

# LETTERATURA & ARTE

*Rivista annuale*

17 · 2019



PISA · ROMA  
FABRIZIO SERRA EDITORE

MMXIX

© Copyright by Fabrizio Serra editore, Pisa · Roma.

Redazione, amministrazione e abbonamenti  
FABRIZIO SERRA EDITORE®  
Casella postale n. 1, Succursale n. 8, I 56123 Pisa,  
tel. +39 050 542332, fax +39 050 574888, fse@libraweb.net  
www.libraweb.net

Abbonamenti · *Subscriptions*

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o Online sono consultabili  
presso il sito Internet della casa editrice [www.libraweb.net](http://www.libraweb.net).

*Print and/or Online official subscription rates are available  
at Publisher's website [www.libraweb.net](http://www.libraweb.net).*

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550  
o tramite carta di credito (American Express, Eurocard, Mastercard, Visa)

*Uffici di Pisa:* Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa, [fse@libraweb.net](mailto:fse@libraweb.net)

*Uffici di Roma:* Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma, [fse.roma@libraweb.net](mailto:fse.roma@libraweb.net)

\*

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 20 del 26 · 11 · 2003

Direttore responsabile: Fabrizio Serra

\*

A norma del codice civile italiano, è vietata la riproduzione, totale o parziale (compresi estratti, ecc.), di questa pubblicazione in qualsiasi forma e versione (comprese bozze, ecc.), originale o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa o internet (compresi siti web personali e istituzionali, [academia.edu](http://academia.edu), ecc.), elettronico, digitale, meccanico, per mezzo di fotocopie, pdf, microfilm, film, scanner o altro, senza il permesso scritto della casa editrice.

*Under Italian civil law this publication cannot be reproduced, wholly or in part (included offprints, etc.), in any form (included proofs, etc.), original or derived, or by any means: print, internet (included personal and institutional web sites, [academia.edu](http://academia.edu), etc.), electronic, digital, mechanical, including photocopy, pdf, microfilm, film, scanner or any other medium, without permission in writing from the publisher.*

\*

Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2019 by Fabrizio Serra editore, Pisa · Roma.

*Fabrizio Serra editore incorporates the Imprints Accademia editoriale,  
Edizioni dell'Ateneo, Fabrizio Serra editore, Giardini editori e stampatori in Pisa,  
Gruppo editoriale internazionale and Istituti editoriali e poligrafici internazionali.*

\*

ISSN 1724-613X PRINT

E-ISSN 1824-4602

ISBN BROSSURA 978-88-3315-186-1

## SOMMARIO

NARRARE LE IMMAGINI.

CRITICI D'ARTE E CRITICI LETTERARI A CONFRONTO

Atti del convegno internazionale

Napoli, Università 'Federico II',

13-14 novembre 2017

A cura di Vincenzo Caputo

VINCENZO CAPUTO, <i>Presentazione</i>	11
MARIO BYRON COPPOLA, <i>Tito Angelini: Intorno al progresso della scultura ed agli artisti che vi contribuirono</i>	17
VINCENZO CAPUTO, <i>Immagini di Tasso: i dipinti di Mancinelli e Morelli, le descrizioni di Quercia e Villari</i>	29
PALMAROSA FUCCELLA, <i>Luce e colore di sentimento, la più bella conquista dell'arte moderna. Giustino Fortunato tra arti figurative e patrimonio storico-culturale</i>	45
ISABELLA VALENTE, <i>Scolpire nel marmo l'ombra della luce e il soffio dell'aria. Il Memoriale manoscritto dello scultore Luigi de Luca</i>	63
SARA LAUDIERO, <i>Il critico pittore o il pittore critico: ritratti ermeneutici e correlativi figurativi in Paolo Ricci</i>	85
MONICA CRISTINA STORINI, <i>Arte, figurazioni e scrittura: una riflessione su Anna Banti</i>	97
CHIARA PORTESINE, <i>«Parificando inchiostri e colori»: Gianfranco Contini e la seduzione del figurativo</i>	109
FRANCESCA PIROZZI, <i>L'esperienza artistica di Nedda Guidi alla luce dello Strumentalismo di John Dewey</i>	123
MARCELLO CICCUTO, <i>La memoria pittorica dei segni: per Cesare Garboli lettore d'arte</i>	133
PASQUALE SABBATINO, <i>Lo sguardo inesorabile della Medusa: Benvenuto Cellini e Italo Calvino</i>	149
MATTEO PALUMBO, <i>Il Barocco moderno di Ezio Raimondi</i>	157

NARRARE LE IMMAGINI.  
CRITICI D'ARTE E CRITICI LETTERARI  
A CONFRONTO

Atti del convegno internazionale

Napoli, Università 'Federico II',

13-14 novembre 2017

A cura di Vincenzo Caputo

SCOLPIRE NEL MARMO  
L'OMBRA DELLA LUCE E IL SOFFIO DELL'ARIA.  
IL MEMORIALE MANOSCRITTO  
DELLO SCULTORE LUIGI DE LUCA<sup>1</sup>

ISABELLA VALENTE

RIASSUNTO · Il contributo intende esaminare la breve autobiografia inedita che lo scultore Luigi de Luca cominciò a elaborare in tarda età a partire dal 1928. Si tratta di un quaderno di piccolo formato, nel quale l'artista stende il proprio 'memoriale'. Grazie a esso de Luca, che fu artefice di un moderno classicismo lontano dalla coeva tradizione plastica di scuola napoletana, può entrare di diritto nella foltissima famiglia degli artisti-scrittori che tra Otto e Novecento annovera in area meridionale pittori, scultori e architetti di primo piano nel panorama del tempo. Gli episodi che de Luca racconta sono veramente tanti. Tra essi, in una carta di maggiori dimensioni rinvenuta all'interno del quaderno, egli si sofferma anche sul fascismo e sull'arte: non risparmia un tributo a Mussolini, ma critica pesantemente l'insegnamento accademico.

PAROLE CHIAVE · Luigi de Luca, scultura, autobiografia.

ABSTRACT · *Sculpture in the marble the shadow of light and the air breath. The Memorial manuscript of the sculptor Luigi de Luca* · The essay examines the short unpublished autobiography which the sculptor Luigi de Luca began to elaborate in late age starting in 1928. It is a small format notebook, in which the artist elaborates his own *Memorial*. Thanks to it de Luca, who was the creator of a modern classicism far from the contemporary plastic tradition of the Neapolitan school, can rightfully enter the very large family of artists-writers of the nineteenth and twentieth centuries. It has important painters, sculptors and architects of the time in the southern area. The episodes that de Luca tells are so many. Among them, in a larger paper found inside the notebook, he also dwells on fascism and art: he does not spare a tribute to Mussolini, but heavily criticizes academic teaching.

KEYWORDS · Luigi de Luca, sculpture, autobiography.

l'amore per l'arte era sempre il mio tormento

LUIGI DE LUCA

**A**RTEFICE di un moderno classicismo che lo allontana dalla coeva tradizione plastica di scuola napoletana, Luigi de Luca (Napoli, 1855-1938)<sup>2</sup> (FIGG. 1-2) si colloca

i.valente@unina.it; isavalente26@gmail.com, Università di Napoli 'Federico II'.

<sup>1</sup> Il critico Nicola Lapegna scriveva nell'introduzione al saggio di PASQUALE GIGLIO, *I nostri contemporanei. Luigi de Luca*, edito a Napoli nel 1924: «Il de Luca ha il merito di affermare quello che c'è di più rarefatto e di fluido: l'inafferrabile, di fermare l'attimo e lo spirito fluttuante. Non è di tutti, né di pochi la prerogativa di plasmare nella creta o nel bronzo, scolpire direttamente nel marmo l'ombra di luce e di aria».

<sup>2</sup> Scomparso dalla scena degli studi, come molti altri scultori partenopei, Luigi de Luca è stato recuperato con l'esposizione *Il Bello o il Vero. La scultura napoletana del secondo Ottocento e del primo Novecento*, catalogo della mostra di Napoli, Complesso di San Domenico Maggiore, 30 ottobre 2014-6 giugno 2015,



FIG. 1. Luigi de Luca in un ritratto fotografico di Giulio Parisio, Napoli, Fondazione Circolo Artistico Politecnico.

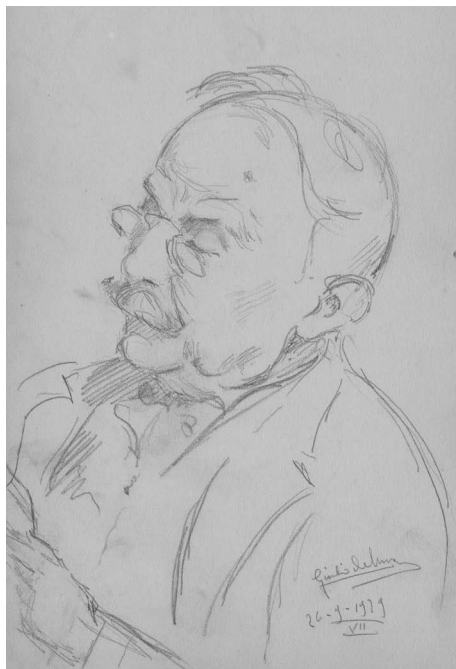


FIG. 2. Luigi de Luca in un ritratto a matita eseguito da suo figlio, l'architetto Giulio de Luca nel 1929, foglio di taccuino di proprietà degli eredi dello scultore.

a cura di Isabella Valente, Castellammare di Stabia, Nicola Longobardi editore, 2014. Ancora più recente è il saggio di chi scrive dal titolo *Sulle ali del Simbolismo. Di alcune opere dello scultore Luigi de Luca (1855-1838)*, «Napoli Nobilissima», serie VII, vol. III, fasc. II, maggio-dicembre 2017, pp. 100-115; il saggio *Scultori napoletani a Parigi negli anni dell'Impressionismo*, in *Da De Nittis a Gemitto. I napoletani a Parigi negli anni dell'Impressionismo*, catalogo della mostra di Napoli, Gallerie d'Italia Palazzo Zevallos Stigliano, 6 dicembre 2017-8 aprile 2018, a cura di Luisa Martorelli, Fernando Mazzocca, Genova, Sagep, 2017, pp. 66-75; le schede sulle opere conservate al Circolo Artistico Politecnico di Napoli, in *Storia, Arte e Città. Le collezioni della Fondazione "Circolo Artistico Politecnico" di Napoli*, da Giuseppe Caravita Principe di Sirignano, a cura di Isabella Valente, II, Napoli, Guida, 2018, pp. 158-167. Tra i testi degli ultimi anni si veda anche: ALFONSO PANZETTA, *Nuovo Dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento. Da Antonio Canova ad Arturo Martini*, I, Torino, AdArte, 2003, p. 312, con ill.; PANTALEO TARALLO, *Luigi De Luca*, Sala Consilina, Arti Grafiche La Pelosa, 2009, e gli altri studi della scrivente, fra i quali *Iconografie e linee di tendenza della scultura napoletana del secondo Ottocento attraverso le più importanti esposizioni*, tesi di dottorato di ricerca, Università degli Studi di Napoli "Federico II", 15 aprile 2002; i saggi *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*, catalogo della mostra di Napoli, Castel Nuovo, 18 dicembre 2007-29 gennaio 2008, a cura di Diego Esposito, Napoli, Electa Napoli, 2007, pp. 11-47; *Orientamenti della scultura a Napoli nella seconda metà dell'Ottocento*, in *Gemitto*, catalogo della mostra di Napoli, Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, 29 marzo-5 luglio 2009, a cura di Denise Maria Pagano, Napoli, Electa Napoli, 2009, pp. 26-37; *I Busti di Castelcapuano, fra luogo della memoria e culto della divinazione. Primi risultati di una ricognizione storico-artistica*, in *Castelcapuano da Reggia a Tribunale. Architettura e arte nei luoghi della giustizia*, a cura di Fabio Mangone, Napoli, Massa, 2011, pp. 130-171; *I beni storico-artistici e gli arredi del XIX e XX secolo*, con *Appendice*, in *Castel Capuano. La cittadella della Cultura giuridica e della Legalità. Restauro e valorizzazione*, a cura di Aldo Aveta, Napoli-Roma, Elio de Rosa editore, 2013, pp. 57-62, 289-319; *I busti di Castel Capuano. Un secolo di*

nella rosa degli scultori italiani di rilievo dell'ultimo ventennio dell'Ottocento e del primo trentennio del secolo successivo. Alla sua prima stagione, segnata dal crudo realismo di matrice listiana, fece seguito, infatti, un indirizzo simbolista imbevuto di echi classici<sup>1</sup> e di ascendenze europee. Le sue delicate figure, riflesso di un animo sensibile, furono in linea con le tendenze d'Oltralpe, mai dimenticando però l'osservazione dal vero. Di esse nel 1914 fu scritto «hanno una vita e un'anima che si manifestano specialmente attraverso lo sguardo, senza che, perciò, l'artista abbia bisogno di ricorrere alla teatralità delle pose o alla grottesca esagerazione delle varie espressioni».<sup>2</sup>

In tarda età l'artista, che si era fatto strada soprattutto a Napoli, in Campania e nelle Marche, rispondendo a un certo numero di commissioni private e pubbliche, decise di cimentarsi nella scrittura di un'autobiografia, non lunga, piuttosto un breve memoriale, di cui si annuncia una edizione commentata.<sup>3</sup>

«Domando a me stesso: perché mi son deciso a scrivere la mia vita? Forse per vanità senile, risponde un'intima voce della mia coscienza».<sup>4</sup> Dando inizio nel 1928 alla stesura delle sue memorie in un quaderno di piccolo formato<sup>5</sup> (FIGG. 3-6), anche lo scultore napoletano Luigi de Luca entrava nel novero degli artisti-scrittori consapevoli di aver ricoperto un ruolo non secondario nella storia delle arti italiane.

Da subito egli avverte l'esigenza di fornire le ragioni, di spiegarne il perché. «Molte volte sono stato premurato da scrittori di riviste artistiche, da compilatori di biografie di artisti contemporanei di dare notizie biografiche di me e mai ho voluto occuparmene. Come va che ora tutto in una volta mi son dedicato a scrivere?».<sup>6</sup> Oltre alla «vanità senile» – risponde – un'altra spinta proveniva da ciò che i critici nel tempo avevano scritto di lui e delle sue opere, «spesso non rispondente esattamente al vero». Ma, infine, «ciò che più fortemente mi ha fatto decidere a narrare la mia vita, è perché mi sembra che potrebbe essere di grande utilità ai giovani».<sup>7</sup> Ecco che emergono anche in de Luca le medesime ragioni che si riscontrano nelle prefazioni di tante autobiografie ottocentesche.

Sono stati molti coloro che non hanno resistito a narrare la propria vita, adducendo spesso, tra le motivazioni, una volontà educativa e didattica, secondo un principio tutto ottocentesco. De Luca, dunque, oltre alla 'vanità' di un artista oramai anziano

storia, in *Il Bello o il Vero*, cit., pp. 129-142. Tra la bibliografia antica, oltre al testo di GIGLIO, *op. cit.*, va menzionato quello di ENRICO GIANNELLI, *Artisti napoletani viventi*, Napoli, Melfi & Joele, 1916, pp. 556-559.

<sup>1</sup> I riferimenti all'arte classica sono tanti nella produzione del maestro. Un *Ritratto muliebri* d'ubicazione sconosciuta, pubblicato nel 1914, mostra le ricercate consonanze con la produzione dei Laurana o con i busti toscani quattro-cinquecenteschi (GIUSEPPE CALOGERO, *Luigi De Luca*, «Giornale d'Arte», 14 marzo 1925).

<sup>2</sup> CALOGERO, *op. cit.*

<sup>3</sup> Ringrazio Patrizia de Luca, figlia dell'architetto Giulio de Luca e nipote dello scultore, che mi ha consentito di studiare il manoscritto di cui è in corso di revisione un'edizione commentata a cura di chi scrive.

<sup>4</sup> LdLms [Luigi de Luca, manoscritto], p. 1. LdLds [Luigi de Luca, dattiloscritto], p. 1. Vedi note 5, 3, p. 67 e 1, p. 68.

<sup>5</sup> Il quaderno misura cm 21×15. Consta attualmente di 76 fogli di carta rigata attaccati a mo' di taccuino dall'orientamento verticale lungo bandinelle perforate. Presenta l'ultima carta staccata (numerata 76) e altre due bandinelle prive delle relative carte. Conserva il piatto anteriore in cartoncino marrone, mentre ha perso quello posteriore. È scritto quasi esclusivamente sul *recto*; pochissime sono le carte scritte anche sul *verso*. Fu ritrovato dalla sottoscritta tra i materiali dell'artista conservati presso gli eredi nel lontano 2003.

<sup>6</sup> LdLms, p. 1.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

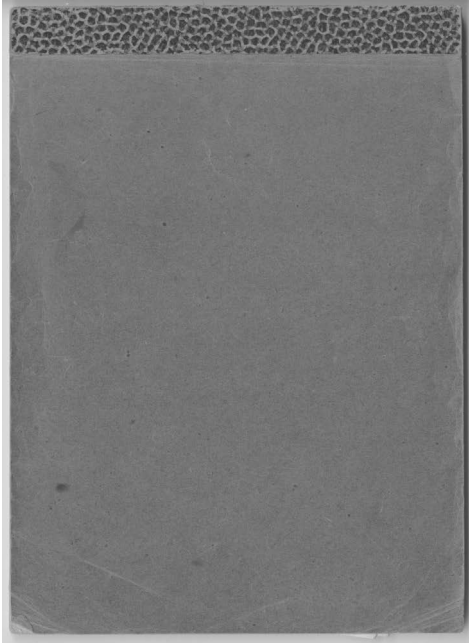


FIG. 3.

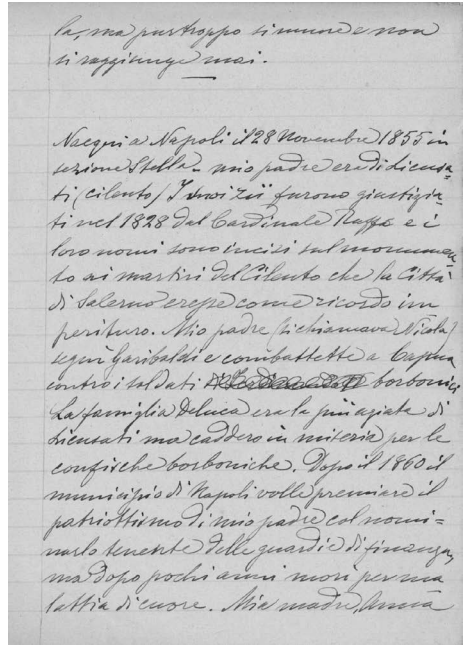


FIG. 4.

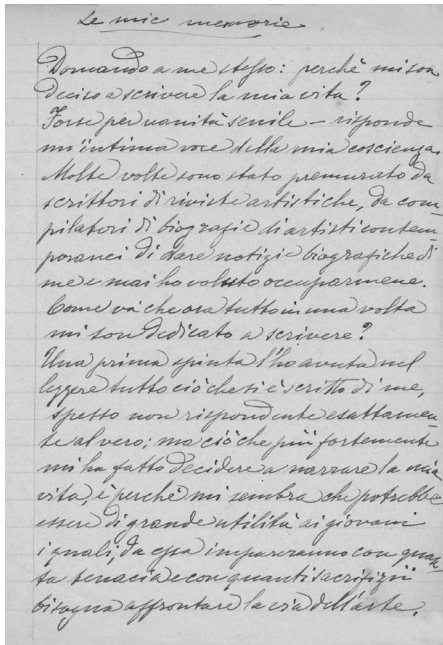


FIG. 5.

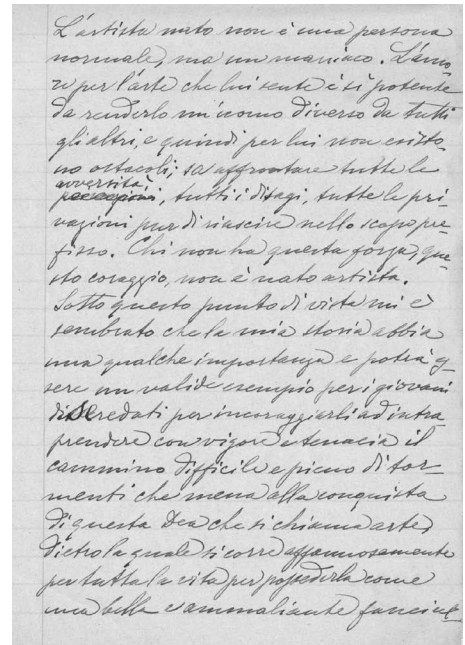


FIG. 6.

FIGG. 3-6. Luigi de Luca, Memoriale, quaderno manoscritto, coperta e cc. 1-2.



e all'apice della carriera, e all'odiosa idea che ai posteri sarebbero pervenuti i giudizi dei critici coevi da lui non del tutto condivisi, aggiungeva l'educazione dei giovani: la 'memoria' come impulso didattico delle nuove generazioni di artisti e soprattutto di scultori. Dall'autobiografia, infatti, essi «impareranno con quanta tenacia e con quanti sacrifici bisogna affrontare la via dell'arte».<sup>1</sup>

Il settore della scultura era da sempre considerato il più arduo e difficile da praticare. Lo scultore era ben diverso dal pittore anche nell'aspetto. Sempre sporco di polvere, con le mani ruvide e ingrossate dal lavoro, di contro al secondo, più nobile ed elegante. Lo scultore aveva a che fare con la materia da plasmare – cosa che lo assimilava a un demiurgo – e con una gran varietà di tecniche che doveva conoscere, pur se non tutte praticate di persona.<sup>2</sup>

L'eredità da lasciare ai giovani era dunque una causa comune tra i maestri anziani; de Luca, poi, fu professore all'Accademia di Belle Arti, sia a Napoli che a Urbino (dal 1900 a Urbino, a Napoli dal 1907).

Sebbene, il memoriale non sia datato, è possibile evincere alcuni riferimenti – di cui diremo più avanti – che permettono di circoscrivere il periodo di estensione del testo, compreso tra il 1928 e il 1935. Tuttavia nella prima pagina del quaderno si legge «Come va che ora tutto in una volta mi son dedicato a scrivere?». Ciò fa presumere che l'autobiografia sia stata compilata quasi di getto e almeno buona parte di essa in un sol tempo. Il quaderno risulta scritto di seguito, senza troppe cancellature, cosa che fa presumere che si tratti di una copia pulita forse di un brogliaccio di appunti, di cui però non si hanno notizie.

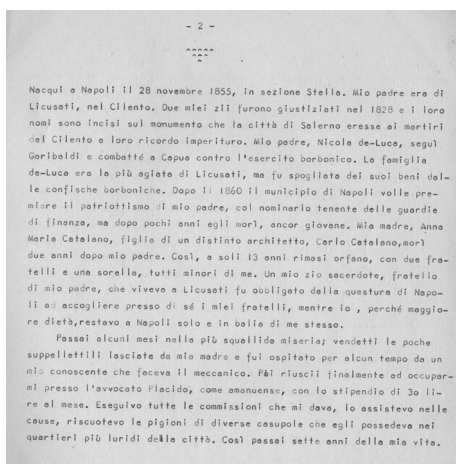
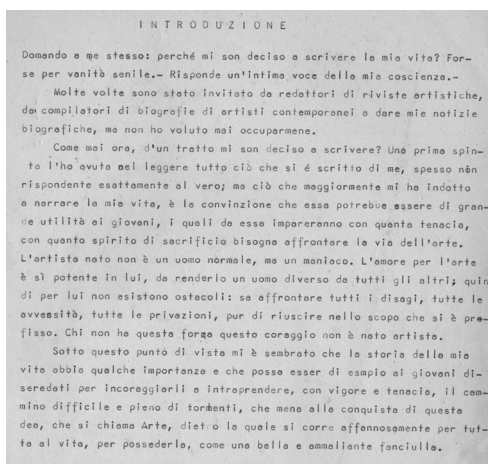
Presso gli eredi dell'artista, proprietari del quaderno, esiste anche una sua copia dattiloscritta (FIGG. 7-8), presumibilmente trascritta dalla figlia dello scultore, Maria.<sup>3</sup> Tra le due redazioni esistono differenze di scrittura, perlopiù correzioni di forma ed emendamenti stilistici, in quanto il dattiloscritto appare come una versione più matura e ragionata del manoscritto, perdendo quel tanto di 'fresco' che la scrittura di getto era riuscita a conservare. Ma, cosa più importante, dalla lettura del dattiloscritto deduciamo che al manoscritto in nostro possesso doveva seguirne almeno un altro. Il quaderno, composto da 76 fogli, si presenta incompiuto nella parte testuale finale, sopravvivendo peraltro soltanto i lembi delle ultime carte che mancano;<sup>4</sup> il dattiloscritto, che consta di 52 fogli scritti solamente sul *recto*, comprende un numero maggiore di paragrafi e la parte finale conclusa.

<sup>1</sup> *Ibidem*.

<sup>2</sup> Basta leggere il trattatello di ADOLFO WILDT, *L'arte del marmo*, redatto assieme al pittore Ugo Bernasconi nel 1921 (ed. cons. a cura di Elena Pontiggia, Milano, Abscondita, 2002).

<sup>3</sup> In altre sedi – la più recente è il saggio *Sulle ali del Simbolismo*, cit., nota 12 – chi scrive ha supposto che la copia dattiloscritta, dal carattere di stampa troppo moderno per essere ritenuta di de Luca, fosse stata redatta dal figlio dello scultore, l'architetto Giulio de Luca, artista egli stesso e docente presso la Facoltà di Architettura dell'Università di Napoli Federico II. È invece più probabile, secondo l'idea della signora Patrizia de Luca, sua figlia, che fosse stata la zia a compiere la trascrizione, perché più disponibile a conservare le memorie di famiglia. Si presume, inoltre, che proprio l'operazione della trascrizione del manoscritto abbia comportato ampliamenti, correzioni e aggiustamenti di testo, mentre si escluderebbe l'esistenza di un manoscritto intermedio, più curato e definitivo, da cui far derivare il dattiloscritto. Purtroppo la perdita dell'archivio personale dell'artista non consente più di tali ipotesi.

<sup>4</sup> Per le caratteristiche del quaderno si rimanda alla nota 5, p. 65. Allo stato attuale, gli eredi dell'artista hanno comunicato di non possedere altro materiale.



FIGG. 7-8. Luigi de Luca, *Memoriale*, dattiloscritto, cc. 1-2.

La struttura del manoscritto, dopo una breve prefazione, segue la stesura del diario di memorie, diviso in dieci capitoli titolati e alcuni paragrafi non titolati. La stessa struttura è riportata nel dattiloscritto, che comprende cinque capitoli in più.<sup>1</sup>

Al suo esame risulta inoltre evidente che il dattiloscritto sia stato redatto per dare il testo alle stampe, come era nelle intenzioni dell'artista (ricordiamo che lo aveva scritto anche per i giovani scultori). Tuttavia, l'ipotesi più plausibile è che la redazione del dattiloscritto faccia seguito alla scomparsa dello scultore.

Nella presentazione del 'memoriale de Luca', sebbene il primo oggetto del nostro interesse sia il testo manoscritto, terremo presenti entrambe le versioni per i contenuti, distinte in LdLms e LdLds ('Luigi de Luca manoscritto' e 'Luigi de Luca dattiloscritto'), rifacendoci al testo esteso per mano dello scultore per quanto riguarda le citazioni; ovviamente fino al paragrafo 10, l'ultimo in comune con il dattiloscritto (intitolato *Come avvenne che feci anche il cuoco*).

De Luca parte dai suoi natali. Ricorda le origini cilentane della famiglia paterna, la più agiata di Licusati, caduta però in disgrazia a causa delle confische borboniche (poiché era di stampo liberale); gli zii giustiziati nel 1828 dalle truppe del Cardinale Ruffo, «i loro nomi incisi sul monumento ai martiri del Cilento che la Città di Salerno eresse come ricordo imperituro».<sup>2</sup> Ricorda il padre Nicola, che aveva seguito il generale Garibaldi nella battaglia di Capua: «dopo il 1860 il Municipio di Napoli volle premiare il patriottismo di mio padre col nominarlo tenente delle guardie di finanza,

<sup>1</sup> Il manoscritto consta di 10 capitoli: *Le mie memorie* (p. 1), *La mia vocazione per l'arte* (p. 5), *Presso l'avv. Placido* (p. 16), *Nello studio di Lista* (p. 25), *Il primo concorso* (p. 34), *Il primo lavoro che eseguii in marmo* (p. 42), *Lo studio nell'ex convento di S. Pasquale* (p. 51), *L'Esposizione di Roma del 1883* (p. 56), *Come conobbi i Baroni Sonnino* (p. 65), *Come avvenne che feci anche il cuoco* (p. 73). Rispetto a questi, il dattiloscritto ne comprende altri 5: *Il Colera del 1884 a Napoli* (p. 30), *Come Strappai la faccia... di creta ad una baronessa* (p. 35), *Il busto al conte Mirabelli I Presidente della Corte di Cassazione di Napoli* (p. 39), *I due gruppi decorativi del Palazzo della Borsa* (p. 42), *Professore all'Istituto di Belle Arti di Urbino* (p. 49).

<sup>2</sup> LdLms, p. 3.

ma dopo pochi anni morì per malattia di cuore». <sup>1</sup> E ricorda la madre, Anna Maria Catalano, napoletana, «figlia di un distinto architetto, Carlo Catalano, morì anch'essa alla distanza di due anni». <sup>2</sup> I fratelli più piccoli (due maschi e una femmina) tornarono a Licusati, affidati a uno zio sacerdote, mentre Luigi, tredicenne, considerato oramai maggiorenne, rimase a Napoli da solo. «Restai [...] in balia di me stesso. Passai alcuni mesi nella più squallida miseria, vendetti le poche suppellettili lasciate da mia madre e fui alloggiato presso un mio conoscente che faceva il meccanico». <sup>3</sup> Ma fu il successivo impiego presso lo studio di un avvocato (Pasquale Placido) che gli garantì il primo vero stipendio (30 lire al mese). Per Placido il giovane faceva l'amanuense e il *factotum*, assistente nelle cause, riscuoteva i fitti delle diverse «casupole che egli possedeva nei quartieri più luridi della vecchia Napoli». <sup>4</sup> In questo modo trascorsero otto anni.

Bellissima è la pagina introduttiva al paragrafo dedicato all'impiego presso l'avvocato, in cui il ricordo della sua vita di stenti appare ancora vivido e profondamente doloroso, nonostante il tempo trascorso.

contavo allora 15 anni di età e quella vita di stenti e di privazioni durò per parecchi mesi. Vivevo solo in balia di me stesso, senza nessuna cultura, senza speranza di un avvenire migliore.

Col deperimento fisico anche il mio spirito abbruttiva – privo di qualunque affetto – senza entusiasmi. L'amore per l'arte che prima era sì potente in me, si affievoliva giorno per giorno. Sentivo un disgusto di tutto e di me stesso perché ero lacerato e sporco. Desideravo sottrarmi al tumulto della città, agli sguardi degl'uomini. Cercavo nascondermi in luoghi solitari, spesso tra gli scogli in riva al mare, perché il mare mi piaceva, l'odore delle alghe e l'ebrezza marina mi erano di sollievo. Le tenue [sic] onde marine lambivano i scogli sotto i miei piedi – era così bello il mare, così affascinante. Sentivo quasi una voluttà di tuffarmi in quell'azzurro cristallino per liberarmi di tutte le miserie della vita. Un tumulto di pensieri agitavano la mia mente – ricordavo la mia fanciullezza – i miei genitori – i miei fratelli lontani dai quali non avevo nessuna notizia, né essi sapevano nulla di me. Fu proprio in quell'istante che riandando col pensiero alle cose passate, un'idea rapida mi balenò alla mente. Mi ricordai di un signore amico di mio padre – ricordavo la strada e la sua abitazione perché spesso mio padre mi ci conduceva. Ricordavo anche il nome, Annibale Parisi, maestro di scherma. Pensai di andarci – cercai di vincere la mia riluttanza e la mia timidezza con la speranza che questo Signore s'interessasse della mia condizione. Mi mossi macchinalmente come spinto da una volontà che non era la mia.

Bussai alla sua porta – dissi chi ero e a chi ero figlio – fui ricevuto. Alla presenza di quell'uomo alto, robusto, dall'aspetto nobile e bonario fui preso da emozione perché mi ricordai anche di mio padre. Balbettai qualche parola per metterlo a conoscenza della mia condizione, ma un nodo alla gola m'impedì e piansi. Il Parisi si commosse anche perché mi vide così gracile e male in arnesi, mi condusse nel suo studio e con affettuose parole mi spinse a narrare le mie vicende. Gli dissi tutto. Lui stette un po' pensieroso poi mi promise che mi avrebbe collocato presso qualche sua conoscenza come commesso. Mi regalò cinque lire e soggiunse di ritornare da lui fra un paio di giorni.

Quando vi ritornai mi annunciò tutto contento che aveva trovato da collocarmi presso l'Avv. Pasq. Placido. <sup>5</sup>

Quasi un diario, il memoriale di de Luca, oltre a fornirci rilevanti indicazioni sulla sua attività artistica, sulle opere e spesso sulla loro genesi, è ricco di avvenimenti quoti-

<sup>1</sup> *Ibidem.*

<sup>2</sup> LdLms, p. 4.

<sup>3</sup> *Ibidem.*

<sup>4</sup> LdLms, p. 5.

<sup>5</sup> Ivi, pp. 17, 18 e 18v.

diani inerenti alla sua vita personale, ricordi contingenti spesso fuorvianti rispetto alla linea principale del discorso, atmosfere che circondano gli episodi salienti della sua narrazione.

L'incontro col maestro di scherma che lo introdusse nello studio dell'avvocato è appunto uno di questi. Poiché però «l'amore per l'arte» era sempre il suo «intimo tormento»,<sup>1</sup> appresa la notizia che nel cortile di San Domenico Maggiore si trovava una scuola serale di disegno gratuita, che faceva riferimento alla Società Centrale Operaia, pensò d'iscriversi. Vi insegnava nientemeno che Stanislao Lista (Salerno 1824-Napoli 1908)<sup>2</sup> (FIG. 9), grande maestro e scultore, che la prima sera gli chiese di copiare in poco tempo una testa di *Dante* dal gesso. In quel momento de Luca era ancora impiegato presso il Placido. Era il 1877 e in Corte d'Assise si svolgeva la causa Daniele, difesa da Placido e da Enrico Pessina. De Luca fece il ritratto dell'imputato a matita, come molti altri disegnatori dilettanti che fornivano schizzi del processo ai giornali illustrati. Il suo disegno fu talmente elogiato che l'editore Nicola Jovine, che curava la pubblicazione delle cause celebri, lo volle acquistare per pubblicarlo, corrispondendo al giovane 5 lire. Fu per de Luca il primo vero compenso incassato per un'opera artistica.<sup>3</sup>

Tuttavia, l'approccio all'arte o almeno all'artigianato era avvenuto precedentemente, ancor vivi i genitori. In via Duomo, strada che egli percorreva tutte le mattine per raggiungere l'edificio scolastico, si trovava di fronte alla Cattedrale «un'infilata di botteghe di scultori in legno che eseguivano statue di soggetti sacri».<sup>4</sup> Qui conobbe uno scultore-artigiano, un certo don Alfonso Del Vecchio, un giorno intento a scolpire una statua di san Michele. Questa statua colpì il giovane che, in breve, gli chiese un

<sup>1</sup> Ivi, p. 20.

<sup>2</sup> L'importante figura di Stanislao Lista, obliata a lungo se non per pochi passaggi in merito al realismo degli artisti napoletani, è di recente riabilitata agli studi con alcuni interventi a partire dal 2014: *Il Bello o il Vero*, cit.; WANDA PREVEDELLO, *La ritrattistica di Stanislao Lista: nuovi approfondimenti*, in *Studi di Scultura, dall'età dei lumi al XXI secolo*, 1, Napoli, artstudiopaparo, 2015, pp. 127-136; ISABELLA VALENTE, *Stanislao Lista: il modello in gesso della Madonna della Misericordia e altre riflessioni*, in *Studi di Scultura*, cit., pp. 137-145. Si ricorda anche il testo di MARCO ALFANO, *L'Ombra e il Silenzio*, Gaetano Forte, *Stanislao Lista*, Antonio Mancini, Salerno, Edizioni 10/17, 2005, pp. 41-73.

<sup>3</sup> È stato possibile risalire alla data precisa del primo disegno pagato a de Luca grazie al riferimento alla causa menzionata nel manoscritto. La trascrizione del processo a Salvatore Daniele, incolpato di aver ucciso l'amante Giuseppina Gazzara, fu infatti pubblicata nel volume *Processo a carico di Salvatore Daniele e Giuseppe Cifonelli: imputati, il primo di assassinio con veneficio in persona di Giuseppina Gazzara e di complicità in furto qualificato, il secondo di occultamento di persona colpita da mandato di cattura*, resoconto stenografico raccolto per cura dell'avvocato Emilio Testa De Nunzio, Napoli, presso Nicola Jovene, 1877. Stando al racconto di de Luca, il disegno dovrebbe corrispondere alla stampa litografica presente nel volume citato.

<sup>4</sup> Per comprendere la tipologia degli interventi correttivi, si confronti questo periodo del manoscritto, LdLms, p. 5, «Quando erano vivi i miei genitori io facevo le classi elementari in una scuola municipale posta nei pressi della Cattedrale della Città. In quell'epoca non esisteva la via del Duomo ma diversi vicoletti a zig-zag con delle casupole come tane e di fronte alla Cattedrale vi erano un'infilata di botteghe di scultori in legno che eseguivano statue di soggetti sacri», con il suo corrispondente nel dattiloscritto: «Quando erano vivi i miei genitori io frequentavo le classi elementari in una scuola municipale, nei pressi della Cattedrale. In quell'epoca, non esisteva ancora l'odierna via Duomo, ma diversi vicoletti si snodavano a zig-zag, con casupole che sembravano tane. Di fronte alla Cattedrale s'allineava una fila di botteghe di scultori in legno che eseguivano statue di soggetto sacro», LdLds, p. 5.

pezzo di creta da modellare a imitazione di quello stesso San Michele che lo aveva tanto entusiasmato. La passione per la materia e per la modellazione plastica fu una rivelazione: «[...] era così forte in me la passione di fare lo scultore che passavo le giornate intere a maneggiare creta trascurando i compiti della scuola».<sup>1</sup> Seguì un vero e proprio apprendistato nella bottega di Del Vecchio, che nella vita del giovane si colloca dopo la perdita dei genitori e prima dell'impiego presso l'avvocato.<sup>2</sup>

[Del Vecchio], che era un uomo molto buono e garbato acconsentì a darmi delle lezioni; mi dette un modello in gesso, una mano formata dal vero, e mi disse di copiarla in creta. Incominciava il mio lavoro con grande amore, e quando mi parve di averlo finito glielo mostrai. Lui appena lo vide disse che non era completo, bisognava che acquistasse la superficie livicata [sic] e con un pennello bagnato nell'acqua incominciò a lisciarla dicendomi: vedi, così devi fare. A me non garbava troppo la faccenda di lisciare ma dovevo ubbidire dato che era il mio maestro. Lisciai alla meglio e gliela mostrai di nuovo, ma lui non ne era contento perché non la trovava lisciata abbastanza, e così per diverso tempo, un po' lui, un po' io non facemmo che lisciare, ma in verità la liscio più lui che io.<sup>3</sup>

La tecnica della 'lisciatura', allo scopo di ottenere l'opera plastica quanto più levigata possibile, sarebbe stata completamente confutata dalla lezione del maestro Stanislao Lista, di grande importanza negli anni centrali della seconda metà del secolo, al quale de Luca dedica un intero capitolo dell'autobiografia.

Ancor prima di entrare nello studio di Lista, quando frequentava la sua scuola di disegno, il desiderio di modellare lo portava a esercitarsi nelle prime ore del mattino che precedevano il servizio presso l'avvocato. Aveva conosciuto l'intagliatore e scultore

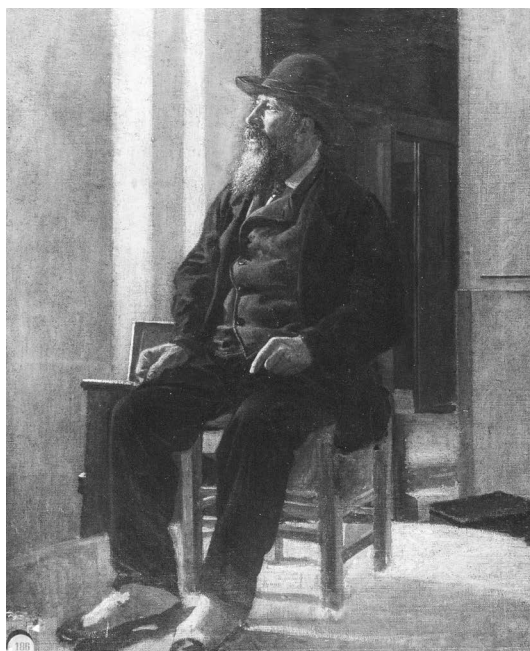


FIG. 9. Gioacchino Toma, *Ritratto di Stanislaso Lista*, collezione privata.

<sup>1</sup> LdLms, p. 6.

<sup>2</sup> LdLms, p. 6; LdLds, p. 3.

<sup>3</sup> LdLms, pp. 7-8. Lo stesso brano nel dattiloscritto è leggermente differente nella forma: «Gli avevo espresso il desiderio di voler imparare a modellare ed egli, che era un uomo molto buono e gentile, acconsentì a darmi delle lezioni; mi fece copiare una mano di gesso formata dal vero. Incominciai il mio lavoro con grande amore e quando mi parve di averlo finito glielo mostrai. Egli, appena lo vide disse che non era completo; bisognava che la superficie fosse levigata e, con un pennello bagnato nell'acqua, cominciai a lisciarla, dicendomi: "Vedi, così devi fare". A me quel sistema non garbava troppo, ma segui [sic] il consiglio di don Alfonso per il rispetto dovuto al maestro. Ma neppure quando gli mostrai una seconda volta la mano egli rimase soddisfatto, perché non la trovava abbastanza liscia; perciò, per diverso tempo non facemmo altro che levigarla, ma in verità, lavorò più lui di me», LdLds, pp. 3-4.

Salvatore Pagano, autore della culla per il principe ereditario Vittorio Emanuele III, al quale volle sottoporre un suo bassorilievo appena realizzato, raffigurante *Pergolesi mormente intento a scrivere le ultime note dello Stabat*. Al responso positivo, Pagano aggiunse il suggerimento di fare molti studi dal vero, soprattutto di teste.

Trovai [allora] un bel tipo di ragazzo fra quei vagabondi che s'aggirano per la via Marina e che oggi li chiamano scugnizzi. Lo feci venire a casa per farmi da modello e gli davo cinque soldi per un'ora che posava. Quando ebbi finita la testa la mostrai al Pagano. La trovò buona e mi consigliò di esporla alla Promotrice perché gli sembrava accettabile. Così feci – la presentai all'esposizione in creta cotta ed ebbi il piacere di essere accettato dalla giuria – fu quella per me una grande gioia e mi aumentò il desiderio di dedicarmi esclusivamente all'arte. Una sera alla scuola di disegno esposi questo desiderio al Prof. Lista e lo pregai di ammettermi nel suo studio. Lui che mi teneva di buon occhio perché vedeva con quanto amore io studiavo e i progressi che facevo nel disegno accettò di ammettermi nel suo studio. Mi decisi allora di abbandonare l'avvocato, cosa che feci senza pensare alle conseguenze disastrose che sarebbero succedute privandomi di quella lira al giorno con la quale tiravo innanzi la vita, d'altronde io ero bene allenato ai digiuni.<sup>1</sup>

La 'testa di ragazzo' menzionata da de Luca dovrebbe dunque precedere il 1880, data in cui egli presentava in Promotrice una mezza figura del *Figliuol prodigo*, di cui si farà cenno più avanti. Finora si è ritenuto che la sua prima partecipazione ufficiale alla Promotrice fosse avvenuta nel 1880.<sup>2</sup> È evidente che, stando al suo racconto e non volendo ritenere la sua memoria fallace circa la successione degli avvenimenti, questa testa fosse stata esposta prima del 1880, pur non comparando in alcun catalogo. Possiamo tentare una sua identificazione con quella ritratta in un'antica fotografia conservata fra le carte dello scultore, oggi di proprietà degli eredi (Fig. 10).<sup>3</sup>

Lo studio del Lista si trovava a S. Agnello molto vicino all'ospedale degl'Incurabili. Il primo giorno che ci andai mi occupai a disegnare una testa in gesso modellata dal Lista e così per diversi giorni disegnai sempre perché Lista diceva che per essere un buon scultore bisognava essere forte disegnatore. Disegnai pure parecchie teste e diverse statuine in gesso, calchi di modelli in bronzo esistenti nel nostro museo nazionale, cioè il Narciso, il Fauno danzante, il Sileno ed una statuina anatomizzata. Disegnai pure il modello in gesso del leone che Lista eseguì in marmo per il monumento di Piazza dei Martiri. In seguito incominciai a modellare qualche testa copiando sempre lavori del Lista.<sup>4</sup>

Nel paragrafo corrispondente nel dattiloscritto, de Luca avverte l'esigenza di anteporre al ricordo personale il breve ritratto dello scultore che nel quaderno è invece collocato alla fine, cosa che confermerebbe ancora una volta l'ipotesi che il dattiloscritto fosse stato immaginato per la stampa:

Il Lista fu il maestro di diverse generazioni di artisti. Fu il maestro di Gemitto che raccolse fanciullo, di Mancini, di Migliaro, Fabron, Corcos, Gianfanti, Scoppetta, Salvatore Postiglione, Irolli e tanti altri di quell'epoca, e poi di quelli venuti dopo. Fu un insegnante che non si è mai più rimpiazzato. Egli comprendeva l'indole e le tendenze del giovane e lo guidava da fargli sempre più sviluppare e progredire nelle qualità personali a cui il giovane accennava, senza

<sup>1</sup> LdLms, pp. 22-23.

<sup>2</sup> VALENTE, *Sulle ali del Simbolismo*, cit., p. 101.

<sup>3</sup> Pubblicata dalla scrivente nel saggio *Sulle ali del Simbolismo*, cit., p. 103, fig. 4.

<sup>4</sup> LdLms, pp. 25-26.

imporre sistemi, tecnica, modo di fare e d'interpretare. Il Prof. Lista in origine pittore, poi si dette alla scultura. Era anche un forte lavoratore in marmo tanto che scolpì di reminiscenza [sic] il ritratto del padre defunto e lo scolpì alla prima, cioè senza modello. Fu quel ritratto una rivelazione scultoria molto diversa da quella che si faceva ai suoi tempi. Fu esposto a Parigi e ottenne il gran premio. Immediato seguace di quest'arte nuova fu il suo discepolo Vinc. Gemito e quasi contemporaneamente Achille D'Orsi. Questi seguendo le orme del Lista dettero il tracollo alla vecchia scultura. Il Lista era un uomo semplice e buono, esageratamente religioso. Viveva quasi solitario, lontano dalle camerille e dalla politica artistica, si circondava solo dei giovani che lui amava e guidava.<sup>1</sup>

Il giudizio di Stanislao Lista espresso da de Luca è un giudizio comune fra gli artisti che furono suoi allievi.<sup>2</sup> Dal brano emergono due dati sostanziali: il primo relativo a un'opera, quel celebre *Ritratto del padre* (Napoli, Galleria dell'Accademia di Belle Arti) che aprì la strada al realismo in scultura, sul quale si soffermò anche Domenico Morelli.<sup>3</sup> Fatto a memoria (furono



FIG. 10. Luigi de Luca, *Testa di ragazzo*, gesso, ubicazione sconosciuta, antica fotografia.

<sup>1</sup> Nel dattiloscritto sono presenti alcune differenze anche di contenuto, come l'espunzione di alcuni nomi ricordati nel manoscritto tra gli allievi di Lista: «Il Lista fu il maestro di diverse generazioni di artisti: di Gemito che raccolse fanciullo, di Mancini, Fabron, Corcos, Gianfanti, Salvatore Postiglione, Irolli e tanti altri. Fu un insegnante che non si è mai più rimpiazzato. 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. In origine pittore, si era dato alla scultura e alla lavorazione del marmo nella quale era assai forte. Il ritratto del padre defunto che egli aveva eseguito a memoria, senza modello, fu una vera rivelazione scultoria e segnò l'inizio di un'arte diversa da quella del tempo. All'Esposizione di Parigi ottenne il gran premio. Seguace di quest'arte nuova fu Vincenzo Gemito e quasi contemporaneamente Achille D'Orsi. Questi artisti seguendo le orme del maestro dettero il tracollo alla vecchia scultura. Il Lista aveva anche grandi qualità d'uomo: era semplice e buono, esageratamente religioso. Viveva solitario, lontano dalle camerille e dalla politica artistica; si circondava solo dei giovani che egli amava e guidava» (LdLds, pp. 11).

<sup>2</sup> Ne è un esempio lo scultore Costantino Barbella, che ricorda Lista come un uomo affettuoso e un eccellente maestro; COSTANTINO BARBELLA, in *Memorie giovanili autobiografiche*, raccolte da Onorato Roux, s. *Illustri Italiani Contemporanei*, II, *Artisti*, Firenze, R. Bemporad & Figlio, 1909, pp. 182-188, in part. 185-186; ISABELLA VALENTE, *Della bellezza di Elena e del bronzo. L'arte di Costantino Barbella*, in PASQUALE DEL CIMMUTO, ISABELLA VALENTE, *Costantino Barbella. Fogli di Pensieri*, Napoli, Databenc\_Press-Liguori, 2014, pp. 17-32.

<sup>3</sup> Nel delineare la storia dell'arte napoletana del secolo appena concluso, Domenico Morelli ricordava

molti a sottolineare l'eccezionalità di questo dato), quel busto in marmo era addirittura un proclama. Proclamava un verismo totale, di concezione, di forma e di contenuto, che non ammetteva addolcimenti o emendamenti alla verità della natura, fondando solo su ciò che l'occhio vedeva. Proclamava l'immagine del reale che nella sua lucida visione diveniva addirittura brutale. L'altro fattore che emerge dal ricordo di de Luca è la straordinaria (e moderna) fotografia di Lista, un uomo buono e semplice, ma soprattutto un maestro che comprendeva l'indole dell'allievo e non ne forzava la natura, assecondando al contrario il suo carattere e incoraggiandolo a intraprendere la strada a lui più consona. Proprio questo aspetto dell'insegnamento listiano, di non schiacciare la personalità dell'artista piegandola alle regole accademiche, condusse a una gran varietà di stili e di linguaggi sempre accomunati dal credo verista, declinato secondo le tendenze personali di ciascun interprete. E infatti de Luca, rispetto ad altri artisti napoletani (come il primo Gemitto, ad esempio), che calati nel vero e nel reale adottarono una maniera più scabra e ruvida, adottò una cifra linguistica che non eliminava del tutto il profumo del classico, che, nella maturità, si sarebbe trasformato in un moderno e personale classicismo.

Tornando al discorso della 'lisciatura', che a de Luca proprio non andava giù, come si è letto in occasione della mano formata in gesso presso il suo primo maestro Alfonso Del Vecchio, lo stesso Lista ammoniva ad abbandonare il 'liscio'. Il liscio era sinonimo di 'classicità accademica', di meccanicismo, corrispondeva, dunque, alla «negazione dell'arte»: ciò che bisognava tener lontano, scrive Lista, era il «lisciato»; ciò che era necessario raggiungere era, invece, la «sintesi»: «saper sintetizzare il vero accettandolo nei punti più caratteristici che ne costituiscono l'essenza, il carattere, la composizione e l'accordo dei piani».<sup>1</sup>

La poetica di Lista, che interessò tanto la scultura quanto la pittura, fu alla base dell'insegnamento che svolse per lungo tempo fuori e dentro le aule dell'accademia.<sup>2</sup> Invocato il vero ad ogni costo, entrarono nella scultura – da sempre il mondo del bello ideale – i dettagli squisitamente naturalistici del brutto e del bello presenti nel corpo umano. Così, la piega scomposta dell'abito non era più lezioso virtuosismo tecnico o intellettualistica indulgenza al gusto barocco, ma verità nella sua essenza, che non oltrepassava mai il limite, che non trasbordava nell'eccesso, secondo l'idea del 'giusto', che poi fu la vera innovazione del pensiero desanctisiano, e in seguito

quanto quella testa in marmo fosse la «prima spinta alla trasformazione della scultura», scolpita «dimenticando precetti e regole» da un artefice «mosso unicamente dal desiderio di ricordare le sembianze del proprio amato padre defunto», modellando «una testa piena di carattere e di vita da cui prese le mosse la riforma» (DOMENICO MORELLI, *Relazione della sottocommissione per la mostra retrospettiva di Roma del 1883*, in CARLO SIVIERO, *Gemito*, Napoli, Morano, 1953, pp. 14-15).

<sup>1</sup> In questo caso il maestro si esprimeva in riferimento alla tipologia del bassorilievo (STANISLAO LISTA, *Un mio perché*, Napoli, 1880, p. 2).

<sup>2</sup> L'impegno di Stanislao Lista come docente è ricordato ancora da Salvatore di Giacomo nella monografia dedicata a Gemito: «In uno de' corridoi del pianterreno, all'Istituto di Belle Arti di Napoli, colui ch'è adesso il decano degli scultori napoletani, Stanislao Lista, raccoglie le sue ultime opere e ancor lavora ogni giorno ad altre che la sua sempre fresca e nobile attività va componendo. Ha nell'Istituto l'illustre vegliando una scuola: numerosa scuola di giovani che lo venerano ed amano come a pochi maestri è concesso» (SALVATORE DI GIACOMO, *Vincenzo Gemito. La vita - L'opera*, Napoli, Achille Minozzi editore, 1905; rist. anast. a cura di Michele Bonuomo, con prefazione di Giulio Carlo Argan, Napoli, Il Mattino, 1988, p. 24).



listiano, alla base delle poetiche artistiche e didattiche dei nostri pittori e scultori (fra questi de Luca ricorda anche due artisti non napoletani, il livornese Vittorio Corcos e il cesenate Anselmo Gianfanti).

Tra le prime opere modellate nello studio di Lista, de Luca eseguì la mezza figura di un *Figliuol prodigo*, tema scolastico usuale, poi esposta presumibilmente alla XVI mostra della Società Promotrice di Belle Arti di Napoli del 1880, con il titolo *Illusioni svanite-Figliuol prodigo*.<sup>1</sup> Un giorno durante una visita di un pittore tedesco (purtroppo nel quaderno non se ne riporta il nome), l'attenzione cadde proprio sull'opera di de Luca: «Il tedesco si fermò parecchio a guardare il mio lavoro e domandò a Lista da quanto tempo io studiavo. Il Professore rispose: da qualche mese. Davvero! Disse meravigliato il tedesco. In Germania per portare un giovane a questo punto (indicando me) ci vogliono degl'anni. Lista ribatté: caro mio, qui gli artisti nascono come i rafanelli (ravanelli)».<sup>2</sup>

Il 1880 fu una data importante per il nostro oramai non più tanto giovane artista. Gli anni d'impiego presso lo studio dell'avvocato Placido erano giunti al termine e, forte di qualche denaro accantonato, s'iscrisse finalmente al Real Istituto di Belle Arti.<sup>3</sup>

Un passo del memoriale documenta un avvenimento di grande importanza per comprendere la situazione storica dell'epoca. Superati alcuni ostacoli d'ordine morale (soprattutto la sua «modestia eccessiva»),<sup>4</sup> anche grazie all'esortazione dei compagni di studi, Salvatore Postiglione e Vincenzo Irolli, de Luca decise di partecipare al concorso nazionale d'incoraggiamento. Sottopose allora al giudizio della commissione, composta da Domenico Morelli, Filippo Palizzi, Emanuele Caggiano e Tommaso Solari, una sua testina in terracotta, che fu ritenuta idonea. In quasi otto pagine del diario<sup>5</sup> de Luca racconta le emozioni e le ansie, la trepidazione del giorno avanti le prove concorsuali, prodigando al lettore dettagli minuti, come il posto da occupare nell'aula che per sorteggio gli fu assegnato. Il tema concorsuale – il ritratto d'un uomo modellato in creta dal vero – sortì nelle sue mani una mezza figura, di contro alla sola testa compresa di spalle che eseguirono gli altri concorrenti: «Mi piaceva la mezza figura del modello, sia per la posa che per la sua conformazione».<sup>6</sup> Scaduto il tempo, «avevo ultimato la mezza figura, o meglio l'avevo portata ad un punto che si poteva lasciare».<sup>7</sup> La commissione giudicatrice alla fine scelse la creta di de Luca, che fece formare in gesso e inviare a Roma. Fu proprio tale opera, infine, a riscuotere la menzione onorevole del ministero, mentre il previsto premio di 2.000 lire, che l'avrebbe dovuta accompagnare, non fu assegnato. Tuttavia, la cosa che ci interessa di più sta nel prosieguo del racconto, quando lo scultore rammenta che il concorso d'incoraggiamento, che per i giovani allievi rappresentava un'occasione importante,

<sup>1</sup> *Società Promotrice di Belle Arti in Napoli, Catalogo delle opere d'arte ammesse alla XVI Esposizione, Aperta il dì II Aprile 1880 nella Sala Del R. Istituto di Belle Arti, Napoli, Tipi del Comm. De Angelis e figlio, 1880, terracotta bronzata (p. 17, n. 325), di cui non si conosce l'ubicazione né si posseggono immagini.*

<sup>2</sup> [Parentesi tonda inclusa nel testo] LdLms, p. 26.

<sup>3</sup> De Luca risulta iscritto al Real Istituto di Belle Arti il 15 novembre 1880 (ASABAN [Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Napoli], serie: *Alumni*, sottoserie: *Fascicoli personali*, n. 4020). Il 20 marzo 1881 era passato nella terza classe di disegno e modellato. Vd. anche VALENTE, *Sulle ali del Simbolismo*, cit.

<sup>4</sup> LdLms, p. 36.

<sup>5</sup> Ivi, pp. 34-41.

<sup>6</sup> Ivi, p. 38.

<sup>7</sup> Ivi, p. 39.

fu abolito dal ministro Baccelli che pensò di destinare le somme stanziare a tale scopo agli acquisti della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, che lui stesso aveva contribuito a creare. «Quell'epoca fu la più disgraziata per i giovani studenti di belle arti, perché non vi era alcun incoraggiamento – abolito il premio annuale al quale io concorsi – abolito alcuni anni prima il pensionato artistico – non si davano borse di studio, mentre per i giovani di oggi ci è il pensionato per la pittura–scultura–architettura e decorazione. Ci sono borse di studio – viaggi d'istruzione e premi cospicui largiti da privati cittadini». <sup>1</sup> Dunque, stando al racconto di de Luca, la situazione storica era sofferente per la mancanza di qualsiasi forma di sostegno per i giovani allievi delle belle arti. Oltre ai premi furono aboliti anche i viaggi d'istruzione, obbligatori invece nella normativa accademica della prima metà del secolo.

Prima di abbandonare lo studio di Lista – che continuò a frequentare anche durante gli anni dell'accademia – riuscì a modellare dal vero il ritratto del *Professore Antonio Raffaele* dell'Ateneo fridericiano, che gli fece guadagnare 60 lire, un nuovo entusiasmo e «la poesia dell'arte». <sup>2</sup> Dopodiché cercò un modello che gli costò 15 soldi al giorno: «Feci con quel ragazzo una figurina che intitolai 'le prime armi'. Il Lista ne era contento e diceva alle persone che lo visitavano allo studio: questo giovane minaccia di diventare un Donatello» (nel dattiloscritto l'esclamazione diventa: «Questo giovane promette di diventare un Donatello!»). <sup>3</sup>

Se il radicale realismo verso il quale aveva spinto il dettato listiano aveva fatto produrre ad Achille d'Orsi *I parassiti* (1877) e il *Proximus tuus* (1880) e a Giovan Battista Amendola il truce *Caino e la sua donna* (1877), dopo una serie di teste di monelli napoletani modellati dal vero, l'opera di de Luca che meglio si conformava ad esso fu *Lalia* (Fig. 11). Presentata all'Esposizione Nazionale di Roma del 1883, <sup>4</sup> *Lalia* fu il primo vero successo dello scultore che saliva sul palcoscenico italiano. Tratto dall'*Assommoir* di Zola, pubblicato e diffuso in Italia da Treves nel 1878 col titolo *Lo scannatojo* e nella versione originale da Pavia nel 1880, il tema offriva il quadro di un'infanzia dolorosa, di una società reietta che viveva nei bassifondi, ai limiti accettabili dai borghesi benpensanti. «La piccola era un soggetto molto triste e commovente che mi piaceva». <sup>5</sup> Nell'ideare la statua in bronzo, lo scultore volle attenersi rigorosamente alla scena che si presentava agli occhi del lettore del romanzo: la bambina legata al piede del letto di ferro con una grossa corda che non doveva essere allentata, altrimenti il padre ubriaco, il fabbro Bijard, l'avrebbe riempita di botte, di cui portava i tragici segni nelle dita torte. <sup>6</sup>

<sup>1</sup> Ivi, pp. 41-42.

<sup>3</sup> L'espressione si trova nel manoscritto a p. 30 e nel dattiloscritto a p. 12.

<sup>4</sup> *Esposizione di Belle Arti in Roma 1883, Catalogo Generale Ufficiale*, Roma 1883, p. 126, n. 61.

<sup>5</sup> LdLms, p. 57.

<sup>6</sup> Nel racconto di Zola si legge delle sevizie e delle frustate subite dalla piccola Lalia oppressa dal padre perennemente ubriaco. La statua di de Luca pare ricalcare la seguente scena: «Nel corso della giornata, quando vi entrava, trovava sovente Lalia legata al piede del letto di ferro: un'idea del fabbro, che prima di uscire le legava le gambe e la pancia con una grossa corda senza che si potesse sapere il perché: un ghiribizzo di cervello scambussolato dalla bevanda: certamente per tiranneggiare la piccina anche quando non era più colà. Lalia, interita come un pinolo, con un formicolio nelle gambe, rimaneva al palo per intere giornate; anzi vi restò pure una notte avendo Bijard dimenticato di tornare a casa. Quando Gervasia, indignata, proponeva di sciorla, ella la scongiurava di non toccare la corda, perché suo padre diveniva

<sup>2</sup> Ivi, p. 30.

De Luca si era da poco trasferito nel nuovo studio affittato a Sant'Aniello a Caponapoli, procuratogli dal medico Luigi Attanasio – conosciuto in casa di Raffaele Montuoro, capo redattore del «Pungolo» – che gli pagò anche la piccola modella di otto anni.

Nel corso del lavoro notai con grande sgomento che la modellina ci aveva dello sfogo fra le dita delle mani e in diverse parti del corpo e un acre odore di zolfo emanava dalla sua persona. Vidi anche la madre che le teneva compagnia aveva il medesimo sfogo. Ne fui impensierito perché spesso ero obbligato a toccarla per rimetterla bene in posa. Ne parlai a un farmacista di mia conoscenza per essere consigliato in che modo mi potevo preservare per non essere contagiato [sic]. Il farmacista mi dette un liquido col quale dovevo ungermi le mani prima di lavorare – mi pare che quello specifico si chiamasse “liquore balsamico del Perù”.<sup>1</sup>

La narrazione prosegue con un'osservazione che lascia inorriditi: «Mi era capitato spesso di vedere passeggiare addosso ai ragazzi che mi facevano da modello degli insetti niente piacevoli, ma una scabiosa non mi era mai capitata».<sup>2</sup>

Ultimato il lavoro, l'opera fu fusa in bronzo e spedita a Roma. Attanasio, da perfetto mecenate, ci tenne a pagare allo scultore anche il viaggio per assistere all'inaugurazione della mostra: «In cambio di tutti questi beneficii gli feci il ritratto tutto intero seduto in una poltrona, di misura terzino. Lo feci con grande amore anche perché l'Attanasio era un bell'uomo – aveva una testa caratteristica e di lineamenti energici. Quando lo completai fu fuso in bronzo».<sup>3</sup>

De Luca si attarda poi a descrivere il soggiorno romano nel dettaglio. Nel suo girovagare, fu il Mosè di Michelangelo a impressionarlo maggiormente.

furibondo se non trovava i nodi fatti allo stesso modo. In vero, non ci stava male, poiché vi si riposava: e diceva questo sorridendo, colle sue gambucce di cherubino enfiate e ammortite. Ciò che l'addolorava era che stando inchiodata a quel letto il suo lavoro non ci guadagnava punto» (ÉMILE ZOLA, *L'Assommoir*, Milano, Treves, 1879, trad. Emmanuele Rocco, p. 570).

<sup>1</sup> LdLms, p. 58.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> LdLms, p. 59. Purtroppo, non è ancora stato possibile rintracciare l'opera, né è emersa dalla ricerca una fotografia antica che ne possa anticipare l'immagine.



FIG. 11. Luigi de Luca, *Lalia*, 1883, bronzo, ubicazione sconosciuta, antica fotografia.

Tutti i giorni anziché [sic] passare le ore intere a girare per le sale dell'esposizione, come facevano quasi tutti gli artisti espositori, io preferivo girare per la Città per ammirare tutti i monumenti e gli avanzi dell'antica Roma, tutti i musei le chiese e le magnifiche fontane. Ammirai tutto con meraviglia e mi pareva che vivessi in un altro mondo. Ammirai le sculture delle diverse epoche, ma una sola per la sua grande superiorità sulle altre mi rimase scolpita nella mente e che a me sembrò opera divina – è il Mosè di Michelangelo. Tutti i giorni andavo in S. Pietro in Vincoli per contemplarlo con ammirazione. Dinanzi a quest'opera io mi sentivo un moscerino e un sentimento di sconforto provavo, perché dicevo fra me: A che serve fare lo scultore quando esiste un Mosè scolpito da un Dio?<sup>1</sup>

Al confronto nessuna scultura vista all'esposizione rimase impressa nella sua mente, «tutte mi restavano indifferenti. Eppure ci erano opere di artisti che allora erano in fama. Ma io non vedevo che il Mosè – solo il Mosè tenevo fisso nella mente – solo il Mosè era l'opera che io adoravo».<sup>2</sup>

Questo insistere continuo sul Mosè fa comprendere la strada che de Luca avrebbe presto intrapreso. Il duro realismo listiano, espresso nella piccola martire zoliana, avrebbe ceduto il passo a qualcosa di molto diverso. Sul finire degli anni ottanta il realismo era comunque caduto in crisi, trasformandosi da un credo filosofico e convinto in un esercizio di stile, una sorta di 'accademia del vero', che alla fine sfornava una moltitudine di soggetti gradevoli per le manie collezionistiche della classe borghese in ascesa.

La svolta del linguaggio di de Luca avvenne quindi in direzione di un deciso simbolismo, che entrava a Napoli proprio in quegli anni, permeando soprattutto l'ambito della scultura. Per figure e temi simbolisti furono allora recuperate le forme classiche che trovavano un accordo straordinariamente equilibrato con il realismo acquisito.

Ecco che nel repertorio del nostro scultore iniziarono a circolare opere come *Sogno claustrale* (1890), *Cestilia alle murene* (1891), *Schiava in vendita* (1893), *Saffo* (1896), *Igea* (1910), *Vinta* (1911) e tante altre, fino alla sinuosa *Circe* e alla forte *Ero*.

Il manoscritto però non ne fa cenno poiché la narrazione s'interrompe all'altezza del 1883 circa. Il racconto prosegue soltanto nel dattiloscritto, cosa che, come detto in precedenza, fa presumere che sia esistito almeno un altro quaderno.

Nel dattiloscritto il racconto riprende con il capitolo dedicato al colera che infestò Napoli nel 1884. Poco dopo si ritrova l'unico dato cronologico certo riguardo al periodo di redazione del testo. Ricordando, infatti, una testa di monaca modellata sulle fattezze di una tal signorina De Angelis, e trasformata in una *Santa Elisabetta* da Padre Ludovico da Casoria che avendola veduta la volle per la chiesa del Convento al Deserto di Sorrento,<sup>3</sup> con rammarico de Luca aggiunse: «L'anno scorso (1927) [parentesi tonde nel testo], mi decisi ad andarci con mia moglie. Arrivati lassù, poiché ero impaziente di vedere il mio lavoro, palesai al frate che ci guidava il mio desiderio; ma, con

<sup>1</sup> LdLms, pp. 63-64.

<sup>2</sup> Ivi, p. 65.

<sup>3</sup> Si tratta del Monastero di San Paolo, fondato nel XVII secolo e occupato dalle suore benedettine. Il Deserto è la parte più alta del territorio di Massa Lubrense, nella zona di Sant'Agata sui Due Golfi, che domina i golfi di Napoli e Salerno.

mia sorpresa, il monaco mi dichiarò che non esisteva affatto nel loro convento una testa di S. Elisabetta e che non c'era mai stata».<sup>1</sup>

Si deduce quindi che de Luca stesse scrivendo nel 1928. Sebbene l'analisi linguistica, formale e stilistica induca a ritenere una sola unità di tempo nella stesura testuale, tuttavia nell'ultima pagina del dattiloscritto si palesa un nuovo riferimento cronologico. De Luca infatti scrive: «Oggi contano ventotto anni che insegno all'Accademia di Napoli».<sup>2</sup> Poiché sappiamo che assunse la cattedra di scultura nel 1907, la data che se ne desume sarebbe il 1935. Inoltre, nel dattiloscritto sono citate alcune opere che superano il limite cronologico del 1928 prima citato, come la *Santa Geltrude* per il Duomo di Napoli del 1930. A meno che il ricordo dello scultore riguardo alle date non sia fallace, a questo punto la tesi più ragionevole indurrebbe a considerare un inizio della stesura del testo, ascrivibile al 1928, e una chiusura dello stesso qualche anno più avanti, al 1935.

Tra le sculture della sua seconda stagione, menzionate nel dattiloscritto, de Luca si sofferma sulla monaca di *Sogno claustrale*<sup>3</sup> (FIG. 12), oggi conservata al Museo di Capodimonte; solo un breve cenno invece al prorompente nudo femminile di *Ad murænas*, quasi troppo audace per parlarne, e alla riluttante nudità della *Schiava in vendita*. Ma fu solo la *Saffo* (FIG. 13) ad appassionarlo, poiché ne rimase «contento, cosa che difficilmente mi accade, perché tutti i lavori che ho fatto non mi hanno mai soddisfatto, perché non mi è sembrato mai di raggiungere l'ideale che avevo sognato».<sup>4</sup>

La *Saffo* si inseriva a pieno titolo nell'epopea simbolista che recuperava, oltre alla memoria classica della forma, temi mitologici e ascendenze spiritualiste. Saffo, nelle mani di de Luca, si trasforma in un frammento: la sola testa, perfetta nella linea e nell'indovinato equilibrio tra ideale classico e apparenza veristica. La testa della poetessa morta, che affiora dalla superficie del mare cui ha affidato il proprio corpo, poggiando sulla cetra e spargendo ai flutti i lunghi capelli che le scoprono il collo, fu eseguita da de Luca in bronzo (con il plinto, Napoli, Palazzo Reale; senza plinto, collezione privata)<sup>5</sup> e in marmo (due versioni, Fondazione Cavallini Sgarbi e Palermo,

<sup>1</sup> LdLds, p. 32. Apprendiamo inoltre che la testa di *Santa Elisabetta*, morto Padre Ludovico da Casoria, andò dispersa, «venduta a qualche straniero che se ne sarà innamorato o a qualche antiquario che l'avrà gabellata per opera del 1500, patinando e sopprimendone la firma. [...] Chissà se anche Padre Ludovico, avendo avuta un'offerta vantaggiosa, non si sia deciso a venderla per sopperire ai bisogni dei diversi ospizi da lui fondati» (LdLds, pp. 32-33).

<sup>2</sup> LdLds, p. 52.

<sup>3</sup> La statua in gesso intitolata *Sogno claustrale* è il tema centrale del recente saggio di chi scrive, *Sulle ali del Simbolismo*, cit., pp. 106-109, figg. 6-7. Si legge nel testo dello scultore: «Quando fu bandito il programma dell'esposizione coi due premi, 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 stringe tra le braccia l'ideale che sogna. Avrei intitolato la scultura "Sogno claustrale". Mi decisi a creare la monaca che immaginavo. [...] La difficoltà era di trovare la modella adatta per il mio soggetto. Guardavo tutte le giovanette che incontravo nelle adiacenze della mia abitazione. 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'offerta» (LdLds, p. 36).

<sup>4</sup> LdLds, p. 47.

<sup>5</sup> VALENTE, *Sulle ali del simbolismo*, cit., pp. 107 (figg. 9, 11), 111.



FIG. 12. Luigi de Luca, *Sogno claustrale*, 1890, gesso, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, Laboratorio di Restauro.



FIG. 13. Luigi de Luca, *Saffo*, 1896 ca, gesso, Napoli, collezione privata.

Galleria d'Arte Moderna Empedocle Restivo);<sup>1</sup> tutti gli esemplari provengono dal gesso conservato nella proprietà degli eredi de Luca fino a pochi anni or sono, quando fu acquisito da un collezionista privato.<sup>2</sup> «In questo marmo candido Saffo è raffigurata nei flutti del mare che raccolse tutte le sue pene d'amore, le accarezzò i capelli sciolti con la carezza morbida del velluto; il corpo stanco poggia sulla lira, dolcemente come riposasse in un sogno»,<sup>3</sup> scriveva la critica in occasione di una personale dello scultore nel 1925.

La figura di Saffo si abbinava nell'universo simbolista a quella di Orfeo, anche nella versione della sola testa del cadavere. Così il siciliano Michele Tripisciano (1860-1913) elaborò una sua testa di *Orfeo*<sup>4</sup> (Caltanissetta, Museo Civico) dopo aver visto la *Saffo* del nostro de Luca: due opere elaborate secondo l'idea del frammento ad altorilievo che potrebbero essere collocate vicine in un felice ed edonistico *pendant*.

Il de Luca ha il merito di afferrare quello che c'è di più rarefatto e di fluido: l'inafferrabile, di fermare l'attimo e lo spirito fluttuante. Non è di tutti, né di pochi la prerogativa di plasmare nella creta o nel bronzo, scolpire direttamente nel marmo l'ombra di luce e di aria; fermare nella materia il sorriso di una donna, il pallore esiguo di un volto

<sup>1</sup> ISABELLA VALENTE, scheda in *Il Bello o il Vero*, cit., pp. 350-352; EADEM, in *I Tesori Nascosti. Tino di Camaino, Caravaggio, Gemitto*, catalogo della mostra di Napoli, Basilica di Santa Maria Maggiore della Pietrasanta, 6 dicembre 2016-29 maggio 2017, a cura di Vittorio Sgarbi, Santarcangelo di Romagna, Maggioli Musei, 2016, pp. 314-317; EADEM, scheda in *Liberty in Italia. Artisti alla ricerca del moderno*, catalogo della mostra di Reggio Emilia, Palazzo Magnani, 2016-2017, a cura di Francesco Parisi-Anna Villari, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2016, pp. 275-276.

<sup>2</sup> Vd. anche VALENTE, scheda in *Il Bello o il Vero*, cit., pp. 350-352.

<sup>3</sup> CALOGERO, *op. cit.*

<sup>4</sup> ISABELLA VALENTE, scheda in *Liberty in Italia*, cit., p. 293.

ammalato, l'oscurità misteriosa di un viso. E non c'è solo anatomia nella creazione dei capolavori suoi: c'è l'anima assetata di vita, che frema nel marmo. Nello spazio più ristretto egli sa collocarvi un'infinità di sottigliezze, che equivalgono alle infinite sfumature di un pittore classico, cioè: intenzioni, chiarori, mutevolezza. Così solleva e tocca, nel complesso dell'opera, una vastità inusitata e durevole.<sup>1</sup>

Con tale consapevolezza, Nicola Lapegna introduceva nel 1924 il saggio di Pasquale Giglio dedicato a Luigi de Luca, l'unico testo monografico che il maestro ebbe in vita. Eppure, di quanto avesse scritto la critica negli anni egli non fu soddisfatto se, come ci racconta, fu questa una delle motivazioni che spinsero al progetto del memoriale. Volle lasciare da sé il proprio profilo, che, comunque, si presenta come una cronaca, un insieme di notizie e di ricordi, piuttosto che come un pensiero critico su se stesso. Ciononostante, il memoriale di de Luca rimane una testimonianza storica di grande rilevanza, anche per comprendere le dinamiche dell'arte del proprio tempo.

Rispetto alla sua cospicua produzione, sono tuttavia poche le opere menzionate nel testo. Un racconto particolareggiato è dedicato ai 'leoni' della Camera di Commercio di Napoli, cui è dedicato il capitolo *I due gruppi decorativi del Palazzo della Borsa*.<sup>2</sup>

Il palazzo della Borsa e Camera di Commercio, costruito a metà anni novanta da Alfonso Guerra e da Luigi Ferrara, presenta sul prospetto principale una scalea centrale, fiancheggiata da due gruppi in bronzo raffiguranti il *Genio che domina la forza* (FIGG. 14-15). Per l'esecuzione dei due leoni sormontati dalla figura del genio alato, de Luca rispose al bando di un concorso. La commissione esaminatrice, formata dall'architetto Guerra, dall'ingegnere Ferrara, dagli artisti Morelli e d'Orsi e dal presidente della Camera di Commercio Luigi Petriccione, assegnò la vittoria al suo bozzetto, per la cui realizzazione egli aveva osservato dal vero gli otto leoni di un circo ospitato in quel periodo al Politeama nel quartiere di Pizzofalcone. Tuttavia, nell'esecuzione dell'opera finale, il leone che lo colpì e che studiò da vicino era un esemplare africano di cinque anni, donato al re e dimorante in un serraglio dei giardini del Quirinale (FIGG. 16-17). «Il leone era veramente superbo. Si chiamava Como; era chiuso in una gabbia lunga sei metri e larga quattro addossata ad un casotto in muratura dove l'animale dormiva la notte. [...] nelle ore pomeridiane, quando io andavo a studiarlo, lo trovavo sempre sdraiato a terra e sonnolento [...]».<sup>3</sup> E poiché l'artista aveva necessità di vederlo dritto sulle zampe, fu escogitato uno stratagemma con l'aiuto di un inserviente, che, previo pagamento, pungolava l'animale mostrandogli della carne.

Allora il leone divenne il moto perpetuo: camminava, si arrampicava ai ferri della gabbia per prendere la carne e un giorno riuscì a darle un'unghia che le produsse, per tutta la sua lunghezza, un taglio netto come il taglio di un rasoio [...]. Con questo mezzo riuscii a fare tutti gli studi che desideravo. Tutti i giorni, appena mi avvicinavo alla gabbia, il leone si alzava e strisciando presso i ferri mi faceva le tenerezze ed io gli lasciavo la criniera. Era diventato mio amico, perché sapeva che con me arrivava la carne.<sup>4</sup>

Gli episodi che de Luca racconta, quei vapori che circondano i fatti salienti della sua biografia, nostalgici e sentimentali, curiosi e frizzanti, sono veramente tanti.

<sup>1</sup> LAPEGNA, *op. cit.*

<sup>2</sup> LdLds, p. 42.

<sup>3</sup> Ivi, p. 45.

<sup>4</sup> *Ibidem.*



FIG. 14. Palazzo della Camera di Commercio di Napoli, prospetto principale con i due gruppi bronzei di de Luca.

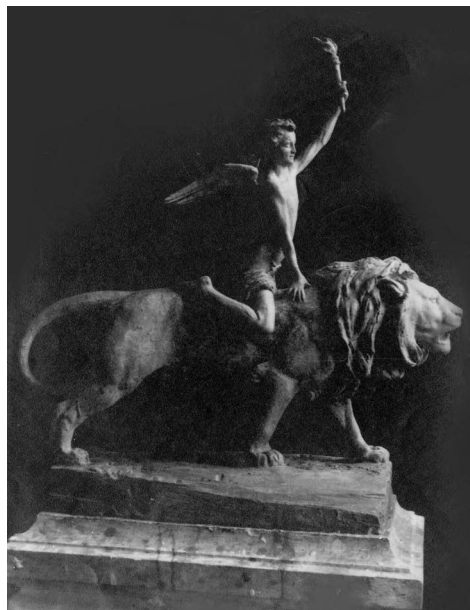


FIG. 15. Luigi de Luca, *Il Genio che domina la forza*, 1895-96, modello in gesso, ubicazione sconosciuta, antica fotografia.



FIG. 16.



FIG. 17.

FIGG. 16-17. Luigi de Luca, *Studi di leone*, matita, fogli di taccuino di proprietà degli eredi dello scultore.



All'interno del quadernetto manoscritto è stata rinvenuta una carta di maggiori dimensioni (la metà di un foglio protocollo), scritta a matita, quasi una pagina di appunti o di quel presunto brogliaccio ipotizzato all'inizio del nostro contributo, che però non trova corrispondenze né nel manoscritto né nel dattiloscritto, quasi fosse un'aggiunta o semplicemente uno sfogo momentaneo. Qui de Luca parla del fascismo e dell'arte, non risparmiando un tributo a Mussolini; ma, soprattutto, esprime una pesante critica all'insegnamento accademico, che vale la pena di riportare, anche per concludere questo breve intervento:

Ó visto giorni fa la mia ex scuola di scultura e ne sono uscito con l'animo oppresso. Non si osserva più la totalità dell'insieme del corpo umano – non vi è più osservazione di forma e di attacchi delle diverse parti del corpo; ma si vedono figure mal costruite senza osservazione di forma, prive d'ogni cognizione anatomica e di disegno. Un vero disastro. Mentre se si va nei locali di deposito dell'istituto si trovano lavori in gesso eseguiti dai giovani studenti fino all'epoca che io ó insegnato, si osservano dei saggi molto ben modellati che esprimono anche il pensiero che agitava l'anima del giovane che si rivela dall'opera.

Allora ogni giovane aveva una nota personale, una tecnica sua individuale. Ora invece si somigliano tutti e i lavori pare eseguiti da un'unica persona, e ciò perché il professore insegnante non sa capire le tendenze dello alunno ed impone il suo modo di fare e di vedere. Quindi non si creano artisti, ma se ve n'è qualche uno che potrebbe spuntare, è distrutto dall'opera dimo-  
litrice [sic] del maestro.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> LdLms, interfolio del manoscritto, c. n.n.

COMPOSTO IN CARATTERE SERRA DANTE DALLA  
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.  
STAMPATO E RILEGATO NELLA  
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

Novembre 2019

(CZ 2 · FG 13)



*Tutte le riviste Online e le pubblicazioni delle nostre case editrici  
(riviste, collane, varia, ecc.) possono essere ricercate bibliograficamente e richieste  
(sottoscrizioni di abbonamenti, ordini di volumi, ecc.) presso il sito Internet:*

[www.libraweb.net](http://www.libraweb.net)

*Per ricevere, tramite E-mail, periodicamente, la nostra newsletter/alert con l'elenco  
delle novità e delle opere in preparazione, Vi invitiamo a sottoscriverla presso il nostro sito  
Internet o a trasmettere i Vostri dati (Nominativo e indirizzo E-mail) all'indirizzo:*

[newsletter@libraweb.net](mailto:newsletter@libraweb.net)

★

*Computerized search operations allow bibliographical retrieval of the Publishers' works  
(Online journals, journals subscriptions, orders for individual issues, series, books, etc.)  
through the Internet website:*

[www.libraweb.net](http://www.libraweb.net)

*If you wish to receive, by E-mail, our newsletter/alert with periodic information  
on the list of new and forthcoming publications, you are kindly invited to subscribe it at our  
web-site or to send your details (Name and E-mail address) to the following address:*

[newsletter@libraweb.net](mailto:newsletter@libraweb.net)