

Confronto

Studi e ricerche di storia dell'arte europea

rivista annuale - numero 5 - anno V - dicembre 2022



5/2022
Nuova serie

 editori paparo

Confronto

Studi e ricerche di storia dell'arte europea

5/2022
Nuova serie



Confronto

Studi e ricerche di storia dell'arte europea

Numero 5 - Anno V nuova serie

Dicembre 2022

rivista fondata da
Ferdinando Bologna

Direttore

Pierluigi Leone de Castris

Comitato scientifico e dei garanti

Caroline Bruzelius

Maria Cali

Giovanna Capitelli

Stefano Causa

Rosanna Cioffi

Joseph Connors

Federico De Melis

Daniela del Pesco

Giovan Battista Fidanza

Stefano Gallo

Francesco Gandolfo

Riccardo Lattuada

Pierluigi Leone de Castris

Tania Michalsky

Riccardo Naldi

Antonello Negri

Alessandra Perriccioli

Marinetta Picone Petrusa

Sebastian Schütze

Jesús Urrea

Carmela Vargas

Stefania Zuliani

Comitato di redazione

Gian Giotto Borrelli

Luigi Coiro

Mariadelaide Cuozzo

Stefano De Mieri

Antonio Denunzio

Federica De Rosa

Teresa D'Urso

Gianluca Forgione

Maria Rosaria Marchionibus

Augusto Russo

Elisabetta Scirocco

Antonella Trotta

Isabella Valente

Segreteria di redazione

Serenella Greco (coordinamento)

Luigi Abetti, Giulio Brevetti

Italia Caradonna, Mario Casaburo,

Maria Grazia Gargiulo, Armando Lamberti

Traduzioni

Adrian S. Hoch

Progetto grafico

editori paparo

Referenze Fotografiche

Il saggio di Stanislas List, *Un mio perché*, Napoli 1880, alle pp. 5-11, è pubblicato su concessione del Ministero della Cultura, Biblioteca Nazionale di Napoli "Vittorio Emanuele III"

Baltimora, The Walters Art Museum, p. 38

Bari, Archivio CRAM Centro di restauro dell'Alta Murgia, p. 141

Bari, Soprintendenza ABAP per la città metropolitana di Bari, p. 148

Brindisi, Archivio Museo d'arte sacra di Mesagne, p. 145

Cagliari, Soprintendenza ABAP della città metropolitana di Cagliari e delle province di Oristano e sud Sardegna, su concessione del Ministero della Cultura, pp. 228-232

Caserta, Archivio della Soprintendenza ABAP per le province di Caserta e Benevento, p. 221

Caserta, Giuseppe Tescione, p. 221

Foggia, Vincenzo Mazzei, p. 141

Genova, Galleria d'Arte Moderna, p. 169

L'Aquila, Paolo Seccia, Soprintendenza ABAP per le province di L'Aquila e Teramo, su concessione del Ministero della Cultura, p. 41

L'Aquila, Emiliano Ciccone, per gentile concessione della Diocesi di Lanciano-Ortona, p. 34

Lecce, Archivio Leverano, p. 140

Lecce, Archivio chiesa Matrice di Arnesano, p. 144

Lecce, Archivio comitato festa patronale di Lizzanello, p. 145

Lecce, Archivio chiesa Matrice di Acquarica di Lecce, p. 146

Lecce, Archivio comitato festa patronale di Tuglie, p. 147

Lecce, Nicola Cleopazzo, p. 142

Londra, Sotheby's, pp. 56, 57, 231

Madrid, Museo Nacional del Prado, pp. 76, 77

Napoli, Accademia di Belle Arti di Napoli, per gentile concessione Biblioteca "Anna Caputi", pp. 15, 18, 26, 27

Napoli, Archivio Isabella Valente, pp. 18, 19

Napoli, Archivio dell'arte Luciano e Marco Pedicini, pp. 17, 20, 21, 55, 56, 57

Napoli, Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Napoli, p. 14

Napoli, Direzione regionale Musei Campania, per gentile concessione del Ministero della Cultura, pp. 50, 54

Napoli, Fondazione Biblioteca Benedetto Croce, p. 180

Napoli, Giacometti Old Master Paintings, p. 12

Napoli, Galleria dell'Accademia di Belle Arti, pp. 23, 174

Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte, pp. 187, 188

Napoli, Luigi Coiro, pp. 50, 54

Napoli, Museo Nazionale di San Martino, p. 159

Napoli, Paola Coniglio, pp. 101, 102, 103

Napoli, Pio Monte della Misericordia, p. 105

Napoli, Università Federico II, Archivio Storico del Nucleo Geografico, p. 242

Napoli, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Fondazione Pagliara, pp. 160, 161

Otranto, Arcidiocesi di Otranto, Ufficio Diocesano per l'Arte Sacra e i Beni Culturali, p. 148

New York, Metropolitan Museum of Art – Rogers Fund, 1952, p. 50

Parigi, Louvre © 2017 RMN – Grand Palais, Musée du Louvre / Franck Raux, p. 40

Pozzuoli, Archivio Diocesano, p. 46

Pozzuoli, Diocesi di Pozzuoli, Ufficio per i Beni Culturali Ecclesiastici, su gentile concessione, pp. 47, 48

Procida, Vision Studio di Aniello Intartaglia, pp. 82, 84-94

Roma, Archivio Centrale dello Stato, p. 24

Roma, Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea, p. 166

Roma, Collezione Andrea Iezzi, p. 167

Roma, Elisabetta Scirocco, pp. 220, 222, 223, 224

Roma, Enrico Fontolan, Gallerie Nazionali di Arte Antica – Palazzo Barberini, p. 37

Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica – Palazzo Barberini, p. 51

Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica – Palazzo Corsini, pp. 65, 189

Roma, Giovanna Martellotti, su gentile concessione dell'Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici dell'Arcidiocesi di Orvieto-Todi, p. 228

Roma, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali, pp. 173, 175

Sassari, Ufficio Beni Culturali dell'Arcidiocesi di Sassari, p. 229

Taranto, Archivio di Stato, Archivio privato di Pasquale Imperatrice, su concessione del Ministero della Cultura, pp. 202, 205, 207, 208, 209, 210, 211, 213

Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, Direzione regionale Musei Veneto, su concessione del Ministero della Cultura, p. 39

© 2022 editori paparo srl - Roma

via Boezio 4C - 00193 Roma

editori@editoripaparo.com

Euro 40,00

ISSN 1721-6745

ISBN 978 88 31983 XXX

Sommario

- 5 Stanislao Lista, *Un mio perché*, Napoli 1880
- 13 *Un mio perché*, le ragioni di un artista. Un breve saggio dimenticato di Stanislao Lista
Isabella Valente
- 35 «Iacovo de [L]anzano p(in)xit». Un'inedita tavola 'veneziana' in Abruzzo
Marialuisa Lustri
- 45 Il tabernacolo della Cattedrale di Pozzuoli e altre questioni fanzaghiane
Luigi Coiro
- 63 Novedades sobre la colección de pintura del conde de Monterrey: la Casa de las Rejas. Entre Italia y Madrid
Beatriz Calvo Bartolomé
- 83 Procida e il suo patrimonio d'arte sconosciuto. Nuova luce sulla chiesa di Santa Maria della Pietà nella seconda metà del XVIII secolo
Stefano De Mieri
- 99 Francesco De Mura nella Santissima Annunziata di Capua (con qualche cenno di fortuna critica)
Augusto Russo
- 113 L'altro volto dell'architettura nella Napoli borbonica del secondo Settecento. L'attività di Luca e Bartolomeo Vecchione fra tradizione e innovazione
Maria Gabriella Pezone, Mariaimmacolata Tedesco
- 139 Per una storia della cartapesta del Settecento in Puglia. Un profilo e alcune novità su Pietro Surgente (1742-1827), alias «Mesciu Pietro de li Cristi»
Nicola Cleopazzo
- 155 «Nobile e pugnace tempra di artista»: Enrico Lionne, dalla Belle Époque alla Secessione romana
Antonio Coppola
- 179 «(...) l'arte è libera per il genio che non soffre vincoli». Fonti, metodo e critica nel *Luca Giordano* di Enzo Petraccone fra Croce e Longhi
Giulio Brevetti
- 199 Per la *Prima Mostra Jonica di Arte Sacra* del 1937 a Taranto: i documenti, le cronache, le immagini di una rassegna dimenticata
Stefania Castellana
- Note e recensioni*
- 219 Sculture inedite dalla Cattedrale medievale di Caserta: la 'collezione' di Casa Cefarelli
Elisabetta Scirocco
- 227 Siena in Sardegna. 1. Una Madonna 'primitiva' dei Memmi a Sassari
Pierluigi Leone de Castris
- 235 Note sulla *Mostra fotografica del paesaggio meridionale* a Napoli del 1930
Antonello Frongia
- 244 Abstract
- 247 Indice dei nomi

814252

4

UN MIO PERCHÈ

Il concorso d'esperimento per la cattedra di scultura nell'Istituto di Belle Arti di Napoli (eseguito in Roma dal 25 Settembre al 25 Novembre 1879) ha avuto per soggetto una figura nuda ed anatomizzata per metà, modellata di tutto rilievo a libera scelta, non meno d'un metro, ed una composizione plasmata in alto rilievo con soggetto sorteggiato. Il tema venne espresso in questi termini :
« Ettore deposto l'elmo con affetto ineffabile di padre e
« con fierezza di capitano, innalza fra le sue braccia il
« figlio pargoletto Astianatte, e consacrandolo a Giove,
« innalza le votive preci, implorando che il figliuolo sia
« un dì degno di lui e splendore della patria.

Omero lib. VI dell'Iliade-Monti verso 625.

A questo concorso io Stanislao Lista scultore, invitato dal Ministero personalmente, ho aderito. E nella qualità di professore di disegno dal rilievo del suddetto Istituto e delle scuole Municipali, mi son voluto imporre nè più nè meno (nell'eseguire il mio lavoro) tutto ciò che consiglio e dico ai miei scolari. Ed ora che è terminato l'esperimento richiesto, intendo manifestare tutto quello che ho pensato e mi sono imposto, a schiarimento dell'opera mia ed a discarico della mia coscienza d'artista.

Ed in generale, essendosi stabilito per tanto lavoro lo spazio di due mesi con la giornata di sette ore che riducesi a sei, io con coscienza d'artista in sì breve tempo (creduto anche insufficiente dalla Commissione redattrice del programma e giudicatrice) non ho creduto di fare un'opera completa, o peggio ingannare d'averla fatta lasciando e pulendo tutto che non sia coscienziosamente trovato. Imperciocchè il lisciato artisticamente non deve esistere, e se si vede, deve chiamarsi meccanismo, che è negazione d'arte. E se ogni artista ha l'obbligazione di accostarsi al completo, al finito; ciò deve ottenere con analizzare e particolareggiare quanto più gli è possibile, ma non mai con lisciare. Ciò dico sempre ai miei scolari, ciò ho detto a me stesso: tanto più che quello che diversifica il provetto dall'incipiente, si è il saper con poco far molto, il saper sintetizzare il vero accettandolo nei punti più caratteristici che ne costituiscono l'essenza, il carattere, la composizione e l'accordo dei piani, trattandosi del difficile genere di bassorilievo. Oltre a ciò non ho creduto che in un concorso di professori si dovesse mettere in dubbio la potenza di saper sminuzzare quella realtà che si è saputa accentare nella sua totalità, sapendo fare il meno chi ha potuto fare il più. A questi miei lavori quindi manca la corteccia, e vedonsi lasciati, ma lasciati non per tedio, sibbene con dolore, essendomi stata contrastata la proroga pure di tre o quattro giorni.

Per la figura di tutto rilievo, mezzo scoperta dal comune integumento, profittando della libertà che mi si concedeva nel programma, ho creduto scegliere tale un'azione da produrre impressione di verità e non di convenzione scolastica, prescegliendo una posa giacente che avesse potuto servire come studio per un Marsia: imperciocchè tutt'altra azione che non avesse espresso nè

un morto e nè un vivo, non sarebbe opera d'arte, mancandole espressione piacevole di verosimiglianza. Oltre a ciò, mi è paruto che, trattandosi di studio anatomico, fosse più indicata una posa giacente che alzata, onde dar più conto di tutto, e sempre perchè fosse più vera, giacchè le cose anatomiche le sogliamo veder coricate.

Per la composizione poi del mio alto-rilievo, mi sono creduto nel dovere non dipartirmi affatto da Omero, il quale bellamente ci descrive presso le mura d'Ilio l'incontro di Ettore con Andromaca sua moglie, il loro patetico e sentito dialogo, il loro commiato e la consacrazione a Giove di Astinatte, portato dalla nutrice per arginare con tenerezze la sua risoluzione di cimentarsi contro gli Achei. Vedesi perciò che il mio Ettore con slancio estolle il figlio al cielo, onde unicamente esprimere la consacrazione del suo bambino al Re dei Numi e la sua preghiera da capitano, non solo, ma ho creduto naturale ed importante in quel momento di commiato dargli una espressione di virile risoluzione, ovviando alle patetiche e vive persuasioni di sua moglie a non partire. Difatti a lui vicino la sua signora vedi scorata da triste presentimento, e stanca dal cammino e dal pianto poggiarsi alla parete ed all'omero della nutrice. E dalla testa spenzolone, dagli occhi bassi e dal leggiadro movimento della sola mano, parmi aver espresso il suo solenne rispetto e la sua dolorosa rassegnazione in quel supremo momento. Estraneo ed inconscio il putto si agita nelle nerborute mani del padre, anelando alla poppa della nutrice, la quale ritta intende a sorreggere la padrona senza adescare a sè il suo allievo diletto.

Come ho pensato per la parte mimica, egualmente mi son regolato pel costume, ed ovviando alle inverosimili nudità volute nella passata scuola, ho vestito ed ar-

mato il mio Ettore di lorica, clamide, scudo etc. sopprimendogli solo i gambieri, che solevano non portare quelli che battevansi sulle bighe. L' Andromaca veste il gran peplo, abito caratteristico delle grandi signore, e che Omero dice, di aver frettolosa indossato nel partire di casa. La nutrice poi va dimessa con tunica semplice e con mantello. Tutto questo che ho creduto fare per la genuina espressione del soggetto, mi sono industriato che fosse incarnato^{di} nella mia plastica e nella mia composizione, da non far distinguere il pensiero dalla forma, ossia mi sono industriato di dare impressione di bellezza e decorazione con quello che è necessaria espressione del soggetto. Quale problema, principale obbligazione di un professore, se io abbia risoluto, o per quanto vi sia riuscito, non istà dirsi da me che solo voglio mostrare come ho pensato l'opera mia.

In ultimo credo indispensabile far avvertire che dovendo questo alto-rilievo esprimere un soggetto eminentemente eroico e Greco, non dovesse mancare dell'impressione delle cose Greche, e del modo come i Greci trattavano tale specie di basso rilievo. E siccome il Greco bassorilievo si è una specialità ora non troppo compresa, perchè poco usata, ne parlerò brevemente, onde veggasi la ragione del mio operato per questo lato interessantissimo.

Il bassorilievo Greco, che in genere comprende le due specie di basso ed alto rilievo, si è una scultura industriosa ad istoriare ed ornare le parti sode architettoniche rispettandone la superficie. Esso deriva dal geroglifico Egiziano, che istoriava gli obelischi e le architetture con una scrittura figurativa. Quindi s'incominciò naturalmente a segnare le figure sulle superficie architettoniche, contendendosi di cavare quasi solamente il fondo e dando poco movimento alle figure le quali riproducevano il piano

architettonico, come nelle modanature intagliate gli aggetti più o meno spessi e ritmici riproducono la sagoma dell'ovolo, della gola rovescia, o dritta, e via discorrendo. E se i Greci si slanciarono poi a darvi effetto di verità, eleganza e ricchezza di piani, non smentirono giammai tale origine, alto che fosse il loro rilievo. Difatti questo principio ben li favoriva in tutto, perchè componendo non nel libero spazio, ma in superficie tra due piani, l'uno del fondo, e l'altro del piano architettonico che prendevano ad intagliare, quelle parti che si cavavano poco meno del fondo, andavano senza dubbio indietro, così quelle che erano poco o niente cavate venivano potentemente innanti, e quelle che non aderivano nè al fondo e nè alla superficie architettonica, e che sollevano far più tonde, rimanevano in mezzo. Ottenevano quindi la ricchezza di tre piani distinti, e servivano bellamente alla decorazione artistica che non perdeva la semplicità delle sagome in profilo specialmente, dove scompariva il bassorilievo e dagli aggetti ritmici, che in scorcio si avvicinavano, si riproduceva la superficie architettonica della colonna, del basamento, od altro che fosse. Per tali potenti ragioni dovevano ovviare alle prospettive (fatte in altre epoche e specialmente dai Barocchi) prima perchè stimavano puerile far quello che non puossi far bene, e che non può reggere a qualunque luce; e poi perchè, quand'anche si potesse avere tutto l'intento prospettico, il basso-rilievo avrebbe perduto il suo scopo, diventando vuote ed imbecilli le parti sode architettoniche.

Il bassorilievo quindi è una ingegnosa imitazione del vero, e son per dire che i Greci facevano tutto falso perchè l'effetto fosse tutto vero, e non facevano tutto vero che fa sembrar tutto falso. Imperciocchè, a voler imitare la superficie nella sua naturale identità, avrassi l'effetto

niente vero, o di un vero segato, od in parte schiacciato sul fondo ed in parte tondo di rilievo, che nemmeno è vero, e che ambedue con i loro liberi aggetti offendono la semplicità dei profili architettonici. Questo stile fu in moda nel principio del decadimento dell'arte Romana, e quasi generale dal Settecento in poi, allorchè pensavasi il bassorilievo all'inversa dei Greci, cominciando la calcolazione del modellato, non dal piano architettonico ad andare liberamente sul fondo, ma dal fondo andando liberamente innanti, perdendo così l'effetto del primo piano, che non può esser sensibile, perchè non sostenuto dalla ricorrenza della cornice e del piano architettonico.

Veggasi nei bassirilievi del Partenone di Fidia con quanta industria il vero è stato più tradotto che imitato sì da produrre un elegantissimo effetto di verità, bellezza e ricchezza di piani l'uno sull'altro, riproducendo scrupolosamente il fregio architettonico del sopraornato.

Questa industriosa malizia è meno sensibile quanto più è ribassato il fondo — nell'alto-rilievo cioè, poichè questo resta meno schiacciato sotto il livello della cornice, ossia del piano architettonico, e molto meno sopra il fondo per la maggiore distanza che passa tra l'uno e l'altro. Di tal che il suo carattere distintivo è di non avere i contorni esterni delle figure (guardando di prospetto ed in generale) attaccati al piano del fondo, ma distaccati accennando alla girata di sottosquadro su detto fondo. I Greci però sono stati sempre moderati negli alti-rilievi in conformità della loro decorazione, che ha un soave e speciale effetto di semplicità ed eleganza, da non confondersi con la Romana, che è d'effetto più forte e vibrato. E se qualche volta si sono spinti ad un rilievo quasi attaccato, lo han fatto non per sistema, come i Romani, ma per un speciale scopo, di caratterizzare cioè come fi-

nestra o nicchia il sito occupato dalla loro scultura. Diversamente però da tutte le altre epoche, in simili circostanze, hanno usato un sol piano di figure: e non han dato conto del fondo, sopprimendovi non solo fughe prospettiche, ma eziandio qualunque accessorio scenografico che ne avesse aumentati i piani. Un elegantissimo e raro esempio di simil fatto abbiamo nelle metope del Portenone, dove Fidia aggiustò in cadauna, come in un cassonetto, un Centauro ed un Lapita, che sembrano di rilievo effettivo, perchè la loro massa sta tutta in chiaro a livello dei triglifi, ed il fondo tutto in ombra gettata dalla cimasa della cornice e dagli spessi aggetti delle due figure — Già si sa che la metope era considerata nell'ordine Dorico come finestra, tanto che Virgilio parla di soldati che scalarono nel tempio per le metope del sopraornato.

Con questo convincimento e con questa intenzione ho trattato il mio alto-rilievo, immaginando le mie figure lungo il muro della città; e ribassando di tanto il fondo da permettere su di esso la girata a sottosquadro, attaccandovi solo la spalla destra di Andromaca per indicare che lì si poggia, e poche pieghe ad esprimere la loro leggerezza, ed esser di sostegno delle figure.

Molto vorrei scrivere sull'oggetto, ma per gl'intelligenti basta poco, e poi io non son nato per parlare, molto meno per scrivere, ma solo per lavorare.

Napoli Gennaio 1880.

STANISLAO LISTA



Un mio perché, le ragioni di un artista.

Un breve saggio dimenticato di Stanislao Lista

Isabella Valente

La memoria va sicuramente alimentata, altrimenti tutto scompare. Basta poco a che uomini, cose, eventi, storie, opere sbiadiscano, perdano la propria identità, la propria fisionomia. Basta poco per scomparire da un libro, da una storia, da un'epoca; da una sala museale.

Questa è la sorte toccata a Stanislao Lista e a molti artisti dell'Ottocento, in particolare agli scultori. Una *damnatio memoriae* che non ha risparmiato nemmeno il grande Antonio Canova prima della riscoperta e nuova consacrazione. Una *damnatio memoriae* che ha riguardato in generale le varie scuole regionali dell'Italia pre e post-unitaria, a cui negli ultimi anni si sta tentando di porre riparo, con il recupero delle maggiori e minori personalità appartenenti a ciascun territorio.

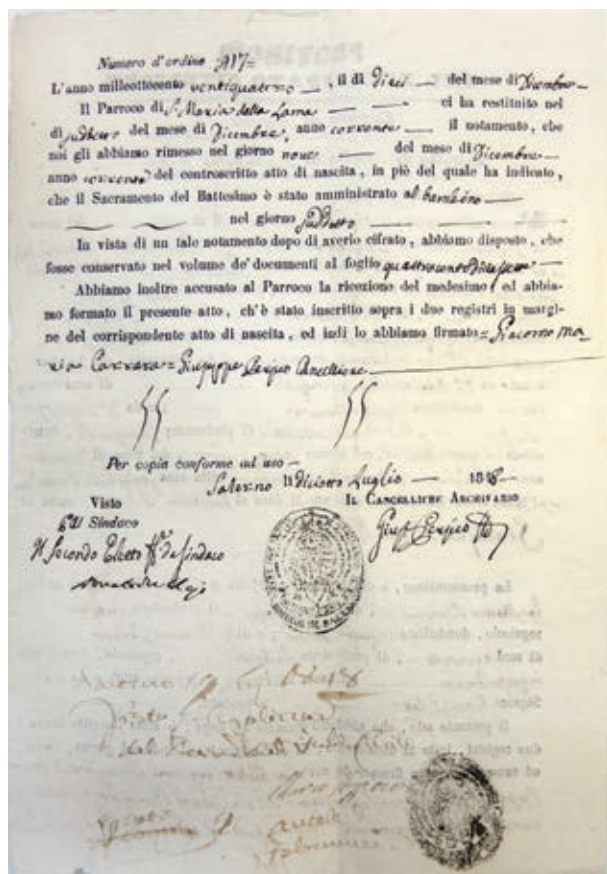
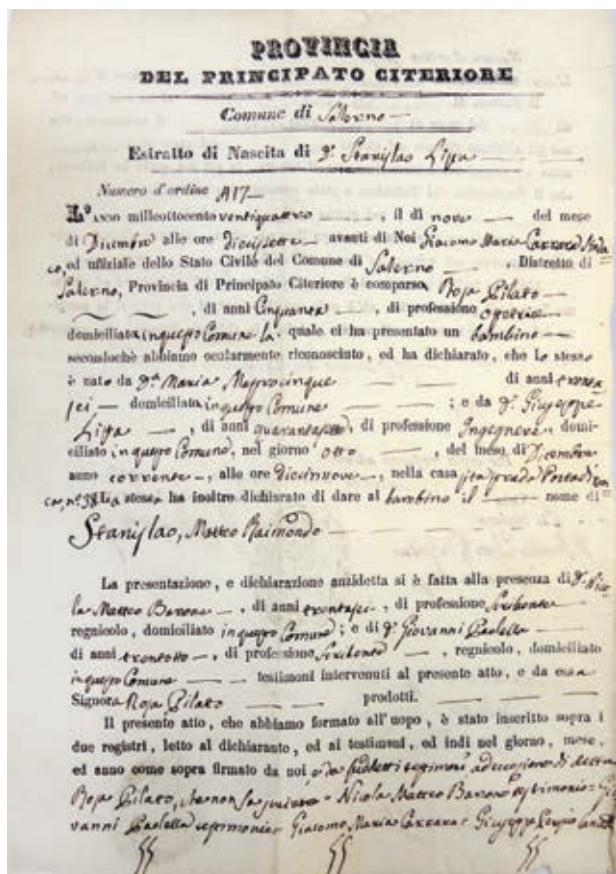
Tuttavia, non si spiega il velo calato su Lista, uno scultore già consacrato a suo tempo tra i grandi rinnovatori dell'arte. Le due guerre, il moltiplicarsi dei nuovi linguaggi artistici novecenteschi, il mutamento del gusto hanno sicuramente contribuito alla perdita della sua memoria. Mentre però di altri scultori qualche labile traccia critica e bibliografica si trova, seppure a intervalli periodici più o meno lunghi, su Lista è invece il silenzio assoluto (ne è indicativa l'assenza, ad esempio, nella sezione di scultura della prima esposizione realizzata a Napoli nel 1997-1998 sulle arti del secolo decimonono¹).

Lo stato degli studi fa dunque un salto storiografico enorme. In sintesi, dall'attenzione conferitagli da Domenico Morelli, da alcuni critici del tempo in compilazioni più vaste e generali², e da due articoli comparsi a pochi giorni dalla morte, a cura di Camillo Miola e di A. Lauria³, si devono attendere i tempi moderni. Oltre ad alcune biografie presenti nei dizionari degli scultori⁴, a qualche paragrafo in compilazioni a carattere generale⁵ e alle sporadiche citazioni occorse nella bibliografia degli anni Novanta del secolo scorso relativa alla scuola artistica napoletana ottocentesca⁶, si giunge alla

prima ricognizione compiuta da Marco Alfano, che nel 2005 pubblicò un volumetto dedicato a Lista e ai pittori Gaetano Forte e Antonio Mancini, presentati in tre saggi distinti⁷.

Non è possibile fare qui un riesame della critica né cercare le cause di quella zona d'ombra creata per dolo o ignoranza in cui sono state collocate personalità considerate 'minori' o 'inutili' alla ricostruzione di un'epoca, che si rivelano invece 'miliari' per la comprensione dell'intero tessuto connettivo. La storia dell'arte napoletana del secolo XIX, e gran parte di quella del XX, è stata così defraudata di ulteriori 'possibilità' per una sua corretta comprensione e per una esaustiva conoscenza, risultando ancora fortemente lacunosa. Non è questa la circostanza per produrre esempi, ma è possibile parlare di quello che ha prodotto a livello storico-critico l'assenza di Lista nello sguardo *a posteriori* della scultura napoletana, che poi ricade nel contesto più generale di quella italiana.

Sono tre i riferimenti a Lista che solitamente ricorrono: il primo riguarda il *Leone ferito* della Colonna dei Martiri napoletani, il secondo il *Ritratto del padre*, per cui già è ricordato da Morelli; il terzo la sua attività di insegnante – peraltro molto confusa circa le date dei vari insegnamenti – soprattutto in relazione alla prima e fondante formazione di alcuni artisti (i più noti Antonio Mancini, Vincenzo Gemito, Giovan Battista Amendola, Costantino Barbella, Luigi de Luca, Anselmo Gianfanti, Gaetano Esposito, Vincenzo Migliaro, Vittorio Corcos). Lista è infatti conosciuto ai più per essere stato il maestro di Gemito, mentre nulla o poco si sa circa le opere, la poetica, gli scritti e i decenni d'insegnamento in Accademia. Eppure, già Costanza Lorenzetti, liquidando forse troppo velocemente la questione, diceva che a fronte di ornatisti, copisti di statue antiche, modellatori di stucchi, che poi si modificarono allo stile neoclassico, «dopo un cinquantennio, la reazione veristica,



impersonata da Stanislao Lista» avrebbe vinto «l'accademia neoclassica»⁸.

Torniamo però a completare il quadro dello stato degli studi. Nello stesso anno del testo di Alfano fu pubblicato il lemma nel *Dizionario Biografico degli Italiani* a cura di Federico Trastulli⁹. Dal 2005 bisognerà attendere la mostra *Il Bello o il Vero. La scultura napoletana del secondo Ottocento e del primo Novecento* organizzata a Napoli nel 2014-15; nel mezzo ancora poche frammentarie citazioni in testi di più vasta ricognizione. In quella mostra, che per la prima volta recuperava oltre cinquanta personalità di scultori, furono esposte di Lista due opere e una terza presentata in modalità digitale¹⁰. Da allora l'attenzione degli studi su Lista si è moderatamente riaccesa, e ad oggi nuove ricerche e qualche altro contributo sono stati prodotti¹¹.

La parabola biografica di Stanislao Lista (fig. 1)¹² si svolse tra il 1824 e il 1908¹³. Le sue doti innate per il disegno lo portarono al trasferimento da Salerno a Napoli, dove nel 1843 si iscrisse al Real Istituto di Belle Arti¹⁴. Contestualmente frequentò lo studio del pittore Gaetano Forte, ritrattista eccezionale, molto più di quanto oggi si immagini, al-

lievo prediletto di Jean-Baptiste Wicar, quando questi prese le redini dell'Accademia napoletana. Il disegno per il giovane Lista aveva costituito inizialmente un rifugio e un rimedio a un'infanzia sofferente, poiché nello studio di architettura del padre «con guardo appassionato godeva intrattenersi a vedere come si disegnava»¹⁵. La prima classe frequentata all'Istituto napoletano fu quella di Pittura. Nel 1848 si presentò al concorso per il Pensionato romano per la Pittura storica, vinto da Saverio Altamura¹⁶. Il tema, lo ricordiamo, era desunto dalla tassiana *Gerusalemme liberata* e recitava «L'Angelo appare a Goffredo di Buglione dall'Oriente più fulgente dei raggi del sole». Inizia sin d'ora a emergere la personalità di Lista. La sua prova si classifica in fondo alla graduatoria (al settimo posto¹⁷) perché si discosta dal tema assegnato; ci mette del suo, ponendo nelle mani di Goffredo una spada con la motivazione che la figura necessitava «di mimica», riconoscendo in seguito la giusta causa della sua esclusione¹⁸. Nel frattempo si avvicina alla scultura, prima con Gennaro Calì (dal quale avrebbe preso le distanze, a causa della formazione strettamente neoclassica del maestro) poi

A pag. 12:
Fig. 1. Gaetano Esposito,
Ritratto di Stanislao Lista,
1880 circa. Giacometti Old
Master Paintings.

Figg. 2a-b. Certificato di
nascita rilasciato in copia
conforme dal Municipio di
Salerno in data 18 luglio
1848. Archivio Storico

dell'Accademia di Belle Arti
di Napoli, *Pensionato* 1848,
fd. 1027.

Fig. 3. Stanislao Lista, *L'ora
desolata della Vergine*,
bassorilievo del 1855, antica
fotografia, per gentile
concessione dell'Accademia
di Belle Arti di Napoli –
Biblioteca "Anna Caputi".

con Tito Angelini, imparando «non quella soltanto che si arresta al modello in creta che finito si consegna al formatore, e poi, dai più si affida, in gesso, o allo sbozzatore in marmo, o al fonditore in bronzo. No, egli imparava la vera scultura facendo allegramente saltare le scaglie del marmo col sonoro ed insistente picchiare della mazzola»¹⁹.

La pratica scultoria lo convinse di più, tanto che al concorso per il Pensionato romano del 1855-56 vinse in quella classe aggiudicandosi il secondo posto²⁰. Ma, come accadde per gli altri vincitori di quel periodo in odore di liberalismo, fu costretto a rimanere a Napoli, poiché Roma in quegli anni 'caldi' appariva troppo eversiva allo sguardo borbonico, ma soprattutto troppo 'italiana'.

La frequentazione della scuola di Scultura al Real Istituto di Belle Arti proseguiva e dava i suoi frutti. All'Esposizione Borbonica del 1855 Lista presentava, infatti, un bassorilievo in gesso raffigurante *La SS. Vergine desolata* premiato con medaglia d'argento di prima classe²¹, indicato come *L'ora desolata della Vergine* – titolo con cui è tramandato dalle fonti – in didascalia estesa per sua mano in calce a un'antica fotografia (fig. 3)²²; inoltre, nella sezione dei lavori della Scuola di Scultura diretta da Tito Angelini espose uno *Studio di nudo* a bassorilievo in gesso²³.

Rispetto a qualche nota negativa espressa dalla critica riguardo alle opere presentate nelle mostre precedenti, in questa occasione il bassorilievo della *Vergine* di Lista riscosse il plauso, giudicato «assai espressivo»²⁴.

La partecipazione alle Biennali Borboniche si concludeva nel 1859: Lista, ancora pensionato regio in Roma ma residente in Napoli, esponeva un capolavoro di pittura, un tempo collocato nella Sagrestia della chiesa del Gesù Nuovo di Napoli²⁵, il *Ritratto di Padre Paolo Cappelloni*²⁶ (fig. 4) (propo-



sto con il titolo *Ritratto di un reverendo ecclesiastico con crocefisso in mano in atto di predicare*²⁷), che mostrava le salde radici pittoriche dell'ormai consacrato scultore nella ritrattistica di Gaetano Forte. Nella stessa esposizione prendeva parte anche alla sezione di scultura con tre lavori: un gruppo in gesso «eseguito d'ordine della Maestà del Re Ferdinando II, di gloriosa ricordanza» (il Re era morto il 22 maggio e la mostra era stata inaugurata l'8 settembre 1859) raffigurante *Nostro Signore Gesù Cristo che dà la vista al cieco nato*, tratto da Giovanni IX, 6-7; un «gran bassorilievo in gesso eseguito anche di ordine del defunto Monarca Ferdinando II, di gloriosa ricordanza» intitolato *La cena di Gesù Cristo in compagnia de' dodici Apostoli*; e un bassorilievo in gesso raffigurante *Priamo prostrato ad Achille chiedendogli il corpo di Ettore*²⁸.

Non è facile rintracciare le opere dopo centocinquanta anni di oblio, di guerre, di occupazioni, di catastrofi naturali, di mutamenti politici, urbanistici, architettonici, di destinazione d'uso dei locali mutilati e stravolti anche in virtù del cambiamento degli orientamenti artistici e delle direzioni; le opere di grandi dimensioni si perdono nel baratro di que-



Fig. 4. Stanisław Lista, *Ritratto di Padre Paolo Cappelloni*, 1859, opera distrutta (da A.M. Comanducci, *I pittori italiani dell'Ottocento. Dizionario critico e documentario*, Casa

Editrice Artisti d'Italia S.A., Milano 1934, p. 364).

Fig. 5. Stanisław Lista, *Giovanni Paisiello*, 1861. Napoli, Teatro San Carlo, Vestibolo interno.

sti eventi, quelle di piccolo formato fra le peregrinazioni collezionistiche e del mercato, per cui oggi l'impresa di ricucire gli strappi e dare un quadro pressoché completo si palesa sicuramente ardua²⁹.

Passato il 1860, con tutto quello che comportò, Lista divenne il referente principale della moderna formazione dei giovani artisti soprattutto al di fuori delle aule dell'Accademia. Come artista autonomo scelse la via preferenziale della scultura alla pittura, sebbene continuasse a dipingere, e contribuì a istituire quello che sarebbe divenuto, per il nuovo assetto politico e sociale della città, il massimo circuito espositivo, capace di garantire il dibattito artistico e di alimentare il mercato dell'arte: la Società Promotrice di Belle Arti. Nelle mostre della Promotrice a cadenza quasi annuale si formarono intere generazioni di collezionisti e si delineò il gusto artistico del tempo.

L'altro grande capitolo che d'ora in avanti riguarderà la vita personale e professionale di Lista fu quello della didattica. Se entrò tardi nell'organico del Real Istituto di Belle Arti³⁰, fu invece presente da subito nelle Scuole Operaie di Disegno, istituite da Garibaldi e ancora attive nel primo decennio del Novecento. Fu in quella sede che Lista operò come

maestro e ispettore, inculcando nei giovani allievi, pittori e scultori, i principi del 'vero', quelle istanze che furono il nerbo della riforma del realismo.

Riprendiamo però le fila della produzione dell'artista fino al 1879, anno di quel concorso che non vinse e che fu l'oggetto e la scintilla del testo che ripubblichiamo in questa sede.

Fra le prime opere rimaste, realizzate all'indomani dell'Unità, si colloca la statua stante di *Giovanni Paisiello* in gesso (fig. 5), eseguita per una nicchia del vestibolo del Teatro San Carlo³¹. Lista disse che aveva pensato alla «giocondità di Paisiello, alla sua bella voce», e lo aveva raffigurato «come chi canticchia, muovendo il dito al ritmo e con guardo incerto in cerca di una melodia»³². Fu un successo, perché era «piena di vita»³³. L'esigenza dell'opera 'che racconta', che narra se stessa, che definisce un'interlocuzione con chi guarda, era già in essere nella produzione di Lista. La si ritrova nella carica emotiva della *Vergine* del basorilievo del 1855 e nell'intenso ritratto di *Padre Cappelloni*. Se la si osserva, anche nel solo e immediato confronto col *Cimarosa* di Giuseppe Sorbillo posto nella nicchia accanto, statico e immobile, si comprende la ricerca di verità di Lista che non si fermava soltanto alla generale idea compositiva, alla naturalezza della posa, all'abito sgualcito perché indossato, alla catasta di libri, di rotoli musicali e spartiti che riempiono lo spazio sottostante la console *rocaille*, che funge peraltro da sostegno su cui la scultura scarica il suo peso. Non è soltanto nell'espressione del volto, vispo, simpatico, «che canticchia», in quelle dita che si muovono accennando o cercando a memoria una melodia, come se sfiorassero la tastiera di una spinetta: la ricerca di verità è nell'aria. Effettivamente Lista tentava col *Paisiello* quel passaggio al verismo in scultura – ancora non del tutto raggiunto – che corrisponde a quello stesso passaggio che Morelli aveva tentato con *Gli iconoclasti* poco più di un lustro prima. La critica del tempo l'aveva letto chiaramente. «La

più riuscita delle sue statue», fu detto. Quell'idea di 'verismo storico' riguardava così anche la scultura, producendo una scultura 'narrativa', viva, dinamica, piuttosto che un monumento statico, immerso nel proprio spazio/tempo. Lo spazio del *Paisiello* comunica invece con lo spazio di chi lo guarda, cosa che si ripeterà un decennio più tardi nel *Salvator Rosa* di Achille d'Orsi, comparso alla Promotrice napoletana del 1871³⁴. Per le sembianze dei tratti fisionomici, l'autore si era certamente ispirato al *Ritratto di Paisiello* (Palazzo di Versailles) eseguito nel 1791 da Élisabeth Vigée Le Brun e riprodotto a stampa, che raffigura il musicista mentre compone al piano, con accanto un gran numero di tomi e spartiti, la *Nina o sia la pazza d'amore*, il titolo della commedia per musica che compare sulla costola di uno dei volumi presenti nella statua listiana.

L'altra opera che s'impose con forza all'ammirazione del pubblico e della critica per lo stesso motivo fu il *Leone ferito* che simboleggia i moti del 1820 nel Monumento ai Martiri delle rivoluzioni, che qui pubblichiamo nell'originale in gesso tradizionalmente riferito dalle fonti al 1864 (ma più verosimilmente del 1866), documentato in un'antica inedita fotografia dell'Accademia napoletana (fig. 6), nel marmo del 1868³⁵ del monumento in piazza de' Martiri, già Largo di Santa Maria a Cappella Vecchia (fig. 7), nella fusione in bronzo voluta da Carlo Siviero nel 1934³⁶, eseguita nella Scuola di Pittura dell'Accademia di Belle Arti (fig. 8).

«Il leone è un prodigio di verità e di espressione» scrisse Miola, giudizio che sintetizza anche quelli degli altri commentatori. Lista era riuscito a 'sorprendere' l'istante, «quell'istantaneo sforzo doloroso, e nel renderlo con la stessa evidenza terrificante in ogni moto di quel corpo gigantesco tutto palpitante e fremente (...)». Quando si scoprì quest'opera stupenda, e son passati ben quarant'anni, essa parve quel che ancora pare a tutti noi [scrive ancora Miola] cioè la rivelazione di un nuovo sovrano ardimento e di una inaudita bravura dell'arte italiana»³⁷. È interessante l'uso del verbo *sorprendere*, fondamentale nella poetica realista. Fu utilizzato per descrivere e comprendere la scultura di Lista già all'alba degli anni Sessanta, e sarà poi utilizzato da Adriano Cecioni per spiegare quella che era la prima funzione dell'arte: "sorprendere la natura".



Arriviamo al celebre *Ritratto del padre* (fig. 10), realizzato in marmo nel 1867, quando Cecioni era ancora a Napoli a terminare il suo Pensionato con la statua del *Suicida*, compiuta proprio in quell'anno. L'effigie dell'ingegnere Giuseppe Lista fu scolpita *a posteriori*, a memoria, senza modello in creta né maschera funebre, «lo scolpii – disse Lista – perché scolpito l'avea in cuore»³⁸. Sul busto, che fu ritenuto talmente importante, quale documento



del progresso della scuola napoletana di scultura, da essere inviato in diverse esposizioni in sede nazionale e internazionale³⁹, si esprime anche Domenico Morelli, che nel 1883 scriveva: «È a notare che quello che dette una prima spinta alla trasformazione della scultura fu una testa in marmo fatta da un pittore diventato scultore; l'autore, Stanislao Lista, cominciò dal fare dimenticando precetti e regole, mosso unicamente dal desiderio di ricordare le sembianze del proprio amato padre defunto; e modellò una testa piena di carattere e di vita da cui prese le mosse la riforma»⁴⁰. Morelli, dunque, riconosceva nel busto listiano il capo d'opera che diede la spinta all'ingresso del realismo in scultura. Già Vittorio Imbriani nel 1867, che sui due ritratti presentati da Lista alla V Promotrice di Napoli⁴¹ avrebbe volentieri speso «un intero volume», su quello del *Padre* «scolpito due anni dopo la morte [scrive che era] opera incantevole. È surto dal marmo senza aver punti, senza modello in gesso o creta; e non ha più nulla di quel tondeggiare convenzionale, di quello increscioso finito che piace tanto agli scultori ed al pubblico italiano»⁴².

Secondo Imbriani, Lista aveva trovato il modo di combattere i classicisti sul loro stesso territorio, quello del busto-ritratto, stravolgendo l'orientamento in voga al tempo che recuperava l'impianto classico del busto su cui si innestavano, quali ammodernamenti, accorgimenti più o meno naturalistici. Anche la rottura irregolare del bordo, colpendolo a caso con la mazzuola, era un'idea originale, tanto da essere utilizzata da alcuni suoi allievi (inizialmente Gemito e Francesco

Fig. 6. Stanislao Lista, *Leone ferito, Allegoria dei Moti del 1820*, 1864-66, modello in gesso per il *Monumento ai Martiri delle rivoluzioni*, antica fotografia, per gentile concessione dell'Accademia di Belle Arti di Napoli – Biblioteca “Anna Caputi”.

Fig. 7. Stanislao Lista, *Leone ferito, Allegoria dei Moti del*

1820, 1868, marmo, *Monumento ai Martiri delle rivoluzioni*. Napoli, Piazza de' Martiri.

Fig. 8. Stanislao Lista, *Leone ferito, Allegoria dei Moti del 1820*, 1934, bronzo, fusione eseguita a cura della Scuola di Pittura dell'Accademia di Belle Arti, Scalone monumentale.

Jerace). La pesante vecchiaia del volto del padre, che non trovò alleviamento alcuno nello sguardo dello scultore, non fu però apprezzata da tutti in sede critica. Soltanto i più moderni ne compresero appieno la portata innovativa.

Lista tenne sempre in grande considerazione quest'opera, consapevole della sua valenza artistica, oltre che per il valore affettivo, conservandola presso di sé. Ottantatreenne, al fine di vederla collocata in una sede museale degna, nel 1907 ne propose l'acquisto al Ministero per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, assieme al modello in gesso del *Leone ferito* della Colonna de' Martiri⁴³. Ma l'operazione non andò in porto, e oggi il *Busto del padre* è nella raccolta dell'Accademia di Belle Arti di Napoli⁴⁴.

La novità del *Ritratto del padre* risiedeva in quell'idea che Lista avrebbe formulato per iscritto nel 1879, precisamente nella lettera VII dei suoi *Pensieri intorno all'arte del disegno*⁴⁵. Lista era assolutamente contrario a quella che all'altezza del

settimo decennio era divenuta quasi una prassi tra gli scultori, di affidare cioè il modello in creta alla meccanica traduzione in marmo di qualche sbizzaritore o alla fusione in bronzo in fonderie dove un qualsiasi operaio vi potesse lasciare il suo segno, interpretando e, a volte, coprendo la traccia dell'autore. Lo scultore, secondo Lista, per dirsi tale doveva essere in grado di 'scolpire' e non soltanto di modellare; doveva, inoltre, avere la capacità di seguire i processi di fusione. L'opera, quindi, doveva essere il frutto di un'unica persona, di un'unica mente, il risultato di un unico rovello creativo, pensiero ed esecuzione un'unica cosa. Ciò lo conduce alla vera essenza della scultura realista: se non si può distinguere il pensiero dalla forma, la forma è dunque pensiero e il pensiero è forma. In questo assioma era insito il precetto desanctisiano della giusta forma. La realtà (della lingua o di qualsiasi forma d'arte) era possibile solo se espressa nella sua forma viva e riconoscibile, nella sua forma giusta, quella a sé più confacente e adeguata. Per questo motivo, oltre all'acquisizione delle regole e dei precetti di base, bisognava porsi davanti al soggetto, non senza tenere presente i criteri della composizione: una composizione «naturalmente vera (...) una necessaria conseguenza del soggetto che vuoi trattare, altrimenti si farebbe cosa vana e puerile se la composizione non fosse la finzione di una naturale realtà»⁴⁶.

In che cosa, dunque, consisteva la verità per l'artista? Lista parte dall'idea di una verità che non è natura, «ma traspare, risulta dalla natura. Chi esprime la natura non sempre dice tutta la verità. Chi esprime la verità include la natura. La verità si sente, la natura si vede. Aspirazione alla verità è l'arte, che, con piacevole inganno, ci fa diventare verità natura e natura verità»⁴⁷.

L'arte allora non può essere una «gretta imitazione della natura già troppo degradata dalla sua originaria grandezza: (...) è figlia della verità e dell'amore. È una irresistibile manifestazione, diretta o indiretta di quella verità, bellezza e amore, che Dio ha voluto improntare nelle sue create cose: necessaria per quanto è necessaria la società, nobile ed alta per quanto nobile ed alta è la sua aspirazione»⁴⁸. A questo punto Lista affronta l'argomento della triade artistica, i tre elementi fondanti le tre massime arti, la poesia, la musica, il disegno: verità, bellezza e amore, «il loro nodo indissolubile costi-



tuisce l'essenza e l'eccellenza di ciascun'arte – *Omne trinum est perfectum*»; il disegno, poi, «ti fa vedere la bellezza della verità e dell'amore».

Il passo successivo è l'equazione tra vero e bello. «Non havvi verità che non sia bella, e che non ci spinga ad amarla; non può esistere bellezza che non sia vera, e che non si ami: è falso l'amore, che non proceda da verità e bellezza»⁴⁹. Di conseguenza se il vero è stato trasposto nell'arte con amore non è possibile che esso sia brutto. La pesante vecchiaia del volto del *Padre* non poteva quindi relegare il busto nella categoria dei 'brutti' ritratti. Cadeva in errore Carlo Tito Dalbono quando attaccò il *Ritratto del padre* accusandolo di essere «un ritratto di brutta persona (...). Volgar sembante, ben reso, ben modellato, ben sentito nelle sue parti, ne' piani, negli incassi; e nei capelli (...) non sono men veri» e augurava allo scultore di rappresentare il bello, facendo «in pari modo rilevare l'eleganza delle forme e il delizioso delle carni in natura, e l'arte e noi gliene saremo grati. Così facendo, compirà davvero la riproduzione della creazione»⁵⁰.



Invece Lista incalzò. Non sappiamo in quale momento, ma dal suo studio uscì un ritratto d'uomo, questa volta su tela, crudo, terribile e meraviglioso a un tempo, perché estremamente realistico, al quale Carlo Siviero diede il nome di *Asmatico* (fig. 9) (Napoli, Galleria dell'Accademia di Belle Arti), un «ritratto d'uomo dagli zigomi tirati come la tomaia sulla forma, dagli occhi infossati, le labbra aperte che scoprivano i denti: un dipinto, insomma, da cui affiorava il patimento, la tara fisica con una espressione di verità che mi spingeva a girare l'immagine contro il muro, tanto mi ossessionava»⁵¹.

Non si trattava più del naturalismo disciplinato dal significato del soggetto e regolamentato secondo canoni estetici sempre accettabili. Non si trattava nemmeno del naturalismo bartoliniano, che innestava l'elemento naturale in un'impalcatura classica, come nel caso del famoso "gobbo".

Ora, la scultura napoletana (la pittura lo aveva già fatto) consentiva l'ingresso nel suo repertorio

iconografico alla figura umana nella verità pura e semplice delle sue forme, del suo aspetto, delle sue devianze. Questo indirizzo non comportava soltanto una eccellente resa dei dettagli naturalistici; s'imponesse di ricercare l'esatta corrispondenza tra l'immagine finale e il suo significato, l'esatta equazione di forma e contenuto. E se questa realtà fosse stata deforme, sarebbe stata resa deforme, rispettando le sue deformità: il bello nella forma brutta in quanto vera, un'idea di Lista che è possibile rintracciare nei suoi scritti.

Sotto forma di 'epistole', pubblicate in varie tappe, Lista rese nota la sua poetica e il suo credo artistico; ritenute importanti, sebbene in molti punti appaiano prolisse, volle inviarle in copia anche alla Regina, come si evince da una lettera del 27 giugno 1880⁵²: «Leggevamo con grande interesse le sue "lettere" intorno alle arti del disegno, alle tecniche della scultura, allo artigianato [scrive il pittore Carlo Siviero nel 1950⁵³] ricche di osservazioni che, sorprendono ancora per la profondità del contenuto tuttora attuale».

Tecnicamente, dunque, il disegno era la chiave di ogni artista. Un disegno inteso però in senso moderno, che doveva ridurre il tempo della raffigurazione, assicurare la padronanza dei mezzi e della visione, della composizione complessiva e della forma più adeguata, della sintesi e del dettaglio, senza limitare né la modellazione plastica né l'esecuzione pittorica. Lo vediamo in un capolavoro assoluto che qui pubblichiamo: il *Figliuol prodigo* della Galleria dell'Accademia di Belle Arti di Napoli (fig. 11)⁵⁴; un disegno possente dalla composizione ardita, con quello scorcio ripreso dal basso, allo stesso tempo una visione lirica, con quell'ideale di speranza e desiderio che si legge negli occhi del giovane che spalanca le braccia.

Nel maggio 1899 Tommaso Celentano condusse Carlo Siviero in visita allo studio di Lista in Sant'Andrea delle Dame: il grande cartone era ancora lì, «appiccicato a una parete»⁵⁵.

Nella sala dove Lista scolpiva nell'estate di quell'anno Siviero notò anche un gesso, «una figura giacente, metà del vero» che ricordava «le Amazzoni del Museo Nazionale: scuoiata da un lato, mostrava la struttura muscolare con precisione anatomica sorprendente: opera eseguita senza sussidio del vero, tutta di reminiscenza, era stata uno dei saggi, col *Figliuol prodigo*, per il concorso alla cattedra di disegno dell'Istituto»⁵⁶.

Fig. 9. Stanislao Lista,
Ritratto di asmatico. Napoli,
Galleria dell'Accademia di
Belle Arti.

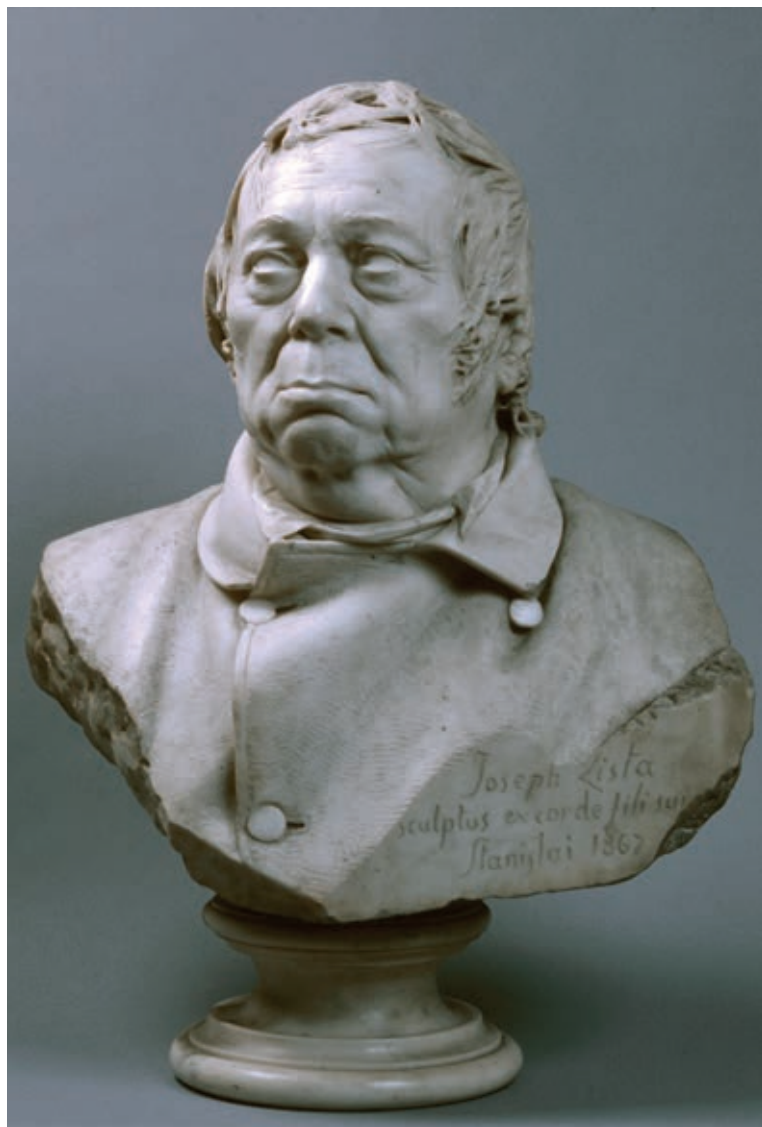
Fig. 10. Stanislao Lista,
Ritratto del padre, 1867.
Napoli, Galleria
dell'Accademia di Belle Arti.

Si trattava del *Marsia*, di cui esiste un'antica fotografia, qui illustrata per la prima volta, che mostra il gesso nella cui parte inferiore destra si riesce a distinguere la seguente iscrizione: «S.lao Lista Roma / 1879 modellava» (fig. 13)⁵⁷; il *Marsia*, quindi, non fu eseguito per il concorso al posto di professore di Disegno, come ricordava Siviero, ma per quello alla cattedra di Scultura, la cui esclusione procurò al maestro una grande amarezza.

Il *Figliuol prodigo* e il *Marsia* sono due complesse composizioni di concezione e impianto modernissimi. Entrambi i temi concorsuali erano secondo tradizione, ma Lista seppe rinnovarne il pensiero, la forma, determinata da una esplicita saldezza costruttiva evidente tanto nel disegno quanto nel gesso, e soprattutto l'iconografia.

Il concorso del 1879 e il "suo perché"

Nel febbraio 1878 moriva Tito Angelini, grande scultore classico e detentore fino a quel momento della cattedra di Scultura al Real Istituto di Belle Arti di Napoli, nella quale fu sostituito provvisoriamente da Tommaso Solari, già aggiunto alla stessa. Il 23 dicembre 1878⁵⁸ fu indetto un concorso che non fu vinto da Lista, che era il candidato auspicabile, ma da Emanuele Caggiano, cosa che, assieme ad altre questioni ritenute insostenibili, portò alle dimissioni di Filippo Palizzi dall'Istituto⁵⁹. Con la presidenza Palizzi al Real Istituto, volendo dare «nuovo» e «forte impulso» con la chiamata di professori «nella pienezza del loro talento»⁶⁰, erano stati arruolati Stanislao Lista e Gioacchino Toma, aggiunti nel corso di Pittura ornamentale con decreto del 19 dicembre 1878. Più tardi mutarono gl'incarichi. Il 28 dicembre 1885 il ministro Fiorelli sottopose alla firma del Re il decreto per la conferma di Toma nella cattedra di Disegno dai gessi e di Lista in quella di Disegno dai frammenti⁶¹. Dieci anni dopo, con R. Decreto del 5 dicembre 1895, Lista sarebbe divenuto Aggiunto di Disegno di figura⁶².



Tornando, invece, al concorso del 1879-80, svolto nel Regio Istituto di Belle Arti di Roma, i concorrenti alla cattedra di Scultura furono inizialmente Antonio Allegretti, Raffaele Belliazzi, Emanuele Caggiano, Stanislao Lista e Tommaso Solari. La Commissione giudicatrice era composta da Luigi Ferrari, Luigi Amici, Giulio Monteverde, Pio Fedi e Francesco Fabi-Altini (questi ultimi rispettivamente nominati presidente e segretario), i quali, «considerando l'importanza del posto di professore insegnante in uno dei primi Istituti d'Italia», con voto del 17 marzo 1879 non ritennero di assegnare il posto ad alcuno poiché «nessuno dei saggi presentati dava prova di possedere tutte le qualità necessarie per l'insegnamento, sebbene egregi artisti», per cui «coscienziosamente» i concorrenti venivano invitati a «un secondo esperimento, e la Commissione stessa ne compilò il programma (10 Settembre 1879)»⁶³ (figg. 12a-b).

Tre soli concorrenti si cimentarono nuovamente nella prova: Alleghetti, Caggiano e Lista. La Commissione rigettò il lavoro di Lista, e poi, al quesito «Chi avesse meglio risposto al soggetto in forma più plastica, e presentasse maggiori qualità acquisite per l'insegnamento» deliberò, con voto unanime, «che il Caggiano era il più degno (27 Novembre 1879)»⁶⁴.

In un *Rapporto della Commissione al Consiglio riunito dell'Istituto* a stampa (in tutto 13 pagine e una tabella)⁶⁵, redatto dai concorrenti in risposta al fallimento della prima prova, Lista scrive in protesta alla nota 5: «L'arte da pochissimo tempo in qua ha ricevuto un immegliamento. Ciò è un fatto e cotesta scuola dell'Istituto ne ha risentito l'influenza da pochi mesi. Gli artisti che han meglio contribuito a tale avanzamento non han potuto avere il tempo di acquistar titoli. Le ultime opere appena potrebbonsi citare»⁶⁶. E cita il bassorilievo della *Cena Eucaristica* da lui eseguito per Gaeta, il *Paisiello* del Teatro San Carlo, il *Leone della Colonna de' Martiri* (menzionata come *Allegoria del Venti*) e il busto in marmo del *Marchese del Vasto*, ma aggiunge anche che «più che in queste opere desidera e prega venir sperimentato in opere nuove».

Il concorso «per la cattedra di Scultura nell'Istituto di Belle Arti di Napoli (eseguito in Roma dal 25 Settembre al 25 Novembre 1879) [scrive Lista] ha avuto per soggetto una figura nuda ed anatomizzata per metà, modellata di tutto rilievo a libera scelta, non meno d'un metro, ed una composizione plasmata in alto rilievo con soggetto sorteggiato»⁶⁷. Il tema di questa seconda prova era così espresso: «Ettore deposto l'elmo con affetto ineffabile di padre e con fierezza di capitano, innalza fra le sue braccia il figlio pargoletto Astianatte, e consacrandolo a Giove, innalza le votive preci, implorando che il figliuolo sia un dì degno di lui e splendore della patria»⁶⁸. Il passo era tratto dall'*Iliade* di Omero nell'adattamento di Vincenzo Monti (lib. VI, v. 625).

Al concorso fallito seguì un saggio, un *pamphlet* – quello che qui si pubblica in apertura – che definirei un testo letterario 'di reazione', non raro nell'Ottocento. Lista dovette rimanere fortemente scottato dalla sconfitta, soprattutto perché non fu compreso il carattere innovativo della sua scultura. Lesse nell'assegnazione del posto al classicista Caggiano un passo indietro, un ritorno alla tradizione, quella tradizione che a Napoli si erano appena lasciati alle spalle. La decisione della Commissione

rifletteva invece il gusto e l'orientamento degli stessi giurati, scultori legati all'Accademia e alla cultura aulica e classico-monumentale. Inoltre, Lista, come scrisse nella nota 5 del *Rapporto* prima accennato, non riuscì ad accettare che la Commissione giudicasse i titoli dando un rilievo prioritario alla numerosità dei lavori sottoposti a giudizio, poiché, mentre gli altri concorrenti avevano presentato tutte le opere da loro eseguite, lui aveva scelto di portare all'esame della Commissione solo quelle degli ultimi tempi, con le quali a suo parere stava contribuendo al rinnovamento della scultura.

Un mio perché è il titolo che egli diede a questo *pamphlet*⁶⁹, scritto quasi di getto nel gennaio 1880 «a schiarimento dell'opera mia ed a discarico della mia coscienza d'artista»⁷⁰. Spiega le sue ragioni su come avesse gestito e condotto le prove, e il motivo della sua reazione al concorso. Partendo dal fatto che le prove concorsuali erano state espletate in due mesi, un tempo breve già a detta della Commissione, «con la giornata di sette ore che riducesi a sei», «non ho creduto di fare un'opera completa, o peggio ingannare d'averla fatta lisciando e pulendo tutto che non sia coscienziosamente trovato»⁷¹. Lista non amava il 'lisciato', che «artisticamente non deve esistere», poiché il liscio era la negazione dell'arte, sinonimo di meccanicismo e di classicismo. Se l'artista aveva l'obbligo di «accostarsi al completo, al finito» ciò doveva essere ottenuto con l'analizzare «e particolareggiare» quanto più gli era possibile, «ma non mai con lisciare». Era lo stesso insegnamento che dava ai suoi allievi, e che ora ribadiva a se stesso, «tanto più che quello che diversifica il provetto dall'incipiente» è «il saper con poco far molto, il saper sintetizzare il vero accettandolo nei punti più caratteristici che ne costituiscono l'essenza, il carattere, la composizione e l'accordo dei piani, trattandosi del difficile genere del bassorilievo»⁷². Era questo il nerbo della riforma listiana: saper sintetizzare il vero.

La scultura era una conseguenza del disegno e non il frutto di una lunga pratica di creta, di gessi, di modelli, di copie dall'antico, come ebbe a scrivere più volte. Bisognava essere disegnatori per essere scultori, «il disegno ti fa vedere la bellezza della verità»⁷³. Inoltre, poiché la pratica scultoria è lunga, e «si corre il rischio d'intiepidirsi nell'arte», il disegno «scorcia il tempo di molto, essendo (...) scevro di meccanismo e potendo ritrarre in un giorno

Fig. 11. Stanislao Lista,
Figliuol prodigo, 1875.
Napoli, Galleria
dell'Accademia di Belle Arti.



Concorso al posto di Professore di Scultura nell'Istituto di B.B. Arti di Napoli.

Il concorso fu aperto il 23 Dicembre 1878. Era per titoli, e in caso d'insufficienza dei titoli, in modo che non si fosse potuto concedere voto. Decidendo della scelta, si doveva passare ad un esperimento di fatto fra quelli che avessero raccolto dai titoli maggior suffragio.

Concorsero: Sig. Aut. Allegretti, Raffaele Bellizzi, Em. m. m. m. Caggiano, Stanislao Costa, E. Solari.

La Commissione giudicatrice composta di: Professori Ferraro, Fedi, Amici, Monteverde, Fedi, Allini, esaminati, e titoli dei concorrenti.

- « Considerando l'importanza del posto di Professore in quanto ad uno dei primi Istituti d'Italia,
- « Considerando che di tutti e cinque concorrenti, nel
- « uno dei saggi presentati dava prova di possedere
- « tutte le qualità necessarie per l'insegnamento, e che
- « egli era l'artista
- « l'unico che aveva dato prova di essere
- « oggi, idoneo a nominarsi Professore di Scultura nell'Istituto di B.B. Arti di Napoli, » (Voto 17 Maggio 1879).

Furono quindi invitati i concorrenti ad un secondo esperimento, e la Commissione stessa ne compulsa il programma (10 Settembre 1879).

Era solo di cimentarono alla nuova prova, il Caggiano, l'Allegretti, il Costa.

La Commissione giudicatrice, esaminati i loro lavori, e rigettando uno (quello del Costa) unanimemente ritenne « aver risposto in modo onorevole e soddisfacente alla Parte alta dei concorrenti: propostosi per il »

questo: Chi avesse meglio risposto al soggetto in forma più plastica, e presentasse maggior qualità (qualità per lo insegnamento, Dichiaro, con voto unanime, che il Caggiano era il più degno. » (27 Novembre 1879).

Il Presidente dell'Istituto di B.B. Arti di Napoli, si adoperò per far che al Caggiano non fosse concesso il posto. E il Ministro (De Sanctis) prese il partito di nominare il Caggiano Reggente, e infine a Professore, mentre, sul voto della Commissione giudicatrice, avrebbe dovuto nominarlo Professore titolare. Contro il quale temeramento che non contentò né pure il Presidente dell'Istituto, ricorda il Caggiano, che appoggiandosi all'articolo 5° del programma di Concorso (10 Settembre 1879) per cui era detto essere inaspettabile il giudizio della Commissione, non accettò la qualità di Reggente, e resistette per Decreto del 2 Maggio 1880.

Giudiziaria voleva che gli fosse dato grado e stipendio di Professore titolare, e ciò venne fatto con Decreto del 13° Gennaio 1881, revocando l'altro Decreto 2 Maggio 1880.

quello che per modellare non basta il quadruplo, e forse più»⁷⁴. La scultura era «l'arte della Formosità, imitando il vero nella sua forma reale e piena»⁷⁵; e il 'vero' rappresentava il faro, la stella polare che guidava l'artista, la strada da non perdere mai.

Sulla prova di modellazione della «figura di tutto rilievo, mezzo scoperta dal comune integumento, profittando della libertà che mi si concedeva nel programma, ho creduto scegliere tale un'azione da produrre impressione di verità e non di convenzione scolastica»⁷⁶.

Lista sceglie di modellare un *Marsia* (fig. 13), «né un morto e né un vivo», disteso di traverso, mezzo scuoiato, fortemente veristico, poiché «non sarebbe opera d'arte» mancando l'espressione di verosimiglianza. Anche la scelta della posa giacente a suo avviso era più adatta a uno studio anatomico, «onde dar più conto di tutto, e sempre perché fosse più vera, giacché le cose anatomiche le sogliamo veder coricate». Nel caso dell'esercizio di anatomia spiegava di aver cercato di assecondare al meglio quanto richiesto, seppure il programma offrisse la

massima libertà tematica e interpretativa, cosa che lo aveva indotto a esprimersi secondo quel criterio di verità a cui la sua poetica era ormai sottomessa.

In merito all'altorilievo omerico, rintracciato in un'antica fotografia dell'Accademia napoletana, finora inedita e unica testimonianza che ci permette di prendere coscienza dell'opera (fig. 14)⁷⁷, Lista aveva creduto essersi strettamente attenuto al testo, dal momento che aveva scelto un'iconografia tradizionale: Ettore che innalza il proprio figlio Astianatte consacrandolo a Giove dinanzi ad Andromaca, la quale, scorata, rassegnata e stanca, si appoggia alla nutrice. «Come ho pensato per la parte mimica, egualmente mi son regolato pel costume, ed avviando alle inverosimili nudità volute nella passata scuola, ho vestito ed armato il mio Ettore di lorica, clamide, scudo etc. sopprimendogli solo i gambieri»⁷⁸. Andromaca «veste il gran peplo», che Omero dice «aver frettolosa indossato nel partire»; la nutrice «con tunica semplice e con mantello». Anche in questo caso il problema fu la eccessiva ricerca di verità, poiché egli aveva fatto in

Figg. 12a-b. Documento di sintesi del concorso del 1879-81, ACS, Ministero Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti,

Istituti di Belle Arti, 1860-1896, b. 128, fasc. Napoli – Istituto di Belle Arti, “Concorso al posto di prof.re di scultura”, 1879-1881.

modo che tutto fosse corrispondente al vero, nel modellato plastico e nella composizione, «da non distinguere il pensiero dalla forma»⁷⁹. Lista riprendeva l'idea desanctisiana di coincidenza tra forma e contenuto, la forma rispondente al soggetto scelto. Ettore era un uomo e non un'ideale figura virile: i capelli scarmigliati, l'espressione intrepida e orgogliosa, la pelle rugosa in alcuni punti del corpo, come nella giuntura del gomito del braccio sollevato, persino la pancia appena sporgente e cadente sulla corta tunica; così come i dettagli naturalistici delle donne abbigliate in vesti dove si distingue il tessuto, la naturalezza espressiva del bambino ignaro e felicemente agitato nell'incrociare lo sguardo della nutrice, erano tutti particolari troppo vicini al vero per un tema eroico e decisamente aulico.

E poiché il libello serviva al suo autore non solo per spiegare ma anche per professare, dopo le motivazioni arrivò la poetica. Oltre a insistere, nel corso della dissertazione, sui criteri di verità da tenere sempre presenti, Lista sentì di fare una lezione sulla tipologia del bassorilievo greco, sulla sua natura narrativa, sullo studio dei piani spaziali e compositivi, giungendo al principio che il bassorilievo era «una ingegnosa imitazione del vero»⁸⁰, poi stravolta in epoca romana. Si veda, scrive Lista, «nei bassirilievi del Partenone di Fidia con quanta industria il vero è stato più tradotto che imitato sì da produrre un elegantissimo effetto di verità, bellezza e ricchezza di piani l'uno sull'altro»⁸¹. Prosegue, poi, spiegando che «Fidia aggiustò in cadauna [metopa], come in un cassonetto, un Centauro e un Lapita, che sembrano di rilievo effettivo, perché la loro massa sta tutta in chiaro a livello dei triglifi, ed il fondo tutto in ombra gettata dalla cimasa della cornice e dagli spessi oggetti delle due figure»⁸².

Lista riprende questo espediente per spiegare ancora una volta la soluzione adottata nel suo rilievo di *Ettore e Andromaca*. Poiché «si sa che la metopa era considerata nell'ordine dorico come finestra», con tale «convincimento e con questa intenzione» egli aveva trattato il suo saggio, immaginando le fi-

gure lungo la cinta muraria della città, di cui si distinguono i blocchi lapidei, e «ribassando di tanto il fondo da permettere su di esso la girata a sottosquadro»⁸³. Con ciò Lista tenne a sottolineare che si era anche attenuto alla lezione tecnica dei greci, piuttosto che 'inventare' una tipologia di bassorilievo non richiesta.

La conclusione del testo – «Molto vorrei scrivere... ma per gli intelligenti basta poco, e poi io non son nato per parlare, molto meno per scrivere, ma solo per lavorare» – la dice lunga.

Le prove concorsuali sostenute da Lista non potevano essere comprese da una Commissione tanto legata alla tradizione (voglio ricordare che Pio Fedi, che era nel giurì, fu tra coloro che espressero parere negativo anche riguardo alla traduzione in marmo del *Suicida* di Cecioni). Egli, tuttavia, sentì l'urgenza di lasciare per iscritto le sue motivazioni e, approfittando di esse, la dichiarazione della sua poetica attestata su posizioni disancorate dalla vecchia scuola e indirizzate alla nuova, che a Napoli corrispondeva con la ricerca assoluta del vero.

L'asserzione conclusiva – che non era fatto per scrivere – fu disattesa dai vari scritti che pubblicò negli anni a venire. Sulla stessa linea erano instradati i suoi primi *Pensieri*, pubblicati in sei epistole nel 1879 e dedicati a Vito Fornari. Filosofo, presbitero e teologo suo coetaneo, Fornari pesò non poco sul pensiero listiano, soprattutto in materia di fede, che, come un *fil rouge* ininterrotto, percorre tutte le edizioni dei *Pensieri*. L'abate aveva pubblicato nel 1850 il trattato *Dell'Armonia Universale. Ragionamenti* (Stamperia del Vaglio, Napoli), ripubblicato più volte (nel 1878 presso l'editore napoletano Riccardo Marghieri; l'anno dopo Lista pubblicava la prima edizione dei *Pensieri*). Quell'idea di spiritualismo, dalla quale germoglia l'equazione del bello e del buono che propaga da Dio Padre e Creatore, oltre che dall'estetica cristiana di Gioberti – la cui radice ideologica nel pensiero listiano è sicuramente presente – ritengo che provenisse direttamente da Fornari⁸⁴. Solo per citare un confronto, Lista parla della 'fantasia': ma la fantasia, secondo Fornari, è la risultante di una delle cinque forze che muovono il mondo materiale, che sono «la ponderabile, l'imponderabile, la vegetativa o vitale, l'animale, e sopra di tutte la spirituale. Le quali cinque forze apparendo fanno altrettante guise di bellezza naturale, che sono la luce, il suono, la



Fig. 13. Stanislao Lista, *Marsia*, 1879, antica fotografia, per gentile concessione dell'Accademia di Belle Arti di Napoli – Biblioteca “Anna Caputi”.

Fig. 14. Stanislao Lista, *Ettore e Andromaca*, 1879, antica fotografia, per gentile concessione dell'Accademia di Belle Arti di Napoli – Biblioteca “Anna Caputi”.

Fig. 15. Stanislao Lista, *Busto di Vito Fornari*, 1897. Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, Biblioteca Lucchesi Palli.

vita, l'anima e la fantasia»⁸⁵. Ora è proprio la fantasia – idea condivisa anche Lista – quello «specchio tersissimo» capace di farle riflettere tutte e nella quale diventano «più chiare e più ordinate», ma soprattutto «pajano non solo di ciò ond'esse sono parventi, ma di quello pure ond'è parvente la fantasia, cioè dello spirito; ed ecco l'arte, e tante specie di arti, quante sono le suddette parvenze»⁸⁶.

La devozione dello scultore per l'abate lo avrebbe, infine, condotto a realizzarne il ritratto (fig. 15), un busto in terracotta collocato nella Biblioteca Nazionale di Napoli Vittorio Emanuele III (Biblioteca Lucchesi Palli), di cui Fornari fu il primo direttore. Il *Ritratto di Fornari*, eseguito da Lista nel 1897⁸⁷, giusto trent'anni dopo il *Busto del padre*, ancora allo scadere del secolo mostra evidente il linguaggio inalterato di un vero scultore realista che esigeva di «entrare» nel personaggio da ritrarre per conoscerlo e renderlo nella sua vera forma, interiore ed esteriore.

L'opera di Lista, che disegnò, modellò e scolpì fino all'ultimo, si completò con la sua seconda anima, l'insegnamento. L'ultima parte del testo *Un mio perché* è di grande interesse poiché svela il docente, e Lista fu maestro amatissimo. Basta osservare l'intenso ritratto pubblicato al principio (fig. 1) dedicatogli da Gaetano Esposito, salernitano anch'egli, suo allievo ed esponente della scuola napoletana di pittura, o leggere le memorie dei suoi discepoli per comprendere la guida appassionata e presente, la didattica paziente, le posizioni moderne che mantenne con costanza. Strenuo difensore della libertà dell'artista, «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 imporre sistemi, tecnica, modo di fare e d'interpretare. (...) 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»⁸⁸. E quando Carlo Siviero gli volle dedicare un'intera sala nella nuova organizzazione della Galleria dell'Accademia napoletana, il motivo, pubblicamente partecipato, fu che «l'azione del Lista come maestro, dentro e fuori l'Istituto» non si arrestava all'esempio fornito dalle sue opere: era «atto d'amore quotidiano, dedizione piena alla vita della scuola; ausilio costante degli scolari»; era «fede» che avrebbe dato «uno dei frutti più belli: Vincenzo Gemito. Ecco perché nella Galleria dell'Accademia, come ai Palizzi e al Morelli, un posto a parte spettava anche a Lista»⁸⁹.

La sua intensa attività didattica certamente lo limitò nella produzione artistica autonoma, alla cui ricostruzione oggi si attende per una definizione e una conoscenza quanto più esaustive e complete possibili.

* Desidero ringraziare per la disponibilità il dott. Roberto De Rose, direttore dell'Archivio Centrale dello Stato di Roma, e la dott.ssa Giulia Moretti Corsi, della Sala Studio. Dell'Accademia di Belle Arti di Napoli, la prof.ssa Federica De Rosa, responsabile dell'Archivio storico e curatore della Galleria, il prof. Claudio Malice, direttore della Biblioteca, la dott.ssa Manuela D'Agostino, della stessa Biblioteca, e la dott.ssa Ilaria Sabatino. Della Biblioteca Nazionale di Napoli Vittorio Emanuele III, il direttore della Sezione Lucchesi Palli, dott. Giovanni Bova, e le dott.sse Patrizia Mottotese e Cristina Del Fiaco. Un ringraziamento particolare a don Ugo Bianchi, parroco della chiesa del Gesù Nuovo di Napoli, alla dott.ssa Maria Macchi, archivista della Provincia Euro-Mediterranea della Compagnia di Gesù, alla dott.ssa Rosa Esmeralda Partucci e al professore Renato Ruotolo. Si ringrazia, infine, la Biblioteca Nazionale di Napoli Vittorio Emanuele III per aver concesso la pubblicazione integrale del saggio di Stanislaw Lista, *Un mio perché* (1880).

** L'autrice precisa che tutti i documenti citati nel testo, presenti nei fondi dell'Archivio Centrale dello Stato di Roma, dell'Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Napoli e dell'Archivio di Stato di Napoli, sono inediti e studiati per la prima volta da lei.

Note

- ¹ *Civiltà dell'Ottocento. Le arti a Napoli dai Borbone ai Savoia. Le arti figurative*, cat. mostra, Napoli-Caserta 1997-98, Napoli 1997.
- ² Tra la bibliografia d'epoca ricordiamo i medaglioni nei volumi della principessa M. della Rocca, *L'arte moderna in Italia. Studi, biografie e schizzi, con disegni autografi dei principali artisti viventi*, Milano 1883, pp. 295-301, di A. De Gubernatis, *Dizionario degli Artisti Italiani viventi. Pittori, scultori e architetti*, Firenze 1889, pp. 262-263, e il breve passaggio di A. Borzelli, *Prime linee di una storia della scultura italiana nel secolo XIX*, Napoli 1912, pp. 167-168.
- ³ C. Miola, *Stanislaw Lista nell'arte e nell'insegnamento*, Commemorazione letta all'Istituto di Belle Arti di Napoli il 27 Aprile 1908, Pistoia 1908, estratto da «Arte e Storia», 11-12, 1908; A. Lauria, *Stanislaw Lista*, in «Natura ed Arte», 10, 1907-08, pp. 667-671.
- ⁴ V. Vicario, *Gli scultori italiani dal Neoclassicismo al Liberty*, Lodi 1990, pp. 380, 382; A. Panzetta, *Nuovo Dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento. Da Antonio Canova ad Arturo Martini*, I, Torino 2003, p. 519, tavv. 1054, 1055 (comprese le edizioni precedenti).
- ⁵ Non bisogna dimenticare alcuni contributi di autori che hanno ricordato Lista in trattazioni complessive sull'Ottocento italiano: F. Saporiti, *Scultura italiana moderna*, Roma 1949, pp. 202-205, figg. 457-458; E. Lavagnino, *L'arte moderna dai neoclassici ai contemporanei*, II, Torino 1956, pp. 604-606; C. Pirovano, *Scultura italiana dal Neoclassicismo alle correnti contemporanee*, Milano 1968, p. 13; F. Bellonzi, *Architettura, pittura, scultura dal Neoclassicismo al Liberty*, Roma 1978, p. 142, tavv. 1090-1092; E. Carli, *La scultura italiana da Wilhelm al Novecento*, Milano 1990, p. 446; M. De Micheli, *La scultura dell'Ottocento*, Torino 1992, pp. 259-261, 327; S. Grandesso, *Verso il Realismo in scultura. La fortuna delle scuole regionali*, in *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Realismo 1849-1870*, a cura di C. Sisi, Milano 2007, pp. 147-173, in part. pp. 167, 168, tav. 175, 169.
- ⁶ Si vedano almeno i contributi di M. Picone Petrusa, *Le arti*

visive in Campania nell'Ottocento, in *Storia e Civiltà della Campania. L'Ottocento, il Novecento*, a cura di G. Pugliese Carratelli, Napoli 1995, pp. 205-313, in part. pp. 258, 260; Eadem, *Dal Classicismo al Verismo: la scultura meridionale, in Ottocento. Catalogo dell'arte italiana dell'Ottocento*, 27, Milano 1998, pp. 17-30; I. Valente, *Iconografie e linee di tendenza della scultura napoletana del secondo Ottocento attraverso le più importanti esposizioni*, tesi di Dottorato di Ricerca in Discipline Storiche dell'Arte Medievale, Moderna e Contemporanea. Storia e Critica della Arti figurative nell'Italia meridionale, Dipartimento di Discipline Storiche dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II", tutor prof.ssa M. Picone Petrusa, coordinatore prof.ssa F. Sricchia Santoro, XIII ciclo, a.a. 2000-2001.

- ⁷ M. Alfano, *L'Ombra e il Silenzio. Gaetano Forte, Stanislaw Lista, Antonio Mancini*, Salerno 2005, pp. 41-62, pp. 63-73 (fig.).
- ⁸ C. Lorenzetti, *L'Accademia di Belle Arti di Napoli (1752-1952)*, Firenze s.d. [1952], p. 292.
- ⁹ F. Trastulli, *Lista, Stanislaw*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXV, Roma 2005, pp. 269-271.
- ¹⁰ Le due opere esposte erano il *Ritratto del padre* in marmo e il *Busto dell'Arcivescovo Sutter* in terracotta, entrambi della Galleria dell'Accademia di Belle Arti di Napoli; l'opera riprodotta in modalità digitale, per rispondere a una delle mission della mostra che presentava nuovi modelli di fruizione multimediale, era la statua in marmo della *Madonna della Misericordia* del Pio Monte di Misericordia di Napoli (*Il Bello o il Vero. La scultura napoletana del secondo Ottocento e del primo Novecento*, cat. mostra, Napoli 2014-15, a cura di I. Valente, Castellammare di Stabia-Napoli 2014, le prime due schede di F.S. Barbagallo, pp. 165-168).
- ¹¹ A ridosso della mostra del 2014, prorogata e conclusasi il 6 giugno 2015, furono pubblicati due nuovi contributi su Lista, entrambi nel volume *Studi di Scultura, dall'età dei lumi al XXI secolo*, a cura di I. Valente, Napoli 2015: il primo approfondiva alcuni aspetti della ritrattistica di Lista affrontando problemi attributivi (W. Prevedello, *La ritrattistica di Stanislaw Lista: nuovi approfondimenti*, pp. 127-136); il secondo, partendo dal ritrovamento del modello in gesso della *Madonna della Misericordia*, indagava la poetica dello scultore con particolare riferimento al *Ritratto del padre* (I. Valente, *Stanislaw Lista: il modello in gesso della Madonna della Misericordia e altre riflessioni*, pp. 137-145). Personalmente ho proseguito le ricerche sulla *Madonna della Misericordia* (di cui avevo redatto la prima scheda per il catalogo *Il Bello o il Vero*, cit., pp. 167-168), i cui risultati sono poi confluiti in una seconda scheda pubblicata nel catalogo delle collezioni del Pio Monte della *Misericordia. Il patrimonio storico e artistico*, a cura di P. D'Alconzo, L. P. Rocco di Torrepadula, I, Napoli 2020, pp. 210-212. Inoltre, nuove precisazioni sul *Ritratto del padre* sono riportate nel saggio, sempre di scrive, *Il sonno di Michelangelo. La scultura napoletana nel dibattito critico all'Esposizione Universale di Parigi del 1878*, in «Studi di Scultura. Età moderna e contemporanea», 1, 2019, pp. 60-91. In corso di pubblicazione è un volume dell'architetto Antonio Aprelino dedicato alle due sculture di Lista presenti nel Castello di Corigliano Calabro (*Allegoria dell'Ospitalità e dell'Abbondanza*), con ulteriori approfondimenti sulla generale attività dello scultore (*Stanislaw Lista. La scultura verista al castello di Corigliano*).
- ¹² Lo vediamo in uno splendido ritratto eseguito da Gaetano Esposito (Salerno, 1858 - Sala Consilina, 1911), di cui ringrazio Umberto Giacometti, pubblicato in bianco/nero da M. Alfano,

L'Ombra e il Silenzio, cit., p. 71, e a colori in *Gemito, Mancini e il loro ambiente. Opere giovanili*, cat. mostra, Roma 2017, a cura di C. Virno, M. Carrera, Roma 2017, p. 71, fig. 46. Rispetto alla data 1873-75 proposta in quest'ultimo volume, coincidente con l'epoca dell'alunnato di Esposito presso Lista, tenderei a spostare il dipinto un poco più avanti, al 1880 circa, poiché le sembianze dell'effigiato appaiono quelle di un uomo più anziano rispetto al volto ritratto da Salvatore Postiglione nel dipinto di proprietà della Galleria dell'Accademia di Belle Arti di Napoli, datato da Carlo Siviero al 1878 circa (C. Siviero, *La Galleria Regionale d'Arte dell'Ottocento nella R. Accademia di Belle Arti di Napoli, Elenco delle opere e brevi note illustrative*, Napoli 1935, p. 28, n. 12).

¹³ Stanislao Lista nacque l'8 dicembre 1824 a Salerno da Giuseppe, ingegnere e architetto, e da Anna Maria Mastrocinque; morì a Napoli il 12 febbraio 1908. Sebbene la data di nascita e le generalità dei genitori si conoscano attraverso le varie voci tramandate dalla letteratura, pubblichiamo qui il certificato rilasciato in copia conforme dal Municipio di Salerno in data 18 luglio 1848 (figg. 2a-b) (Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Napoli [d'ora in avanti ASABAN], *Pensionato* 1848, faldone [d'ora in avanti fd.] 1027, cc. n. nn.).

¹⁴ Sulla data di arrivo nella capitale del Regno, su quella d'iscrizione al Real Istituto di Belle Arti e sul periodo di frequentazione dello studio di Gaetano Forte le fonti e la bibliografia moderna non sono in accordo. Dallo spoglio dei documenti dell'Archivio Storico dell'Accademia napoletana ho ricavato la data precisa d'iscrizione: Lista risulta iscritto nel Registro Alunni il giorno 27 febbraio 1843 (ASABAN, fd. 2247, *Registro degli Alunni ammessi nell'Istituto dal 1836 in poi* [un'aggiunta successiva segna «al 1860»], lettera L). Un documento rintracciato nell'Archivio di Stato di Napoli certifica la trasmissione degli incartamenti di alcuni giovani, tra cui Lista, a S.E. il Ministro in data 25 febbraio 1843, e la notifica dell'ammissione in data 27 febbraio 1843 (Lettera del Reale Istituto di Belle Arti al Ministro e Segretario di Stato degli Affari Interni, 25 febbraio 1843, Archivio di Stato Napoli [d'ora in poi ASNa], b. 478, fasc. 10, Istituto di Belle Arti, 1840-44, *Domande di ammissione*). Appare chiaro, quindi, che anche il periodo di pratica presso il Forte, che da salernitano fu certamente il primo appoggio del giovane, vada anticipato rispetto alla data del 1845 che risulta dalle varie voci biografiche.

¹⁵ Lo racconta Camillo Miola nella *Commemorazione*, dicendo, tra l'altro, che aveva ricevuto un manoscritto dallo stesso Lista da cui traeva le notizie. Una malattia non menzionata (forse una lieve forma di poliomielite) gli impose le grucce, oltre a causargli lunghe sofferenze (C. Miola, *op. cit.*, p. 3); sempre secondo Miola, il giovane nel 1846 si liberò del problema alla gamba grazie a una cura ortopedica (ivi, p. 4).

¹⁶ Gli artisti che concorsero quell'anno assieme a Lista erano, nell'ordine in cui compaiono nel documento rintracciato, per la Pittura storica: Demetrio Salazar, Nicola Banchieri, Giovanni de Filippis, Diego de Mattia, Luigi Sena, Vincenzo Francia, Domenico Soldiero (Morelli), Vincenzo Petrocchi, Stanislao Lista, Saverio Altamura, Federico Maldarelli, Giuseppe Leuci, Ajace Geremicca, Gerardo Marinelli, Beniamino d'Elia, Biagio Molinaro, Vincenzo Salvato; per il Paesaggio: Federico Vertunni, Achille Solari, Nicola Palizzi, Salvatore Annibale, Luigi de Giambattista, Giuseppe Castiglione, Giuseppe Amicone, Domenico Ammirato, Filippo Rocco (ASABAN, *Pensionato* 1848, fd. 1027, cc. n. nn.).

Nello stesso incartamento sono conservati lo stato civile di Lista, le fedeli di battesimo e di buona condotta. Sulla distinta è indicato accanto al nome di Lista la qualifica di «Pittore».

¹⁷ ASNa, Ministero della Pubblica Istruzione, Società Reale Borbonica, b. 417, fasc. 8, *Pensionato delle Arti del Disegno di Roma. Concorso per le piazze del 1° gennaio 1849 a tutto dicembre 1854, 1848-1849, Processo verbale della sezione di pittura per li giudizi di pittura storica. Copia*, 15 marzo 1849.

¹⁸ C. Miola, *op. cit.*, p. 5. Sempre da Miola sappiamo che gli fu riconosciuta una pensione dalla Provincia di Salerno ed «esegui un quadro della Pietà ed un altro di David e Golia pel quale guadagnò una medaglia d'argento di prima classe» (*ibidem*).

¹⁹ Ivi, pp. 5-6. Volle quindi cimentarsi in un'opera complessa, «il sepolcro di un vescovo nella cattedrale di Salerno: ebbene volle farlo davvero tutto di sua mano ed esercitarsi prima, son sue parole – “a sbizzare, squadrare ed intagliare ornati, per poi completare le figure rappresentanti due genietti che coronavano l'estinto”».

²⁰ Oltre a Lista, i concorrenti della classe di scultura di quella tornata erano: Nicola Avellino, Pasquale Cifelli, Luigi Pasquarelli, Uriele Vitolo. Il tema concorsuale assegnato dal professore Giuseppe Mancinelli recitava: «Priamo che genuflesso ai piedi di Achille lo supplica di restituirgli il cadavere del suo figliuolo». I punti assegnati ai cinque bassorilievi dai giudici Angelini, Antonio Calì, Pisante, Citarelli, Tommaso e Luigi Arnaud, videro premiati ai primi due posti Nicola Avellino e Stanislao Lista; il terzo posto fu di Vitolo, il quarto di Pasquarelli e il quinto di Cifelli. Il giudizio espresso sul bassorilievo di Lista fu il seguente: «L'esecuzione non manca di pregio, ma non havvi sicurezza nel disegno, e le pieghe sono modellate senza scelta di stile». Lista si aggiudicò quindi la seconda pensione di scultura, Avellino la prima (ASNa, Ministero della Pubblica Istruzione, Pensionato di Belle Arti, b. 501, fasc. 4, *Regio Pensionato di Belle Arti del disegno in Roma. Concorso per le piazze da provvedersi per l'anno 1855, 1854-1858, Verbalì del concorso* [dicembre 1855]).

²¹ *Cronaca Ufficiale. Novembre e Dicembre 1855*, in *Annali Civili del Regno delle Due Sicilie*, LIII, gennaio-aprile 1855, Napoli, Stabilimento Tipografico del Real Ministero dell'Interno, 1855, p. 83.

²² Qui pubblicata per la prima volta (ASABAN, Fondo Fotografico Archivio Storico, s. II Scultura, b. A, foto n. 15). Sul cartoncino di supporto dell'antica stampa all'albumina si legge, per mano di Lista, oltre alla firma e al titolo, «Bassorilievo premiato con gran medaglia d'argento nel 1854». L'opera era esposta nella «Sala del Toro» del Real Museo Borbonico, dove erano raccolti assieme ai lavori di altri allievi anche quelli del suo professore di scultura Tito Angelini e il nucleo di S.A.R. Leopoldo di Borbone, conte di Siracusa (*Catalogo delle opere di Belle Arti poste in mostra nel Real Museo Borbonico nel dì 30 maggio 1855*, Napoli, dalla Stamperia Reale, 1855, p. 50, n. 34). Nella stessa mostra Lista presentava un «disegno all'acquerello colorato» dal titolo *L'oblazione di una Vergine* nella sezione dei disegni allestita nel «Salone adiacente a quello dell'Ercole» (ivi, p. 43, n. 21). In merito al gesso in cornice *L'ora desolata della Vergine* di proprietà del Museo di Capodimonte si veda M. Tamajo Contarini, in *Depositi di Capodimonte. Storie ancora da scrivere*, cat. mostra, Napoli 2018-2019, e atti del convegno, Napoli 2019, a cura di C. Romano, M. Tamajo Contarini, Roma-Napoli 2022, p. 410, n. 444.

²³ Ivi, p. 84, n. 11.

- ²⁴ S. D'Aloe, *Descrizione di alcune opere esposte nella pubblica mostra di Belle Arti nel dì 30 maggio 1855*, in *Annali Civili del Regno delle Due Sicilie*, LIV, maggio-agosto 1855, Napoli, Stabilimento Tipografico del Real Ministero dell'Interno, 1855, p. 64. Sempre secondo Stanislaio D'Aloe il bassorilievo era di piccole dimensioni.
- ²⁵ L'opera, conservata fino al 1943 nella sagrestia della chiesa napoletana del Gesù Nuovo, fu distrutta nell'incendio che coinvolse l'altare di Sant'Ignazio, adiacente alla sagrestia, e i locali retrostanti. L'incendio fu la conseguenza del bombardamento aereo del 4 agosto 1943 (F. Iappelli, *Cinquant'anni fa le bombe caddero sulla chiesa del Gesù Nuovo. 4 agosto 1943*, in «Il Gesù Nuovo», 49, 1993, pp. 227-230). Di questa vicenda si era persa memoria al punto che fino a oggi si riteneva che il dipinto conservato in un ambiente privato della chiesa fosse l'originale. Invece, ho potuto appurare che si tratta di una copia rifatta nel 1944, certamente per volontà dei padri gesuiti dell'epoca nel desiderio di ricostruire quanto andato perduto con la guerra. L'autore della copia, eseguita sicuramente su base fotografica, è Giuseppe Aprea (Napoli, 1876-1946), allievo di Filippo Palizzi e Domenico Morelli al Real Istituto di Belle Arti di Napoli, pittore e freschista ben noto nel settore. La tela, di cm 80x110, presenta in basso a destra la firma di Aprea e la data 1944 (Napoli, Chiesa del Gesù Nuovo, Sagrestia). Del dipinto originario fu pubblicata un'immagine in bianco e nero nel volume di A.M. Comanducci, *I pittori italiani dell'Ottocento. Dizionario critico e documentario*, Milano 1934, p. 364 (fig. 4).
- ²⁶ Paolo Antonio Cappelloni, nato a Roma il 21 febbraio 1776, entrato nella Compagnia di Gesù il 30 novembre 1814 a Roma, pronunciò gli Ultimi Voti il 25 marzo 1825. Morì a Napoli il 14 ottobre 1857.
- ²⁷ *Catalogo delle opere di Belle Arti in mostra nel Real Museo Borbonico nel dì 8 settembre 1859*, Napoli, dalla Stamperia Reale, 1859, p. 25, n. 167. Ma proprio l'impronta fortiana non piacque a C. Lorenzetti, *L'Accademia di Belle Arti*, cit., p. 302.
- ²⁸ *Catalogo delle opere di Belle Arti 1859*, cit., p. 78, nn. 8 e 9, p. 79, n. 10.
- ²⁹ Camillo Miola dà conto di alcune di queste distruzioni già alla loro epoca. Il grande bassorilievo dell'*Ultima Cena*, ordinato da Casa Reale per la facciata della chiesa di Gaeta, fu distrutto «dalle artiglierie di Cialdini, nel famoso assedio di quella fortezza»; il grande gruppo *Gesù che guarisce il cieco nato* fu smontato con la rimozione dei grandi gessi che «ornavano i corridoi di questo edificio [l'Accademia napoletana], compiuta per ordine del governo, nel 1897», e poi andò disperso, ma è ricordato ancora nel 1908, che «con qualche altro misero compagno, giace mutilato nel pianterreno» (C. Miola, *op. cit.*, p. 7).
- ³⁰ Un documento rintracciato di recente permette di smentire quanto asserisce Miola, che Lista ebbe il titolo di Professore Onorario dell'Istituto nel 1871 (C. Miola, *op. cit.*, p. 9). In realtà Lista fu nominato dal direttore Cesare Dalbono con R.D. del 18 gennaio 1865 (Lettera di Cesare Dalbono al Ministro della Pubblica Istruzione, 9 febbraio 1865, prot. ministeriale n. 3959 del 14 febbraio 1865, Archivio Centrale dello Stato, Roma [d'ora in avanti ACS], Ministero Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Istituti di Belle Arti, 1860-1896, b. 127, fasc. *Nomina di Professori Onorari nell'Istituto di B.A. di Napoli*), in minore ritardo rispetto al periodo di tale conferimento che per prassi si dava ai *pensionnaires* allo scadere dei sei anni di percorso.
- ³¹ Alla lettura della *Commemorazione* da parte di Miola (1908) la statua si trovava all'esterno dell'edificio Tarsia, assieme a un altro gesso di Lista, il *Vitruvio Pollione* oggi disperso (C. Miola, *op. cit.*, p. 10). Seppure non tradotta in marmo, come avrebbe dovuto, l'opera fu collocata nella sua forma originaria nella nicchia del teatro napoletano, e così salvata dalla distruzione, destino cui andarono incontro le altre statue della facciata dell'Istituto Tarsia, oggi stravolto e irriconoscibile.
- ³² Riferito da C. Miola, *op. cit.*, p. 9.
- ³³ *Ibidem*.
- ³⁴ Presentato su basamento di Emilio Franceschi all'ottava esposizione della Società Promotrice di Napoli del 1871, del *Salvator Rosa* dorsiano si conoscono due esemplari in terracotta (Napoli, Galleria dell'Accademia di Belle Arti e, patinata a finto bronzo, in Collezione Febbraio), uno in gesso patinato a finto bronzo (Napoli, Certosa e Museo di San Martino) e la fusione tarda collocata in piazza Arenella a Napoli, completa di basamento (cfr. I. Valente, in *Il Bello o il Vero*, cit., pp. 210-213).
- ³⁵ Il *Leone* di Lista fu concluso forse per ultimo rispetto agli altri tre (di Antonio Busciolano, Pasquale Ricca e Tommaso Solari); il marmo costò 13.200 lire (Nota manoscritta, in ASABAN, b. 1762, *Giudizi su artisti e opere d'arte, 1860-1880*, fasc. *Statua e Leoni del Monumento della Vittoria*, 1868). Il bando emanato dal Municipio di Napoli, a firma del sindaco, conte Giuseppe Colonna di Stigliano, era datato 11 ottobre 1862. In un documento del 24 ottobre 1868 si chiedeva la valutazione e l'apprezzamento dell'opera, già collocata, come era avvenuto anche per gli altri *Leoni*, «avendo i quattro scultori promesso che bisognandosi altro colpo di scalpello lo avrebbero dato dopo visto l'insieme, e quando tutti erano al loro posto» (ivi, Lettera a firma dell'assessore Ercole Cedronio dei marchesi di Rocca d'Evandro al direttore del Reale Istituto di Belle Arti di Napoli, 24 ottobre 1868, prot. 8470). Con una lettera indirizzata a Cesare Dalbono, direttore del Real Istituto, Tito Angelini, rappresentando i *desiderata* di Lista, chiedeva la dispensa del cavalier Gennaro Calì dalla valutazione del *Leone* e proponeva per il giudizio se stesso e Morelli (ivi, Lettera di Tito Angelini al direttore del Real Istituto, Cesare Dalbono, in data 23 ottobre 1868). Dalla valutazione si era tirato indietro Giuseppe Mancinelli, incaricato dal direttore quale membro della Commissione giudicatrice (ivi, Lettera di Giuseppe Mancinelli al direttore del Real Istituto, Cesare Dalbono, in data 22 ottobre 1868). Quindi, si desume che, receduto Mancinelli, Lista avesse chiesto ad Angelini e a Morelli di esprimere il loro parere.
- ³⁶ C. Siviero, *Questa era Napoli*, Napoli 1950, p. 101, nota 1. In un testo precedente Siviero riferisce che la fusione era stata curata dalla direzione della Scuola di Pittura con fondi elargiti da S.A.R. la Duchessa d'Aosta Madre (1933) (C. Siviero, *La Galleria Regionale*, cit., p. 27).
- ³⁷ C. Miola, *op. cit.*, pp. 10-11.
- ³⁸ Ivi, p. 11.
- ³⁹ Il busto fu esposto alla V Promotrice del 1867, alla Mostra Nazionale di Parma del 1870, alla III Mostra Nazionale di Napoli del 1877. È più recente la notizia della sua presenza all'Esposizione Universale di Parigi del 1878 (I. Valente, *Il sonno di Michelangelo*, cit.). Sia alla Promotrice che nelle altre occasioni Lista aveva presentato il ritratto senza riferimenti al nome dell'effigiato. Già in tempi passati riuscì a identificare tutti i busti presentati nelle mostre con il *Ritratto del padre* (I. Valente, *Iconografie e linee di tendenza*, cit.,

passim). Nel Novecento, sotto la direzione di Antonio Maraini, il busto fu collocato nella Sala VI della XIX Biennale di Venezia del 1934 (*XIX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, 1934. *Catalogo*, Venezia 1934, p. 56, n. 54). Quella fu la prima occasione di una grande retrospettiva internazionale dedicata al "Ritratto dell'800". Nel prendere parte a questa importante mostra, l'Accademia di Belle Arti di Napoli inviava diverse opere, fra cui due ritratti di Lista (il secondo era il dipinto *l'Asmatico*, di cui si parlerà più avanti).

⁴⁰ Questo importantissimo giudizio, con il quale Morelli individua senza mezzi termini nel *Ritratto del padre* di Lista l'incipit del realismo in scultura, è riportato da Carlo Siviero nel suo volume dedicato a Vincenzo Gemito, con l'indicazione della fonte, una relazione di Morelli purtroppo finora non emersa (D. Morelli, *Relazione della sottocommissione per la mostra retrospettiva di Roma del 1883*, in C. Siviero, *Gemito*, Napoli 1950, pp. 14-15).

⁴¹ In Promotrice erano presenti di Lista due *Ritratti* in marmo senza attribuzione del soggetto (*Società Promotrice di Belle Arti in Napoli, Catalogo degli oggetti d'arte ammessi alla V aperta il 26 dicembre 1867 nel locale di S. Domenico Maggiore*, Napoli 1867, pp. 23, 24, nn. 132, 135). Anche del secondo riuscì a identificare l'effigie in quella del *Marchese Del Vasto*, realizzata grazie a una maschera funebre (I. Valente, *Iconografie e linee di tendenza*, cit., p. 32).

⁴² V. Imbriani, *Critica d'arte e prose narrative*, a cura di G. Doria, Bari 1937, p. 166.

⁴³ In data 23 gennaio 1907 il Ministero incaricava Achille d'Orsi, presidente del Real Istituto di Belle Arti, e il professor Nicola Breglia di esaminare le opere e valutare l'acquisto (ASABAN, fd. 6, serie: *Professori*, sottoserie: *Fascicoli personali*, n. 73, *Lista Stanislao, Pratica per l'acquisto di un busto di Stanislao Lista*, u.a. 51, lettera del 23 gennaio 1907 della Direzione Generale per le Antichità e le Belle Arti indirizzata al presidente del R. Istituto di Belle Arti di Napoli, prof. Achille d'Orsi). La risposta definitiva giunse nel mese di dicembre 1907 a favore del solo *Leone*, poiché «dopo mature considerazioni ci siamo convinti che non sarà possibile l'acquisto delle due opere, e si dovrà sceglierne una sola sia [*sic*] di gran lunga preferibile al bel ritratto in marmo il bellissimo leone ferito dello stesso artista da tradursi in bronzo». La motivazione che segue specifica che «Questa forte e meditata creazione, che simboleggia lo sconfitto, ma non prostrato Patriottismo Napoletano aspirante alla Libertà, rappresenta, per la sua potenza plastica e per l'espressione di animale vitalità e fierezza, uno dei più nobili assunti nell'arte scultoria...». Inoltre, i valutatori raccomandavano «l'acquisto di quest'opera che onorerà nella Galleria d'Arte Moderna uno dei più venerati maestri della scuola napoletana» (ivi, u.a. 52).

⁴⁴ Da quel 1907 ebbe inizio una storia senza fine, peraltro una storia molto triste, che forse è bene qui sintetizzare, soprattutto perché, a dispetto di quanto si ritiene, il busto non entrò nella proprietà della Galleria dell'Accademia di Belle Arti per acquisto del 1909. Esiste un intero incartamento presso l'Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Napoli su una reiterata proposta di alienazione dell'opera (ASABAN, fd. 6, serie: *Professori*, sottoserie: *Fascicoli personali*, n. 73, *Lista Stanislao, Pratica per l'acquisto di un busto di Stanislao Lista*). Il 31 dicembre 1907 Camillo Miola (ivi, minuta, u.a. 53) trasmette la relazione fatta da Achille d'Orsi, presidente dell'Istituto, e da Nicola Breglia, incaricati dal Ministro per la valutazione delle opere proposte, che avevano suggerito soltanto l'acquisto del modello del *Leone ferito*.

Tutto dovette arenarsi se, dopo la morte dello scultore, le nipoti Concetta e Laura Catalano ritentarono la vendita. La pratica fu istruita: con lettera dell'11 aprile 1908 il Sottosegretario di Stato pur riconoscendo che l'artista era «meritevole di figurare nella Galleria Nazionale d'arte moderna» non aveva ritenuto di fare una «proposta concreta circa l'acquisto delle opere offerte in vendita dalle Signorine Catalano, senza prima vedere le opere stesse» (ivi, u.a. 54). Ovviamente nel citato fascicolo si conservano solo i documenti di risposta; ma da un estratto di un'adunanza del Consiglio del 30 gennaio 1909 (ivi, u.a. 60) è possibile confermare che le nipoti di Lista avessero ritenuto la stessa offerta fatta a suo tempo dallo scultore: il *Busto del padre* e il modello in gesso del *Leone ferito*. Dopo molti mesi, con lettera del 4 gennaio 1909, fu inviato il Consiglio Superiore di Antichità e Belle Arti, da poco istituito, a visionare le opere (ivi, u.a. 56). Corrado Ricci, direttore generale per le Antichità e Belle Arti, in data 29 gennaio 1909 informava l'avvocato Francesco Cacciapuotì, deputato in Parlamento a Roma, che evidentemente spingeva l'acquisto, che la proposta sarebbe stata discussa a breve (ivi, u.a. 57). Il 12 febbraio 1909 giunse finalmente il parere favorevole per l'acquisto del solo *Busto del Padre* (nel frattempo del *Leone* non si fece più parola, ivi, u.a. 58); però a fronte della richiesta di 5.000 lire, il Ministero, in data 13 dicembre 1909, decretava di non poter pagare più di lire 2.500 (ivi, u.a. 59). Evidentemente le signorine Catalano dovettero rifiutare l'offerta, sebbene in un'altra lettera del successivo 16 ottobre si optasse per la Galleria Regionale napoletana (cioè l'Accademia) piuttosto che per quella Nazionale di Roma come sede del collocamento dell'opera (ivi, u.a. 61). Tuttavia, tutto si fermò. Due anni dopo, nel 1911, compare sulla scena Carlo Catalano, l'altro nipote di Lista (gli attori sono ora Laura e Carlo Catalano, non più Concetta). Il 3 ottobre 1911 il Direttore Generale, in risposta alla rinnovata offerta del busto, esprime il suo diniego poiché dice di non potersi discostare dalle decisioni prese dalla Giunta Superiore di Belle Arti, comunicate alle signorine Catalano con lettera ministeriale del 13 dicembre 1909 (ivi, u.a. 62). Il 20 maggio 1912 il Ministro scrive a Laura Catalano che, poiché in passato non intesero accettare la somma di 2.500 lire, adesso non era possibile rinnovare lo stanziamento della stessa o di altra cifra. In più, la quota disponibile all'epoca per l'acquisto, una volta rifiutata, era stata destinata ad altro (ivi, u.a. 63). Il 16 giugno 1913 giunse una lettera ufficiale del direttore generale Corrado Ricci, indirizzata all'on. Luigi Rava, deputato in Parlamento – evidentemente la questione proseguiva con altri interlocutori –, con la quale si spiegava ancora una volta la questione del mancato acquisto, aggiungendo inoltre che non si poteva concordare con l'affermazione che il «lavoro fosse già stato comprato», né bisognava meravigliarsi che si parlasse «di esaurimento di fondi da stanziarsi in bilanci futuri» (ivi, u.a. 64). La tristissima storia dovette proseguire ancora se nel 1915 il Ministro scriveva ad Achille d'Orsi, presidente del Real Istituto di Belle Arti, di comunicare a Carlo Catalano che «la Giunta Superiore di belle arti non esiste più», essendo ad essa succeduta «una speciale Commissione per tutto quanto si riferisce agli acquisti e all'incremento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna», e dunque non si poteva riprendere né ripetere la pratica dell'acquisto (ivi, u.a. 66). I documenti a questo punto si interrompono. Nel fascicolo sopravvive soltanto la busta di una pratica (n. 7022) con oggetto «Dono di lavori dell'artista Stanislao Lista al Regio Istituto di Belle Arti in Napoli» anno 1919-1920, mancante però del suo

- contenuto, poiché prelevato da Carlo Siviero nel 1934 (per le opere donate vd. nota 56 del presente testo). Nel 1953 Siviero scrive che «durante uno dei tanti riordinamenti della Galleria d'Arte Moderna di Roma, il busto in marmo *Ritratto del padre* di Stanislao Lista venne selezionato dalle collezioni e restituito alle raccolte dell'Accademia di belle Arti di Napoli perché «di gusto provinciale»», facendo presumere che invece l'acquisto fosse andato in porto (C. Siviero, *Gemito*, cit., p. 99).
- ⁴⁵ Il volume, il cui frontespizio recita *Intorno all'arte del disegno. Pensieri di Stanislao Lista scultore*, Napoli, R. Stabilimento tipografico del Comm. G. de Angelis e figlio, 1879, è un testo teorico e critico in forma epistolare di grande rilevanza all'epoca, scivolato anch'esso nel dimenticatoio della storia. Inoltre, Lista, che, ricordiamolo, era anche pittore, tenne a mettere in evidenza il suo ruolo di scultore, apponendolo a seguito del suo nome sul frontespizio. La pubblicazione delle 'lettere', in tutto sedici (C. Lorenzetti, *L'Accademia di Belle Arti*, cit., p. 303), proseguì fino al 1899.
- ⁴⁶ S. Lista, *Intorno all'arte del disegno*, cit., *Lettera seconda: Nobiltà dell'arte*, p. 9.
- ⁴⁷ Ivi, p. 10.
- ⁴⁸ Ivi, p. 13.
- ⁴⁹ Ivi, *Lettera terza: Della triade artistica, e parallelo delle Arti*, p. 15.
- ⁵⁰ C.T. Dalbono, *Sguardo artistico intorno alla quinta mostra della Promotrice napoletana*, Napoli 1868, p. 52.
- ⁵¹ «Ho tuttora la sensazione di aver materialmente conosciuto questo «asmatico», di avergli parlato, d'averne sentito la voce rauca e il discorso lento e affaticato», concludeva Siviero (*Questa era Napoli*, cit., p. 105). Il dipinto fu inviato alla XIX Biennale di Venezia del 1934 con il titolo *Ritratto dell'asmatico* (XIX Esposizione Biennale 1934, cit., p. 74, n. 8); fu collocato nella Sala IX riservata alla scuola napoletana ottocentesca, accanto a due ritratti di Gaetano Forte. Nella stessa mostra, che dedicò un'ampia retrospettiva al ritratto internazionale del secolo decimonono, l'Accademia di Belle Arti di Napoli era presente con diverse opere di sua proprietà: di Lista inviò anche il *Busto del padre* (ivi, p. 56, n. 54; vd. nota 39). L'*Asmatico*, che entrò nella proprietà della Galleria dell'Accademia napoletana nel 1920 come dono della famiglia Lista (*La Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Napoli*, a cura di A. Caputi, R. Causa, R. Mormone, Napoli 1971, p. 112, n. 294), è stato illustrato in bianco/nero da W. Preveldello, *op. cit.*, p. 127.
- ⁵² Lettera di Stanislao Lista a Sua Maestà la Regina d'Italia, ACS, Real Casa, Casa civile di S.M. il Re e Ministero della Real Casa, Casa di S.M. la Regina Margherita e di S.M. la Regina Madre, 1880, b. 6, fasc. 1282, *Lista Stanislao scultore. Napoli*.
- ⁵³ C. Siviero, *Questa era Napoli*, cit., p. 99.
- ⁵⁴ Il disegno a matita di grandi dimensioni (cm 228x140), inv. 651, donato all'Accademia nel 1925 (*La Galleria dell'Accademia*, cit., p. 113, n. 298), rimasto interdetto in deposito fino al recente riordino in cui ha guadagnato l'esposizione al pubblico, fu una prova concorsuale, presumo per il posto di professore aggiunto di Disegno espletato da Lista nel 1875, assieme ad altri sedici concorrenti, ma vinto da Vincenzo Marinelli (*Documenti per il concorso a un posto di professore aggiunto di disegno*, lettera del 22 novembre 1874 inviata al Ministro della Istruzione Pubblica a firma del Direttore Cesare Dalbono, ACS, Ministero Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Istituti di Belle Arti 1860-1896, b. 127). Da ciò a mio avviso sarebbe databile al 1875. Fu esposto alla XXXII mostra della Società Promotrice di Belle Arti Salvatore Rosa di Napoli del 1904 (*Società Promotrice "Salvatore Rosa", Catalogo della XXXII Esposizione di Belle Arti*, Napoli 1904, p. 28, n. 205).
- ⁵⁵ C. Siviero, *Questa era Napoli*, cit., p. 100.
- ⁵⁶ Ivi, p. 101. A parte l'errore di mettere insieme le due opere come prove concorsuali espletate entrambe per il concorso di Disegno, nel 1953 Carlo Siviero (*Gemito*, cit., p. 99) scriverà, erroneamente, che il cartone «fu eseguito con altre prove, grafiche e plastiche, per il concorso al posto di professore di disegno dell'allora Istituto di Belle Arti, al tempo della direzione Morelli (1868)». Al di là di queste imprecisioni, Siviero ebbe il merito di allestire una Sala Lista nel riordino da lui organizzato della Galleria dell'Accademia, da cui il volume C. Siviero, *La Galleria Regionale d'Arte dell'Ottocento nella R. Accademia di Belle Arti di Napoli, Elenco delle opere e brevi note illustrative*, Napoli 1935. La Sala IX, dedicata interamente a Lista, comprendeva 11 opere del maestro e il *Ritratto di Stanislao Lista* eseguito a olio da Salvatore Postiglione (ivi, p. 28, n. 12). Le 11 opere erano nell'ordine: *Ritratto (L'asmatico)*, un bozzetto del *Leone ferito*, indicato come «Schizzo tratto dal modello originale del leone ferito» (terracotta originale), *Una dama* (terracotta originale), *Ritratto dell'Arcivescovo Sutter* (busto originale in terracotta), *Ritratto del padre* (busto in marmo), *Ritratto del barone Gallotti* (busto originale in terracotta), *Ritratto di Monsignor Acquaviva* (busto originale in terracotta), *Il figliuol prodigo* (cartone a pastello nero), *Ritratto* (terracotta originale), *Disegno di reminiscenza* (carbone), *Gladiatore*, disegno dalla statua (concorso di scuola); vi si aggiunge in nota che tutte le opere, a eccezione del *Busto del padre*, furono donate alla Galleria Regionale dell'Accademia dalla famiglia Lista (ivi, p. 28). Nella Galleria dei Disegni Siviero aveva inoltre collocato un altro «disegno di scuola», *Studio di nudo* (1844), e un «disegno a sfumo», *Studio di nudo (Cristo alla colonna)*, ivi, p. 15, nn. 28, 29; nella Sala VII, dedicata ai fratelli Palizzi, il *Leone ferito* in bronzo, ivi, p. 27, n. 73. Tali indicazioni sono riportate anche in due verbali (ASABAN, fd. *Carte Galleria*, n.n., *Processo verbale di verifica delle opere nella Galleria Regionale di Arte Moderna e nei depositi della R. Accademia di Belle Arti di Napoli*, 1935, pp. 16-17; ivi, *Processo verbale di consegna da parte del comm. De Angelis Niccolò alla prof.ssa dott. Lorenzetti Costanza delle opere e delle suppellettili esistenti nella Galleria Regionale di Arte Moderna annessa alla R. Accademia di Belle Arti e Liceo Artistico di Napoli*, 1937; qui il *Leone ferito* in bronzo risulta collocato nella Sala Palizzi al num. 287).
- ⁵⁷ In calce, sul cartoncino di supporto dell'antica stampa all'albume, si legge, estesa per mano di Lista, la seguente iscrizione: «Modello terzino rappresentante Marsia a cui Apollo strappò una parte del comune integumento» (ASABAN, Fondo Fotografico Archivio Storico, s. II Scultura, b. A, foto n. 47).
- ⁵⁸ È oggetto di studio da parte di chi scrive un intero fascio dedicato al concorso, dal quale si estrapolano i dati qui citati, compreso l'importante *Documento di sintesi* del concorso svolto (figg. 12a-b) (ACS, Ministero Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Istituti di Belle Arti, 1860-1896, b. 128, fasc. *Napoli - Istituto di Belle Arti, Concorso al posto di prof.re di scultura, 1879-1881*).
- ⁵⁹ Le lungaggini burocratiche e la lentezza del Ministero nel rispondere alle richieste e ai bisogni dell'Istituto portarono Palizzi a dimettersi il 17 febbraio 1881. Per solidarietà si dimise anche Morelli dal suo ruolo di professore di Pittura.

Le dolenti pagine di Morelli fotografano bene l'accaduto e la reazione di docenti e allievi (D. Morelli, E. Dalbono, *La scuola napoletana di pittura nel secolo decimonono ed altri scritti d'arte*, Bari 1915, p. 36-41). Sulla questione fu svolta un'interpellanza parlamentare: Camera dei Deputati, *Atti del Parlamento italiano*, sessione del 1880-81, I della XIV Legislatura, *Discussioni*, vol. V (24 febbraio - 9 aprile 1881), Roma 1881, tornata del 24 febbraio 1881, CXXV, *Svolgimento dell'interrogazione dell'onorevole De Zerbi al Ministro della Pubblica Istruzione*, pp. 4114-4123.

⁶⁰ C. Lorenzetti, *L'Accademia di Belle Arti*, cit., p. 135.

⁶¹ ASABAN, fd. 6, serie: *Professori*, sottoserie: *Fascicoli personali*, n. 73, *Lista Stanislao*, u.a. 10. I due nuovi professori dovettero dividersi il fondo previsto di 3.000 lire.

⁶² Con lettera del 3 febbraio 1896 si comunica la nomina di Lista a professore aggiunto di Disegno di figura con decorrenza dal 1° dicembre 1895 con lo stesso stipendio di 1.800 lire annue (ASABAN, fd. 6, serie: *Professori*, sottoserie: *Fascicoli personali*, n. 73, *Lista Stanislao*, u.a. 25), stipendio che dal 1° ottobre 1903 sarebbe aumentato a 2.160 lire annue (ivi, u.a. 28).

⁶³ *Documento di sintesi del concorso del 1879-81*, ACS, Ministero Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Istituti di Belle Arti, 1860-1896, b. 128, fasc. *Napoli - Istituto di Belle Arti, Concorso al posto di prof.re di scultura, 1879-1881*. Dal primo verbale del 27 novembre 1879 si evince che inizialmente nella commissione al posto di Ferrari c'era Scipione Tadolini (*Verbale della Commissione incaricata del giudizio sul concorso al posto di Professore di Scultura nella Regio Istituto di Belle Arti di Napoli*, ivi).

⁶⁴ *Documento di sintesi del concorso del 1879-81*, cit.

⁶⁵ Nel *Rapporto della Commissione al Consiglio riunito dell'Istituto* (fascicolo a stampa, ACS, Ministero Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Istituti di Belle Arti, 1860-1896, b. 128, fasc. *Napoli - Istituto di Belle Arti, Concorso al posto di prof.re di scultura, 1879-1881*) sono riuniti i titoli presentati dai concorrenti, i cui nomi però non coincidono con quelli riportati in altri documenti. Qui i sei concorrenti sono Pasquale Ricca, Francesco Liberti, Tommaso Solari, Antonio Busciolano, Stanislao Lista ed Emanuele Caggiano.

⁶⁶ Ivi, p. 191. Inoltre, per ribadire il suo ruolo preminente, afferma che Caggiano, che ora era suo concorrente, aveva appreso da lui il disegno, e Achille della Croce, che era Pensionato, pure era stato suo allievo.

⁶⁷ S. Lista, *Un mio perché*, Napoli 1880, p. 1.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ S. Lista, *Un mio perché*, cit. Sono solo sette pagine in tutto, stampate, senza editore né nome del tipografo, nel gennaio 1880, a ridosso della chiusura del concorso, in pochissimi esemplari. Personalmente ne conosco solo due, uno di proprietà della Biblioteca Nazionale di Napoli Vittorio Ema-

nuele III (qui pubblicato per intero) e l'altro conservato nel fascicolo concorsuale presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma (ACS, Ministero Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Istituti di Belle Arti, 1860-1896, b. 128, fasc. *Napoli - Istituto di Belle Arti, Concorso al posto di prof.re di scultura, 1879-1881*); entrambe le copie, non prive di qualche refuso, riportano piccole interpolazioni manoscritte dello stesso Lista.

⁷⁰ S. Lista, *Un mio perché*, cit., p. 1.

⁷¹ Ivi, p. 2.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ S. Lista, *Pensieri* 1879, cit., *Lettera quinta: Pensieri sull'arte scultoria da doversi insegnare*, p. 27, *Lettera terza: Della triade artistica, e parallelo delle Arti*, e 15.

⁷⁴ Ivi, *Lettera quinta*, cit., p. 27.

⁷⁵ Ivi, p. 22.

⁷⁶ S. Lista, *Un mio perché*, cit., p. 2.

⁷⁷ ASABAN, Fondo Fotografico Archivio Storico, s. II Scultura, b. A, foto n. 48.

⁷⁸ S. Lista, *Un mio perché*, cit., pp. 3-4.

⁷⁹ Ivi, p. 4.

⁸⁰ Ivi, p. 5.

⁸¹ Ivi, p. 6.

⁸² Ivi, p. 7.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Alfano pone giustamente in risalto la matrice giobertiana dei *Pensieri* di Lista (Alfano, *op. cit.*), rintracciabile nel testo di V. Gioberti, *Del Bello*, 1841, qui consultato nell'edizione del 1849 della Tipografia Elvetica di Capolago; tuttavia, è più logico, dati i rapporti certi fra lo scultore e Fornari, e dato anche l'ambiente frequentato da Lista e dagli artisti dell'epoca, che la discendenza filosofica della componente spiritualistica del pensiero listiano sia avvenuta attraverso l'ideologia dell'abate Fornari.

⁸⁵ V. Fornari, *Dell'Armonia Universale e dell'arte poetica*, a cura di A. Galasso, estratto da «Antologia Contemporanea», n.s., 1° aprile 1865, p. 43.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Il ritratto, datato 1897 sulla terracotta, è stato realizzato quando l'abate era ancora vivo. È illustrato in bianco/nero in Alfano, *op. cit.*, p. 70, ma erroneamente riferito al 1900, anno di morte di Fornari.

⁸⁸ Questo era il giudizio dello scultore Luigi de Luca (Napoli, 1855-1938), allievo di Lista, estrapolato da un *Memoriale* conservato in un fondo privato (I. Valente, *Scolpire nel marmo l'ombra della luce e il soffio dell'aria. Il Memoriale manoscritto dello scultore Luigi de Luca*, Atti del convegno internazionale, Napoli 2017, a cura di V. Caputo, in «Letteratura e Arte», 17, 2019, pp. 63-83, in part. p. 63).

⁸⁹ C. Siviero, *La Galleria Regionale*, cit., pp. 8-9; si rimanda anche alla nota 56 del presente testo.



Finito di stampare
nel mese di dicembre 2022

5/2022
Nuova serie

Confronto 5/2022

In questo numero contributi di

Giulio Brevetti, Beatriz Calvo Bartolomé,
Stefania Castellana, Nicola Cleopazzo,
Antonio Coppola, Luigi Coiro,
Stefano De Mieri, Antonello Frongia,
Pierluigi Leone de Castris, Marialuisa Lustri,
Maria Gabriella Pezone, Augusto Russo,
Elisabetta Scirocco, Mariaimmacolata Tedesco,
Isabella Valente,

Euro 40,00

ISSN 1721-6745
ISBN 978 88 31983 976

