholarship and only recovered in recent times, can be considered among these symbolist artists who, although starting out as realists, chose the path of modern classicism. The career of de Luca, professor of sculpture at the Academy of Fine Arts of Naples and Urbino, author of monuments and sacred works, is here summarized through the examination of some symbolist works of the 1890s, without forgetting his early works in realism and two sacred sculptures from a later period held in the Treasury of San Gennaro of Naples.

ISBN 978-88-569-0618-9



9 788856 906189

€ 75,00